

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
(ИНИОН РАН)

СОЦИАЛЬНЫЕ
И
ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Terra Scientiarum: специальный выпуск
молодежные исследования

2025

Издается с 1974 года
Выходит 4 раза в год
индекс серии 2.7

Учредитель
Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук

Редакционная коллегия серии «Литературоведение»:

Пахсарьян Н.Т. – д-р филол. наук, гл. редактор, *Маньковский А.В.* – канд. филол. наук, заместитель гл. редактора, *Лозинская Е.В.* – ответственный секретарь, *Голубков М.М.* – д-р филол. наук, *Ермоленко Г.Н.* – д-р филол. наук, *Жеребин А.И.* – д-р филол. наук, *Жулькова К.А.* – канд. филол. наук, *Ковтун Н.В.* – д-р филол. наук, *Колосова Е.И.* – канд. филол. наук, *Котелевская В.В.* – канд. филол. наук, *Красавченко Т.Н.* – д-р филол. наук, *Модина Г.И.* – д-р филол. наук, *Нагина К.А.* – д-р филол. наук, *Соколова Е.В.* – канд. филол. наук.

Редакторы-составители номера:

Е.И. Колосова – канд. филол. наук, *А.А. Метелева-Кудалина*

Информационно-аналитический журнал «Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение = Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) и в Перечень ВАК рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям:

- 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)
- 5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)
- 5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

Номер свидетельства ПИ № ФС 77–80871

Дата регистрации 21.04.2021

DOI: 10.31249/lit/2025.05.00
ISSN 2219–8784

INSTITUTE OF SCIENTIFIC INFORMATION FOR SOCIAL SCIENCES
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
(INION RAN)

**SOCIAL
AND
HUMANITIES SCIENCES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

PEER-REVIEWED ACADEMIC JOURNAL

SERIES 7

LITERARY STUDIES

Terra Scientiarum: special issue
youth studies

2025

Published since 1974
Frequency: 4 issues per year
Series index 2.7

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

Editorial Board:

Natalia T. Pakhsaryan – Editor-in-Chief, DSc in Philology, Professor;
Arkady V. Man'kovsky – Deputy Editor-in-Chief, PhD in Philology, Senior Researcher; *Evgeniya V. Lozinskaya* – Managing Editor, Senior Researcher; *Mikhail M. Golubkov* – DSc in Philology, Professor; *Galina N. Ermolenko* – DSc in Philology, Professor; *Alexei I. Zherebin* – DSc in Philology, Professor; *Karina A. Zhulkova* – PhD in Philology, Senior Researcher; *Natalia V. Kovtun* – DSc in Philology, Professor; *Ekaterina I. Kolosova* – PhD in Philology, Researcher; *Vera V. Kotelevskaya* – PhD in Philology, Associate Professor; *Tatiana N. Krasavchenko* – DSc in Philology, Chief Researcher; *Galina I. Modina* – DSc in Philology, Professor; *Kseniya A. Nagina* – DSc in Philology, Professor; *Elizaveta V. Sokolova* – PhD in Philology, Leading Researcher, Head of the Department of Literary Studies.

Issue editors:

Ekaterina I. Kolosova (PhD in Philology), *Anna A. Meteleva-Kudalina*

«Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies» is a peer-reviewed open access information and analytical science periodical. Indexing: eLIBRARY, Science Index (РИИЦ), CrossRef, Google Scholar. The journal is included in the List of Higher Attestation Commission of peer-reviewed scientific publications, in which the main results of dissertations for the degree of Candidate of Science, for the degree of Doctor of Science in the following scientific specialties should be published:

5.9.1. Russian literature and other literatures of Russian Federation (philology)

5.9.2. Foreign literatures (philology)

5.9.3. Theory of literature (philology)

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media

Registration Certificate: ПИ № ФС 77–80871

DOI: 10.31249/lit/2025.05.00

ISSN 2219–8784

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Поэтика и стилистика художественной литературы

- Монахова М.Ю. Поэт между временем и истиной: философские и герменевтические аспекты оды Ф. Гёльдерлина «Робость» 9

Литература и общество

- Мельников А.А. Развитие американского национального самосознания на примере поэмы Ф. Френо «Восходящая слава Америки»22

Литература и другие виды искусства

- Метелева-Кудалина А.А. «Семейное счастье» Л.Н. Толстого и «Семейное счастье» С. Толстой: от диалектики души к современным идеологемам34

Художественные методы и литературные направления

- Дементьева А.В. Топосы шотландской готической литературы: современные исследования (Обзорная статья)46

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература Средних веков и Возрождения

- Костенко Д.К. Трансформация жанра видения в поэмах «Дом славы» и «Птичий парламент» Джеффри Чосера62
- Тухто В.Е. Амбивалентность как ключевой прием народной смеховой культуры в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского75

Литература XIX в.

Куркина Н.В. Трансформация сюжета о невесте мертвеца в английской готической прозе: Дж. Шеридан Ле Фаню и У.Г. Эйнсворт	85
Толмачева А.А. Комментарий к стихотворению Шарлотты Бронте «Реликвии»	97

Литература XX–XXI вв.

Клюкина Д.А. Антропология смерти и погребальный ритуал в романе Эндрю Кривака «Медведь»	110
Семенова С.Е. «Марковальдо» И. Кальвино как феномен детской литературы: литературная прагматика	120

CONTENTS

LITERARY STUDIES AS A BRANCH OF HUMANITIES. THEORY OF LITERATURE. LITERARY CRITICISM

Poetics and stylistics of fiction

- Monakhova M.Y. The poet between time and truth: philosophical and hermeneutic aspects of Friedrich Hölderlin's ode *Blödigkeit* 9

Literature and society

- Melnikov A.A. The evolution of American national identity: a case study of F. Freneau's *The Rising Glory of America*22

Literature and other arts

- Meteleva-Kudalina A.A. *Family Happiness* by L.N. Tolstoy and *Family Happiness* by S. Tolstaya: from the dialectic of the soul to modern ideologems33

Artistic methods and literary movements

- Dementieva A.V. *Topoi* in Scottish Gothic literature: contemporary studies (Review article)45

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Medieval and Renaissance literature

- Kostenko D.K. Transformation of the vision genre in Geoffrey Chaucer's works *The House of Fame* and *The Parliament of Fowls*61
- Tukhto V.E. Ambivalence as the key method of culture of popular laughter in Erasmus of Rotterdam's *The Praise Of Folly*74

Nineteenth-century literatures

- Kurkina N.V. Transformation of the plot about the spectre's bride in English Gothic prose: J. Sheridan Le Fanu and W.G. Ainsworth84

Tolmacheva A.A. A commentary on Charlotte Brontë's poem Mementos	96
---	----

Twentieth- and twenty-first-century literatures

Kliukina D.A. Anthropology of death and obsequial rites in Andrew Krivak's novel <i>The Bear</i>	109
Semenova S.E. Italo Calvino's <i>Marcovaldo</i> as a phenomenon of children's literature: a case of literary pragmatics	119

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/lit/2025.05.01

МОНАХОВА М.Ю.¹ ПОЭТ МЕЖДУ ВРЕМЕНЕМ И ИСТИНОЙ:
ФИЛОСОФСКИЕ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОДЫ
Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА «РОБОСТЬ»[©]

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ интерпретаций оды Фридриха Гёльдерлина «Робость» (*Blödigkeit*) из поэтического цикла «Ночные песни» (*Nachtgesänge*), предложенных известным немецким литературоведом Йохеном Шмидтом и венгерской германисткой Эвой Коциски. Особое внимание уделяется различным трактовкам центральных мотивов стихотворения и, прежде всего, сущности поэтического творчества, рефлексии и рецепции Античности в поздней поэтике Гёльдерлина. Проведенный анализ демонстрирует эволюцию герменевтических стратегий в гёльдерлиноведении, напрямую связанную со сменой научных парадигм и историко-культурного контекста.

Ключевые слова: Фридрих Гёльдерлин; Античность; герменевтика; поэтическая рефлексия; немецкий идеализм.

Для цитирования: Монахова М.Ю. Поэт между временем и истиной: философские и герменевтические аспекты оды Ф. Гёльдерлина «Ро-

¹ Монахова Мария Юрьевна – студентка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы; monakhova_myu@vasiliada.ru

© Монахова М.Ю., 2025

бость» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 9–21. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.01

Получена: 24.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

MONAKHOVA M.Y.¹ The poet between time and truth: philosophical and hermeneutic aspects of Friedrich Hölderlin's ode *Blödigkeit*[©]

Abstract. The article provides a comparative analysis of two interpretations of Friedrich Hölderlin's ode *Blödigkeit* from the poetry cycle *Nachtgesänge*, proposed by the well-known German literary scholar Jochen Schmidt and the Hungarian Germanist Eva Kocziszky. Particular attention is paid to the differing readings of the poem's central motifs and, above all, to the nature of poetic creation, reflection, and the reception of antiquity in Hölderlin's later poetics. The conducted analysis demonstrates the evolution of hermeneutic

cted analysis demonstrates the evolution of hermeneutic strategies within Hölderlin studies, which is directly linked to shifts in scientific paradigms and the historical-cultural context.

Keywords: Friedrich Hölderlin; Antiquity; hermeneutics; poetic reflection; German idealism.

To cite this article: Monakhova, Maria Y. “The poet between time and truth: philosophical and hermeneutic aspects of Friedrich Hölderlin's ode *Blödigkeit*”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue, 2025, pp. 9–21. DOI: 10.31249/lit/2025.05.01 (In Russian)

Recieved: 24.10.2025

Accepted: 15.12.2025

В конце декабря 1803 г. в письме к издателю Фридриху Вильмансу Фридрих Гельдерлин сообщил о своем намерении опубликовать цикл из девяти стихотворений под названием «Ночные песни» (*Nachtgesänge*). Понятие «ночь» в творчестве Гельдерлина никак не связано с переживанием мистического, тайного – это время кризиса, изоляции лирического субъекта. Поэт задается вопросом: как и каким образом возможна поэзия в период «мировой ночи» (*Weltnacht*)? Именно эта радикальная постановка про-

¹ **Monakhova Maria Yur'evna** – undergraduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures; monakhova_myu@vasiliada.ru

© Monakhova M.Y., 2025

блемы художественного творчества в эпоху кризиса делает цикл «Ночные песни» центральным объектом исследовательского интереса в современном гёльдерлиноведении.

Сам Гёльдерлин и его творческое наследие долгое время оставались практически неизвестными публике: в XIX в. он был оценен лишь немногими деятелями культуры (К. Brentano, А. Шлегель, Б. фон Арним). Однако значение поэзии Гёльдерлина было пересмотрено поэтами XX столетия. В эпоху *fin de siècle* происходит настоящее «возрождение Гёльдерлина» (Hölderlin-Renaissance), связанное с неожиданным открытием этого поэта в философских трудах Ф. Ницше, В. Дильтея и М. Хайдеггера, филологических исследованиях Н. фон Хеллинграта и поэзии С. Георге. Из-за осложнений, возникающих при истолковании творческого наследия Гёльдерлина – в особенности его поздней поэзии – в это же время появляется множество интерпретаций, которые, вступая в постоянное противоречие друг с другом, каждый раз по-новому истолковывают его смысл.

Так, рассматривая последний¹ поэтический цикл Гёльдерлина, Йохен Шмидт указывает на «отказ» от идеалистического стремления к бесконечному в сравнении с более ранним творчеством поэта [Schmidt, 1978, S. 45]; согласно Марку Грюнерту, в «Ночных песнях» Гёльдерлин радикально пересматривает свою прежнюю поэтику, что приводит к утверждению нового противоречия между субъективностью и универсальностью поэзии в качестве формирующего принципа цикла [Grunert, 1995, S. 78]; а Анке Беннхольдт-Томсен, напротив, пишет о сознательном самоограничении и новой поэтической программе, ориентированной на культурное становление «все еще незрелой» Германии, что прямо контрастирует с прежним идеалом Гёльдерлина – культурой Древней Греции [Bennholdt-Thomsen, 2020, S. 336–346].

В 2022 г. венгерская германистка Эва Коциски, профессор Академии театра и кино в Будапеште, опубликовала статью «“[Полное старого / Духа]: античность в поэтической саморефлексии автора “Ночных песен”» (“[V]oll alten / Geists”: Die Antike in der Selbstreflexion des Dichters der “Nachtgesänge”), в которой рас-

¹ Под «последним циклом» мы подразумеваем период осознанного творчества поэта. Как известно, вторую половину своей жизни (с 1805 по 1843 г.) Гёльдерлин прожил в состоянии душевного расстройства, в течение которого, однако, продолжал сочинять стихотворения под псевдонимами «Скарданелли» и «Буонарроти».

сматривает последнюю явную поэтическую рефлексию Гёльдерлина, сосредоточивая внимание на центральном стихотворении в цикле – «Робость» (*Blödigkeit*; также – «Глупость») [Kocziszky, 2022, S. 144–159]. Сравнительный анализ двух интерпретаций этого произведения – ранней работы Й. Шмидта и новейшего исследования Э. Коциски – позволяет, во-первых, проследить эволюцию восприятия фигуры Гёльдерлина в научном дискурсе, а во-вторых, благодаря выявленным различиям в подходах, глубже проникнуть в смысловую структуру самого произведения.

Наиболее ранний и вместе с тем подробный анализ¹ оды «Робость» провел Йохен Шмидт в работе «Позднее отречение Гёльдерлина в одах “Хирон”, “Робость” и “Ганимед”)» (*Hölderlins später Widerruf in den Oden “Chiron”, “Blödigkeit” und “Ganymed”*), а именно в главе «“Дух поэта” и “Робость”: преодоление чувства жизни в поэтическом самосознании» (“*Dichtermuth*” und “*Blödigkeit*”: die *Aufhebung des Lebensgefühls im dichterischen Selbstbewußtsein*) [Schmidt, 1978, S. 103–145]. Уже из названия главы можно понять, что в ходе анализа Йохен Шмидт сравнивает более ранний вариант оды – «Поэтический дух» (также: «Мужество поэта») – с финальной «Робостью», трактуя трансформацию стихотворения как отход от стоической² идеи всеобщего чувственно-эмоционального родства – в сторону осознанного равенства между сущностями, которые связаны от природы, но разделены исторически. Вместе с тем именно в «Робости» перед поэтом встает конкретная задача: объединить, слить эти разделенные сущности посредством поэтического слова. Если ода «Поэтический дух» все отчетливее утверждает отстраненность поэта от сферы конкретного и непосредственного, то в «Робости» он, напротив, выступает как сила, восстанавливающая великую всеобщую связь.

¹ Впервые оды «Поэтический дух» и «Робость» сравнивал Вальтер Беньямин, однако он использовал произведения Гёльдерлина преимущественно как повод для фундаментальных теоретико-поэтических размышлений [Benjamin, 1970]. Наше исследование, в свою очередь, ставит целью восполнить этот пробел, предлагая детальный анализ рассматриваемой оды.

² В первой части анализа Йохен Шмидт довольно подробно рассматривает идейное сходство оды «Поэтический дух» с произведением императора Марка Аврелия «К самому себе» (Τὰ εἰς ἑαυτόν). Уже само название оды отсылает к идеям Средней Стои, которые культивировал Марк Аврелий: тему эвтюмии, радостного настроения, даже радости самой жизни (*Lebensfreude*), которая возникает из-за уверенности в том, что человек живет в гармоничном космосе.

Несмотря на общую двухчастную структуру, исследования Шмидта и Коциски преследуют разные цели. Йохен Шмидт начинает с анализа «Поэтического духа», чтобы затем в сравнительной перспективе выявить специфику оды «Робость», в которой ключевую роль играет рефлексия поэта. Подход Эвы Коциски иной: она сначала предлагает детальный анализ «Робости», а затем рассматривает оду как структурный и смысловой элемент в рамках цикла «Ночные песни».

В ходе анализа оба исследователя последовательно комментируют каждую строфу стихотворения. Так, в интерпретации Йохена Шмидта первая строфа «Робости» знаменует смещение акцента в сторону познания и активного взаимодействия с миром. Это смещение ведет к более осознанному и критическому восприятию действительности, отказу от прежней идеи пассивного созерцания. Поэт должен идти по жизни, как по ковру (*Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?* [цит. по: Hölderlin, 1992, S. 443] – «Разве не ступает по Истине твоя нога, как по коврам?»¹), опираясь на свое истинное знание, которое является результатом активного взаимодействия с миром и не зависит от внешних обстоятельств. Тем не менее поэт чувствует себя неуверенным в своем познании, старается преодолеть внутреннюю робость и стремится к истине, чем и объясняется заглавие² оды.

Эва Коциски несколько иначе понимает первую строфу. Она акцентирует внимание на обращении поэта к своему гению (*Genius*) и говорит о том, что лирическое «я», признавая в саморефлексии собственную «наивность», осознает то, что его – в гёрдерлиновском понимании – гений (*Genie*) существует «в модусе еще-не-бытия» (*im Modus des Noch-Nicht*) и что его *Καιρός* (*др.-греч.* «благоприятный момент») еще не наступил [Kocziszky, 2022, S. 146]. Исследовательница отмечает напряжение между лирическим субъектом и его «гением» (*Genius*), с которым «я» поэта находится в сложных отношениях одновременного тождества и различия.

¹ Здесь и далее подстрочный перевод мой. – М. М.

² Слово «*Blödigkeit*» в XVIII в. имело широкое семантическое поле, включающее коннотации «пассивность», «медлительность», «робость», «застенчивость», а также «простодушие», «скромность» и «невинность» и не имело ничего общего с недостатком ума, как это часто воспринимается в наши дни [Stanitzek, 1989].

В метафоре во втором стихе Коциски усматривает параллель со стихотворением «Песнь судьбы Гипериона» (*Hyperions Schicksalslied*), где «гении» тоже «ходят по мягкой земле». Полемизируя с августиновской интерпретацией Герхарда Курца, трактовавшего метафору ковра как *textus*, по которому можно пройти [Kurz, 2018, S. 112], Коциски утверждает, что такое осмысление не отражает процессуальности, присущей идее «хождения по истинному пути». Кроме того, оно игнорирует противоречие, которое можно обнаружить между первой и пятой строфами. Если в первой строфе поэтический гений самостоятельно легко «ступает по истинному», то в пятой – современные и будущие поэты (пост-античные) поднимаются Богом Отцом в «золотых помочах» (an goldnen Gängelbanden). Им еще предстоит научиться ходить – истинные гении обязаны ступить в жизнь «босоногими», призваны познать реальность чувственно даже с самых неблагоприятных ее сторон (Drum, mein Genius! tritt nur / Baar in's Leben, und sorge nicht! [цит. по: Hölderlin, 1992, S. 443] – «Вперед, мой Гений! Вступай / Босым в жизнь, и не тревожься!»). Таким образом, вопрос лирического «я» к своему гению (Genius) является признаком «наивности» поэта, поскольку он (как Genie) должен признать, что творит «в модуле еще-не-бытия».

Во второй строфе, по мнению Коциски, внимание лирического «я» смещается с гения на сердце: герой призывает его не поддаваться нападкам и оскорблениям и бесстрашно «продолжать свой путь». Исследователь утверждает, что здесь речь идет о фундаментальном переживании социального и метафизического одиночества (Vereinsamt-Sein) не только самого «я», но и об эпохальном одиночестве его песни, на что указывает метонимия «einsam Wild» [Hölderlin, 1992, S. 443] («одинокая дикость») в следующем четверостишии. Йохен Шмидт, опуская подробный разбор второй строфы, рассматривает ее как прямое смысловое продолжение первой. В ней развивается идея познания равенства (die Erkenntnis von Gleichheiten), которая усилится в следующем катрене [Schmidt, 1978, S. 115–116].

Кроме того, начиная с третьей строфы оды Гёльдерлина, Шмидт выделяет особую роль поэта. На передний план выступает понимание песни (der Gesang) как гармонизирующей силы. Единство людей и небожителей (равных друг другу в своем «одиночестве») достигается через песнь, которая ведет их к гармонии и к

«раздумью, уединению» (Einkehr¹). Только благодаря этому равенству, требующему двустороннего посредничества, поэт может побуждать к рефлексии как «людей», так и «небожителей». Гармоничная песнь поэта обладает объединяющей силой, аналогичной «хору князей», который символизирует политическое единство. Однако этот политический мир уступает совершенному миру поэтического искусства. «Wir, die Zungen des Volks» [Hölderlin, 1992, S. 443] («Мы, языки народа») в следующей строфе оды подчеркивает связь между поэтами и народом, что является антитезой по отношению к «князьям». Поэты, равные всем, приводят мир в состояние подлинной гармонии, что отражает идеал *égalité*.

Эва Коциски в своем анализе третьей строфы стихотворения подвергает критике интерпретации Вальтера Беньямина и Фридриха Байснера, которые связывают строки «*einsam Wild*» и «*Himmlischen gleich Menschen*» («Небожители, подобные людям») через грамматическую категорию числа [Benjamin, 1970, S. 45–67, Hölderlin, Beißner, 1990, S. 53]. Она указывает на то, что «*einsam Wild*» стоит в единственном числе, а «*Himmlischen gleich Menschen*» – во множественном. Это изменение в грамматической структуре выявляет скрытую поэтическую дилемму в центре оды. В четвертой строфе Гёльдерлин объединяет «одинокую» песнь и «княжеский хор» в коллективный субъект «мы», который также отождествляется с «языками народа» (*Zungen des Volks*).

Коциски ставит вопрос о времени возможного объединения. По ее предположению, оно относится к эпохе «греческой песни», поскольку Гёльдерлин видел в лирической поэзии и исторической общности необходимые предпосылки для действенности поэтического духа. Однако в современности, согласно ее анализу, это единство обретает статус утопии. Исследовательница также отмечает скачкообразность художественного времени в оде, которая переходит от настоящего к прошлому. Лирический герой проецирует в настоящее исходное и образцовое социальное и метафизическое положение поэта, предвосхищая будущее и призывая его стать уже настоящим. Также Коциски видит в строфе эгалитарный призыв к равенству и братству, который можно рассматривать как девиз Французской революции на основе социального идеала гре-

¹ Семантику слова «Einkehr» трудно воспроизвести в русском языке. Здесь оно, по-видимому, принадлежит к высокому стилю и имеет значение внутренней собранности, размышления о себе, рефлексии, обращения внутрь себя или религиозного уединения.

ческого полиса. Четвертая строфа проникнута стремлением возродить этот идеал, где индивидуальное пение поэта является частью хора голосов. Однако продолжение оды развивает «гесперийское» соответствие этого идеала месту проживания, которое одновременно разворачивается как противоположный образ.

Так, в анализе четвертой и пятой строфы Коциски пишет о том, что лирическое «я» провозглашает равенство всех людей перед Богом, который дарует им «разумный день»¹ (*denkender Tag*). «Усопшие» (*die Entschlafenen*) дети Небесного Бога олицетворяют «непробужденных поэтов», пребывающих в дремотном ожидании своей миссии. Ранее в своем анализе Коциски указывала на контраст между образом гения, идущего босым по «истинному пути», и этими поэтами-детьми, ведомыми на «золотых помочах». Исследовательница прослеживает эту метафору и в стихотворении Штольберга, и элегии Шиллера, где «помочи» однозначно символизировали божественное покровительство. У Гёльдерлина же этот образ обретает амбивалентность, выражая одновременно и опеку, и незрелость поэтического начала.

Йохен Шмидт тоже рассматривает тему эгалитарного призыва в четвертой и пятой строфах оды. В отличие от Эвы Коциски, однако, он довольно подробно рассуждает об истории концепта социального равенства (*égalité*) на рубеже XVIII–XIX вв. Согласно трактовке исследователя, Гёльдерлин не отрицает существующее социальное неравенство, но утверждает иной его принцип – равенство, основанное на разуме, а не на природе. Поэты, выступая как «языки народа», оказываются к нему ближе, нежели «князья». При этом, признавая необходимость института власти («князей»), поэт формулирует идею равенства в кантовском духе, где ее краеугольным камнем выступает автономия разума². Первые две строфы оды «Робость» убедительно свидетельствуют: даже познанная в своей «истине» (а не просто прочувствованная в ее всеобщем родстве), природа по-прежнему побуждает поэта утверждать идею

¹ Этот довольно трудный для перевода образ в оде Гёльдерлина может быть понят буквально: «мыслящий день», «день размышлений». Слово «*denkend*» является причастием настоящего времени (*Partizip I*), морфологическая категория которого подразумевает незавершенное активное действие, в связи с чем возникает сложность не только для перевода, но и для интерпретации.

² Шмидт пишет об особенности теории равенства у Канта, обращая внимание на ее поворот от «естественного равенства» в сторону «разумного». Ср.: [Kant, 1963, S. 516].

равенства. Апогеем этой мысли становятся строки: *Unser Vater, des Himmels Gott, // Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt...* [Hölderlin, 1992, S. 444] («Отец, Бог Небес, // Который разумным днем богатых и бедных одаряет...»). Они напрямую соотносятся с кантовским пониманием равенства, основанного на разумном достоинстве человека. Здесь личная творческая эволюция Гёльдерлина, побудившая его к пересмотру собственной поэтики, оказывается вписана в более широкий философский контекст эпохи. В связи с этим поэт, наделенный знанием универсального равенства, восстанавливает взаимосвязь и выполняет историческую задачу объединения от природы связанных, но исторически разделенных существ, заменяя чувственно-живое поворотами познания и сознания.

По мнению Шмидта, в пятой строфе оды Гёльдерлин развивает идею о «разумном дне», который противопоставляется мимолетности времени. Эпитет «усопшие» исследователь интерпретирует как указание на недостаток сознания и потребность в духовном пробуждении. При этом «разумный день», дарованный Небесным Богом, понимается как спасительная сила, выводящая из состояния бессознательности и открывающая возможность осмысления исторического момента [Schmidt, 1978, S. 125–127]. Метафора «помочей» понята Шмидтом иначе, чем у Коциски: люди стремятся к жизни без духовного бодрствования, что делает их «детьми», поэтому Небесный Бог, как «отец», одухотворяет их навивную жизнь.

В заключительной строфе оды Йохен Шмидт подробно анализирует каждый стих, выявляя в них общую направленность на индивидуализирующее начало¹. Он представляет свет «разумного дня» как силу, придающую каждому существу отчетливый контур.

¹ Так, Шмидт особенно подробно разбирает неопределенное местоимение «к чему-то» (*zu etwas*), усматривая в нем аристотелевскую категорию *τόδε τι* (*др.-греч.* «вот это вот») [Schmidt, 1978, S. 128–134]. Кроме того, исследователь указывает на доминирующую роль неопределенных артиклей («*Gut... und geschick einet...*»; «*..von den Himmlischen / Einen bringen...*») в тексте оды, что тоже связывает с идеей «априорности индивидуального над целым». Также использование артиклей, по мнению Шмидта, численно отражает основное аристотелевское определение индивида как единичного (*ἐν ἀριθμῷ*); и то, что индивидуальное отношение проявляется как отношение «к чему-то» (*zu etwas*), является буквальным воспроизведением аристотелевской категории отношений *πρός τι* (*др.-греч.* «то, по отношению к чему»). Это свидетельствует о повороте Гёльдерлина от радикального идеализма к более строгой рефлексии.

В этом ключе искусство, в противоположность природе (понимаемой как аоргическое начало, т.е. лишенное внутренней организации), осмысливается как сфера органического – а значит, индивидуально-ограниченного и исторически обусловленного. Долгое время Гёльдерлин находился под влиянием философии Фихте, разделявшего представление о необратимом «расщеплении» божественного бытия на индивидуальные личности [Schmidt, 1978, S. 135–137]. В то время как Фихте акцентировал априорный и неизменный статус индивида (в противоположность идее человека как родового существа), Гёльдерлин в своей оде предпринимает попытку примирить начала равенства и индивидуальности. Это приводит к апоретической ситуации – неразрешимому противоречию. История предстает здесь как сфера, в которой индивид потенциально способен соединиться с всеобщим, однако этот баланс в современную поэту эпоху остается неосуществленным, утопическим идеалом [Schmidt, 1978, S. 139–140].

Кроме того, Шмидт опирается на письмо Гёльдерлина к Бёлендорфу, написанное в конце 1802 г., в котором поэт раскрывает свою концепцию индивидуального мышления. Поэт изображает «бурный гений» южан, стремящийся к абсолютной свободе и отвергающий любые ограничения. Этот образ перекликается с «грозной стихией» Аполлона, олицетворяющей хаос и внутренний огонь. Согласно мысли поэта, именно «мудрость» и «правило» (σωφροσύνη) позволяют человеку обуздать эту стихию и достичь гармонии. Греки, по мнению Гёльдерлина, воплощают этот баланс. Их «атлетизм» и «героическое тело» отражают способность к рефлексии¹, которая позволяет сохранять индивидуальность. Рефлексия – это «сила отражения», закрепляющая идентичность и возможность самоосуществления. Таким образом, Гёльдерлин связывает индивидуальное мышление с философским понятием «νοῦς» (разум), которое, по мнению Шмидта, поэт интерпретирует

¹ «Атлетический склад южан приоткрыл мне, на руинах духа Античности, истинную сущность греков; я постиг их характер и мудрость, их тело, то, как они взрослеют в условиях своего климата, как защищают свой бурный гений от натиска стихии. Всему этому они обязаны своим народным своеобразием, своим особым умением принимать чуждые сущности и общаться с ними. Отсюда же их особая индивидуальность, по всему судя, живая, ибо высший разум, согласно грекам, состоит в способности к рефлексии. Это проявляется, когда мы постигаем героическое тело греков; эта способность есть нежность, схожая с нашей народностью» ([цит. по: Беньямин, 2015]).

(опираясь на Аристотеля) как ум, мыслящий сам себя через рефлексию (αὐτόν δέ νοεῖ ὁ νοῦς...) [Schmidt, 1978, S. 140–145].

Взгляд Эвы Коциски на шестую строфу несколько отличен от мнения Йохена Шмидта. Она также довольно подробно говорит об имплицитной поэтической рефлексии Гёльдерлина. Коциски находит параллель между руками и языками поэтов, потому что поэты только когда-то были «языками народа» (die Zungen des Volks), в то время как «умелые руки» (schickliche Hände) являются атрибутом «будущих гесперийских поэтов» (des künftigen hesperischen Dichters) [Kociszky, 2022, S. 156–157]. Исследовательница предлагает интерпретировать последние стихи «Робости» так: грядущее сообщество поэтов будет проникнуто благоговением и трепетом, т.е. «робостью», «глупостью». Когда приходят «мы» и «приводят с собой одного из небожителей», они оказываются, в сущности, детьми (которых ведут за руку) с невинными руками, знающими свое собственное мастерство, т.е. то, к чему они («мы») посланы.

В отличие от Шмидта, Коциски делает акцент на другой категории местоимений: ни в одном другом месте цикла местоимение «мы» не используется для обозначения лирического героя [Kociszky, 2022, S. 158]. Формы множественного числа всегда подчеркивают дистанцию и, как следствие, выражают одиночество лирического субъекта. Поэт избегает в «Робости» всякого рода субъективации и поэтому выбирает язык многозначных абстракций, которые в конечном итоге выражаются личным местоимением «мы». В то время как в первых пяти строфах целый ряд субъектов – гений, пение, хор, языки народа – участвуют в завершении задачи поэта, «мы» в шестой строфе звучит абстрактно. Так, из дерзкого пафоса, адресованного гениям, и памяти об общей поэтической задаче прорастает надежда, которая, по признанию самой Коциски, пока что выражена лишь в самых общих чертах [Kociszky, 2022, S. 159].

Как Йохен Шмидт, так и Эва Коциски подчеркивают своеобразие рецепции Античности в оде Гёльдерлина. Однако их подходы различаются: Шмидт анализирует произведение с философско-исторической позиции, выявляя в нем отголоски аристотелевских концепций, а также идей Средней Стои, в частности, Марка Аврелия. Коциски, в свою очередь, сосредоточена на формально-поэтическом аспекте, прослеживая влияние традиций Сапфо и Пиндара. На наш взгляд, влияние Пиндара с третьей по пятую строфы оды особенно сильно. Песня (der Gesang) как результат

творческого акта творит историю и культуру, побуждая людей к рефлексии. Поэзия же, пребывая вне времени, преобразует единичное человеческое бытие и отдельное событие, переводя их из временного потока в вечность¹. Здесь же, по всей видимости, раскрывается античное понятие *τέχνη* (др.-греч. «искусство, мастерство, умение») – синтез божественного дара и человеческого труда, воспеваемый в лирике Пиндара [Радциг, 1982]. Если обратить внимание на финальные строки: Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir, / Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen / Einen bringen. Doch selber / Bringen schickliche Hände wir [Hölderlin, 1992, S. 444] («И хороши, и для чего-то [в отношении чего-то] умелы мы, / Когда приходим, с искусством, и из небожителей, / Одного с собой приносим. Но сами / Приносим умелые руки мы»), – то можно заключить, что творчество есть союз божественного вдохновения и земного умения. Для Гёльдерлина важна корневая связь между словом «Schicksal» (судьба, удел, рок) и прилагательным «schicklich» («уместный, подходящий»), а также глаголом «schicken» («посылать, отправлять») и отглагольным прилагательным «geschickt» («ловкий, умелый, искусный»). Исходя из спектра значений, обозначенного рядом этих однокоренных слов, судьба понимается здесь не как равнодушный фатум или цепочка предначертанных событий, а как предпосланная (Schickung) задача как людям, так и поэтам стать умелыми (geschickt) в том, что является уместным (schicklich), т.е. подходящим для них.

Таким образом, оба исследователя приходят к общему выводу: центральная для оды проблематика поэта и поэзии является важнейшим элементом цикла «Ночные песни». В ее основе лежит мотив кризиса, коренящегося в усиливающемся переживании одиночества поэтического субъекта.

Список литературы

Беньямин В. Люди Германии. Антология писем XVIII–XIX веков. – Москва : GRUNDRISSE, 2015. – 196 с.

Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / пер., ст. и комм. М.Л. Гаспарова; отв. ред. Ф.А. Петровский. – Москва : Наука, 1980. – 503 с.

Радциг С.И. История древнегреческой литературы: учебник. – Изд. 5-е. – Москва : Высш. школа, 1982. – 487 с.

¹ Ср. с четвертой «Немейской песнью» Пиндара в: Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / пер., ст. и комм. М.Л. Гаспарова; отв. ред. Ф.А. Петровский. – Москва: Наука, 1980. – С. 126.

Поэт между временем и истиной: философские и герменевтические аспекты оды Ф. Гёльдерлина «Робость»

Benjamin W. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. ‘Dichtermut’ – ‘Blödigkeit’ (1914/15) // Über Hölderlin / hrsg. von J. Schmidt. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1970. – S. 45–67

Benjamin W. Gesammelte Schriften. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1977. – Bd. 2. – 1526 S.

Bennholdt-Thomsen A. Nachtgesänge // Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Johann Kreuzer. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2020. – S. 336–346.

Grunert M. Die Poesie des Übergangs. Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der ‚Transzendentalpoesie‘. – Tübingen : Niemeyer, 1995. – 179 S.

Hölderlin F., Beißner F. Gedichte nach 1800. Lesarten und Erläuterungen. – Stuttgart : Kohlhammer, 1990. – Bd. 2. – 636 S.

Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe: 3 Bde / hrsg. von Michael Knaupp. – München ; Wien : Carl Hanser Verlag, 1992–1993.

Kant I. Kritik der reinen Vernunft // Kant I. Werke in sechs Bänden / Hrsg. von Wilhelm Weischedel. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. – Bd. 2. – S. 516.

Kocziszky E. [V]oll alten / Geists : “Die Antike in der Selbstreflexion des Dichters der ‚Nachtgesänge‘ // Hölderlin-Jahrbuch. – 2022 (2023). – № 43. – S. 144–163.

Kurz G. Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation. – Stuttgart : J.B. Metzler Verlag, 2018. – 285 S.

Schmidt J. Hölderlins später Widerruf in den Oden “Chiron”, “Blödigkeit” und “Ganymed”. – Tübingen : Niemeyer, 1978. – 198 S.

Stanitzek G. Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert. – Tübingen : Niemeyer, 1989. – 322 S.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК 821.111(73)

DOI: 10.31249/lit/2025.05.02

МЕЛЬНИКОВ А.А.¹ РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ Ф. ФРЕНО «ВОСХОДЯЩАЯ СЛАВА АМЕРИКИ»[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу американской самоидентификации и национального самосознания в предреволюционные годы на примере поэмы Ф. Френо и Х.Г. Брэкенриджа «Восходящая слава Америки» (*The Rising Glory of America*). В работе исследуется, как изменились взгляды Френо на американскую национальную идентичность и его отношение к британской метрополии, сравнивается одно из первых значимых произведений с более поздними работами поэта. Отдельное внимание уделяется двойственности изображения будущего Америки как аграрной идиллии и как урбанистического центра, особенности авторского восприятия мифологемы Града на Холме и мессианского представления об исторической роли Нового Света. Позднее воззрения Френо радикально меняются: от восприятия Америки через ее историко-культурную преемственность с Британией к осознанию как самостоятельного сообщества, объединенного общими гражданскими ценностями. Поэзия Френо становится инструментом политического самоопределения нации, отражающим переход от колониального сознания к формированию американского национального мифа.

Ключевые слова: американская революция; Война за независимость; Френо; Брэкенридж; нация; колониализм; гражданская идентичность.

¹ Мельников Алексей Анатольевич – студент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; alexey.melnikov.42@gmail.com

© Мельников А.А., 2025

Развитие американского национального самосознания на примере поэмы Ф. Френо «Восходящая слава Америки»

Для цитирования: Мельников А.А. Развитие американского национального самосознания на примере поэмы Ф. Френо «Восходящая слава Америки» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 22–32. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.02

Поступила: 16.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

MELNIKOV A.A.¹ The evolution of American national identity: a case study of F. Freneau's *The Rising Glory of America*[©]

Abstract. The article analyzes American self-identification and national consciousness in the pre-revolutionary years, using F. Freneau and H.G. Brackenridge's poem *The Rising Glory of America* as an example. The study explores how Freneau's views on American national identity and his attitude to the British metropolis changed, comparing one of his first significant works with the poet's later ones. Particular attention is given to the dualistic portrayal of America's future as an agrarian idyll and as an urban center, as well as the author's particular perception of the City on a Hill mythologeme and the messianic notion of the historical role of the New World. Later, Freneau's views change drastically: from perceiving America through its historical and cultural continuity with Britain to recognizing it as an independent community united by common civic values. Freneau's poetry becomes an instrument of the nation's political self-identification, reflecting the transition from colonial consciousness to the formation of an American national myth.

Keywords: American Revolution; Revolutionary War; Freneau; Brackenridge; nation; colonialism; civic identity

To cite this article: Melnikov, Alexey A. "The evolution of American national identity: a case study of F. Freneau's *The Rising Glory of America*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue, 2025, pp. 23–33 DOI: 10.31249/lit/2025.05.02 (In Russian)

Received: 16.10.2025

Accepted: 15.12.2025

¹ **Melnikov Alexey Anatolyevich** – student, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, M.V. Lomonosov Moscow State University.; alexey.melnikov.42@gmail.com

© Melnikov A.A., 2025

Филип Френо (1752–1832) – поэт эпохи американской революции, автор сатир, гимнов, памфлетов, посвятивший свой талант борьбе за независимость. Оставив богатое наследие прямолинейных, политизированных произведений, Френо вошел в историю как один из предвестников рождения американской национальной поэзии [Elliott, 1986, p. 169], и, по словам Томаса Джефферсона, «спас нашу конституцию, стремительно несущуюся к учреждению монархии»¹ [Marsh, 1947, p. 201–210]. Имея репутацию певца революции, Френо тем не менее не сразу сформировал свой взгляд на американский национальный миф, что следует из анализа его раннего творчества.

Студенческая поэма «Восходящая слава Америки» (*The Rising Glory of America*) родилась из двух отдельных стихотворений: оды сокурсника Френо Хью Генри Брэкенриджа и оды самого поэта, написанной в форме диалога для трех голосов. Поэма Брэкенриджа была выбрана для публичного представления в Принстонском университете, однако была слишком короткой, из-за чего Френо и Брэкенридж объединили свои стихотворения; таким образом, первая версия поэмы появилась в 1772 г. Этим объясняются отдельные противоречия в изложенных в произведении взглядах на будущее и настоящее Америки [Smeall, 1973, p. 263–281]. В 1786 г. была напечатана обновленная версия, из которой Френо исключил строки Брэкенриджа, а также изменил некоторые собственные, дабы актуализировать произведение. Сравнение этих двух версий наглядно демонстрирует развитие взглядов поэта [Adams, 2013, p. 390–405].

В «Восходящей славе Америки» прослеживается прямое влияние XVI эпода Горация [Clark, 1925, p. 1–33], полного скорби политического воззвания к римскому народу, измученному гражданскими войнами. Образ увядающего Рима, величию которого когда-нибудь придет конец, соотносится с упоминаниями Рима как символа былого величия Старого Света у Френо, однако главная связь состоит в оптимистическом пророчестве Горация о переселении на «...землю, острова богатые, где урожаи дает ежегодно земля без распашки, где без ухода вечно виноград цветет...» [Квинт Гораций, 1970, с. 238]; эта земля, куда не ступали ни Улисс, ни аргонавты, будет уготована для рода людей благочестивых. Эпод напоминает об американской мифологеме Града на Холме, и Френо будто бы отвечает на это видение своим собст-

¹ Здесь и далее перевод мой. – А. М.

венным пророчеством о грядущей славе Америки, рисуя картины благополучия и изобилия. Программная мысль стихотворения – утрата Британией былой славы и грядущее возвеличивание колоний, которые во всем превзойдут метрополию [История литературы США, 1997, с. 638]. Для Френо особенно важна сельская идиллия, красота природы и честный земледельческий труд как самые достойные черты Америки. Пасторальный рай противопоставлен монархической власти: «Честное земледелие, а не презренные короли»¹ [Freneau, 1902–1907, p. 68] – мотив, который можно найти у римских поэтов, например, у Тибулла, сердцу которого фермерство было милее власти и войн. Схожие мысли о предпочтении тихой жизни в согласии с природой любой королевской власти можно найти и в других стихотворениях Френо того периода, например, в «В отшельничестве» (*On retirement*):

Затворник в доме у ручья
Лесами окружен:
Счастье такого бытия
Милей мне, чем будь я царя
Наследником рожден².

В целом идеал Френо – аграрная республика – связан со взглядами Руссо [Новая философская энциклопедия, 2010, с. 477] на возникновение гражданского общества вследствие присвоения и возделывания земли, что неудивительно, учитывая, как особое влияние на взгляды Френо творчества именно этого философа [Leary, 1941, p. 105], так и общее влияние европейского Просвещения на американский политический дискурс [Алентьева, Филимонова, 2022].

Здесь пасторальный идеал Френо, с его умиротворенным сельским укладом, вступает в прямое противоречие с прославляющим урбанизацию модернизмом Брэкенриджа, апологией массовой торговли и гимном индустриальному городу [Smeall, 1973, p. 263–281]:

¹ Fair agriculture, not unworthy kings.

² A hermit's house beside a stream,

With forests planted round,

Whatever it to you may seem

More real happiness I deem

Than if I were a monarch crown'd [Freneau, 1902–1907, p. 84].

Коммерции первенец Нью-Йорк, из старины седой
Встает, поднявши выше купола свои,
Приветствует издалека несметный флот купцов –
Лес мачт тенистый на волнах морских
И Филадельфии весь мир наш в услужение:
Она есть сердце всех наук, искусств и славы,
И мощь свою торговлей укрепляет...¹

Брэкенридж и Френо выражают разные грани веры в американское светлое будущее: ключевыми движущими силами Америки, по мнению Брэкенриджа, являются рациональные и осмысленные «наука» и «свобода», в то время как Френо прибавляет к этому взгляду собственную мистическую, религиозную мифологию: представление об Америке не только как о конце человеческих духовных поисков, но конце истории как таковой, ее итоге и счастливом финале.

Строки о новом Ханаане, присутствующие как в версии 1772 г., так и в более поздней, снова воплощают утопический идеал нетронутой природы, райского сада и необременительного труда в сельской местности; такое выражение находит пронизывающий раннюю культуру Америки мессианский мотив новообретенного рая на неизведанном континенте [История литературы США, 1997, с. 345]:

Шиповник иль чертополох колючками не прорастут,
Мир до Адамова греха: ягненок, а с ним лев
В дружбе взаимной будут вместе мирно есть траву².

¹ Daughter of commerce, from the hoary deep
New-York emerging rears her lofty domes,
And hails from far her num'rous ships of trade,
Like shady forests rising on the waves.
And Philadelphia, mistress of our world,
The seat of arts, of science, and of fame,
Derives her grandeur from the pow'r of trade
[Freneau, 1902–1907, p. 68].

² No thistle here or briar or thorn shall spring,
Earth's curse before: the lion and the lamb
In mutual friendship link'd shall browse the shrub
[Freneau, 1902–1907, p. 83].

Непрямая цитата из Книги пророка Исайи соединяется с образами из творчества Мильтона: так, фраза «paradise anew» из поздней версии, используемая для описания непорочной, новообретенной утопии Америки, отсылает к «Возвращенному раю» английского поэта [Wertheimer, 1994, p. 35–58]. Неудивительно, что в будущем Френо предпочтет агрикультурную политику Джефферсона политической программе Гамильтона: приоритет сельской жизни уже находит выражение на раннем этапе творчества, и натурфилософия Френо, особое внимание образам природы в его поэзии [Clark, 1929, p. 1–22], воплощают его политический взгляд на Америку как на пасторальную утопию.

Такая трактовка стихотворения тем не менее не позволяет сделать однозначный вывод о том, что диалог Евгению, протоджефферсоновского скотовода, и Леандера, склоняющегося к гамильтоновской коммерции, – это прямой спор между Брэкенриджем и Френо. Такое удобное объяснение, однако, опровергается хронологией: Френо избрал форму диалога еще до совместной работы с Брэкенриджем, что уже было отмечено. Так, профессор Стивен Адамс утверждает, что эти полюса также выражают внутренние разногласия самого Френо, пытающегося через череду аргументов избрать более предпочтительное обоснование, почему колонизация Америки является благом. Френо отражает два противоборствующих импульса, два национальных мифа в момент их зарождения [Adams, 2013, p. 390–405]; однако все же можно понять, к какой из двух концепций Френо склоняется и испытывает больше симпатии.

Реминисценции античных произведений перекликаются с религиозно-мессианскими особенностями американского национального мифа и воплощаются в политическом манифесте. Воспевание славы отечества, новообретенного рая, пришедшего с востока на запад, становится формой выражения добродетели, угодной Богу, в духе протестантской этики, подразумевающей таковой усердный труд. Брэкенридж пишет: «Сыны науки благородно презирают смерть»¹; поэт-просветитель, прославивший отечество, не умирает, а продолжает жить в лучах этой славы, которая, в свою очередь, становится тождественной в своем бессмертии с бессмертием божественным, ибо выражает волю Господа. Этот теологический взгляд имеет в своей сердцевине светский деизм, уповающий на рациональное, созидательное начало в человеке.

¹ The sons of science nobly scorn to die [Freneau, 1902–1907, p. 75]

Пафос и вера находят выражение в пророчестве славы своему отечеству, которое, в понимании Френо, как было предсказано Горацием, придет на смену Древнему Риму. Даже название отображает устремленность в будущее – пока что только «восходящей» славе еще предстоит войти в свой зенит. Впрочем, если понимание будущего Брэкенриджем безусловно оптимистическое, то отрывки, написанные Френо, порой все же исполнены пессимистической меланхолии, ведь этим временам только предстоит настать [Smeall, 1973, p. 263–281]:

...такие дни узрят.
Весь мир и ты, Америка, впервые,
Когда века склонятся к своему закату,
Оставив лишь блаженство лет грядущих¹.

Автор даже сожалеет, что этот расцвет не придется на его век, что он не увидит его своими глазами: «И плакать можно ли над жизнью скоротечной, что выпала лишь на зарю таких великих дней!»²

В версии поэмы 1772 г. Френо говорит об американцах как о сынах Британии: Америка в его понимании воплощает то лучшее, что было присуще предкам его соотечественников в Старом Свете. Америка должна была стать спасением для Британии. Мысль о неоспоримой, неразрывной связи и преемственности с метрополией еще не сметена вихрем Войны за независимость, однако британцы и американцы для Френо уже не тождественны, что отличает его от авторов XVII в. Здесь же можно усмотреть мысль о вигизме, впитанном Френо в университетские годы: Америка для интеллектуалов того периода воплощает подлинные ценности англичан, «уходящие корнями в англосаксонский период истории Англии» [Белькович, 2020, с. 99–101]. Американцы, как считает Френо, возродят в Новом Свете вырождающиеся в Британской империи республиканские порядки [Wertheimer, 1994, p. 35–58].

¹ ...such days the world
And such, America, thou first shall have
When ages yet to come have run their round
And future years of bliss alone remain

[Freneau, 1902–1907, p. 84].

² How could I weep that we exist so soon, just in the dawning of these mighty times!
[Freneau, 1902–1907, p. 77].

Лояльные Британии, сыны Америки в то же время были верны колониям в их сопротивлении актам Тауншенда. Студенты Принстона, как и все колонисты, воспринимали себя в тот период британскими подданными, но все же не британскими рабами [Axelrad, 1967, p. 34]. В поздней версии поэмы появляются строки о том, что волнения и убийства не утихнут до тех пор, пока «зарубежные короны» не уберутся прочь [Forman, 1902, p. 12]: позднее Френо стал непримирим в своем восприятии Америки и Британии как разделенных, чуждых стран.

В будущем Френо, пока что заявляющий об американской верности и преемственности Британии, столкнется в своей поэзии с проблемой национального самоопределения: что делает американца американцем? Язык в вопросе рождения нации в колониях не мог выступать дифференцирующим признаком [Андерсон, 2001, с. 71], этническое происхождение – тоже. На непосредственном примере Френо, потомка французских гугенотов, этот факт особенно очевиден. Тем не менее Френо все равно найдет связь между собой и своими соотечественниками, при этом наделит их чертами достаточно уникальными, чтобы отделить народ колонистов от заокеанских англичан, выстроить противопоставление между «ими» и «нами».

Разгадка в том, что Френо понимает американскую нацию в гражданственном смысле, не как набор государственных институтов, а как эгалитарное политическое сообщество; «своей страной» Америку, по Френо, могут назвать представители любых отдаленных краев, готовых объединиться и встать вместе на защиту свободы от тирании:

Гляди, со всех краев собираются, созвав
Совет великодушный на защиту наших прав,
Он утвержден твердыней непоколебимой.
Любят свою страну, своей страной любимы,
Могучие защитники свободы, внемлем мы
Делам патриотическим твоим, нашей страны,
Колумбия...¹

¹ See where from various distant climes unites
A generous council to protect our rights,
Fix'd on a base too steadfast to be mov'd,
Loving their country, by their country lov'd,
Great guardians of our freedom, we pursue

Примечательно слово «Колумбия», сигнализирующее о поиске новой национальной идентичности, уже не английской. Колумбией Америку называл и Джоэл Барлоу [Greene, Pole, 2000, p. 680]; изначально, до популяризации слова поэтами, его изредка употребляли в значении совокупности всех колоний. Из идеи добровольного союза, объединенного общей целью противостояния монархии, и рождается новая нация. Эти идеи станут базисом для общенационального самосознания и последующего оправдания единой конституции федералистами, против которых демократ Френо будет выступать, но пока в эти слова вложен смысл общего дела, республиканская добродетель объединения и взаимодействия граждан для защиты своих свобод.

В этом ключе характерно слово, применяемое для описания врага в «Американской свободе» (*American Liberty*) и отсылающее к гессенцам – «наемник» (*hireling*) [Freneau, 1902–1907, p. 145]. Армия наемников противостоит армии добровольцев, которые сами поднялись на защиту своей земли от угнетения. Эгалитарное политическое сообщество оказывается наделено общими, универсальными ценностями, которые и определяют его как социальную группу, отбрасывая на вторичный план происхождение.

Смена восприятия своей национальной идентичности, ранее обозначенной в студенческой поэме, особенно очевидна при сравнении с более поздними стихотворениями времен Войны за независимость. Так, в «Политической литании» (*A Political Litany*) Френо пишет о «нации, чьи манеры грубы и суровы»¹, т.е. осознанно отделяет англичан от американцев в иную социальную группу, противопоставляя ее соотечественникам и выставляя ее другим народом, иноземцами-угнетателями. В то же время на идеи преемственности и уже многократно упомянутого возрождения Англии вне угасшей и забывшей свои истоки старой островной страны указывают слова «Новый Альбион» в «Американской свободе» [там же, с. 149], название, которое поэт присваивает колониям, причем в хвалебном ключе. Мотивы раннего периода хоть и конфликтуют с нарождающимся новым восприятием британца как

Each patriot measure as inspir'd by you,
Columbia... Freneau P.M.

[Freneau, 1902–1907, p. 149–150].

¹ A nation whose manners are rough and severe [Freneau, 1902–1907, p. 139].

врага и оккупанта, но все еще сильны; «Американская свобода» порой очень явно перекликается с «Восходящей славой Америки» в вопросе изображения грядущего американского величия и пути к нему:

И даже посреди отчаянья и страха
Труд начал здесь хозяйничать на славу,
Деревья преклонил своим ударом крепким,
Быков ярмом запряг на труд нелегкий,
Покуда полпустыни весельем не сияло
Как севера сады в самом расцвете мая¹.

Как видим, Френо сопутствует все та же вера в прогресс, колонизацию и освоение новых земель как путь к учреждению Града на Холме. Разница, правда, в том, что поздний Френо, в отличие от раннего, не идеализирует английскую колонизацию, противопоставляя ее испанской, а, наоборот, упоминает кровавую осаду Гаванны [Freneau, 1902–1907, p. 145, c. 146], а в «Вояже в Бостон» (*A Voyage to Boston*) прямо сравнивает Гейджа с Кортесом [там же, с. 180]. Эта позиция противоречит изложенным в «Восходящей славе Америки» положениям, в которых Френо противопоставляет жестокость конкистадоров мирному труду колонистов-англичан; если первые уничтожали города, то вторые возводили их с нуля на необжитой, дикой земле, куда несли свет учености и просвещения. Поэт осознанно маргинализует испанскую экспансию, преследует явные политические цели, противопоставляя жажду золота тому, что сам определяет как созидательное начало, несущее свет цивилизации [Adams, 2013, p. 390–405]. Старые представления используются для подкрепления иной политической парадигмы, выражающей сменившуюся конъюнктуру взглядов. Само же появление испанского мотива может быть связано с первоначальным планом, предполагавшим присутствие в поэме монологов Кортеса, Колумба и Писарро [Leary, 1941, p. 34]. Как мы видим, от этой идеи

¹ Yet 'midst this scene of horror and despair,
Stout industry began his office here,
Made forests bend beneath his sturdy stroke,
Made oxen groan beneath the sweaty yoke,
Till half the desert smil'd and look'd as gay
[Freneau, 1902–1907, p. 144].

пришлось отказаться, но и форма стихотворения как спора, и противопоставление двух колонизаций эхом звучат в итоговом тексте.

Таким образом, можно сделать вывод, что взгляды Филипа Френо на американскую национальную идентичность претерпели значительные изменения: если всего за несколько лет до Войны за независимость Френо определял американцев сынами и подданными Британии, унаследовавшими лучшее от метрополии, то с началом борьбы против колониального правления Френо заново пересобрал и определил американское самосознания, построив его на фундаменте восхваления борьбы за идеалы независимости, свободы самоуправления и республиканизма.

Список литературы

Алентьева Т.В., Филлимонова М.А. Просветительские идеи и революционный процесс в Северной Америке. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2022. – 866 с.

Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках распространении национализма / пер. В.Г. Николаева. – Москва : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2001. – 288 с.

Белькович Р.Ю. Кровь патриотов: введение в интеллектуальную историю американского радикализма. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2020. – 384 с.

История литературы США. / отв. ред. Я.Н. Засурский. – Москва : Наследие, 1997. – Т. 1. – 833 с.

Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / ред. С. Ошеров. – Москва : Художественная литература, 1970. – 479 с.

Новая философская энциклопедия / Ин-т философии Рос. акад. наук, Нац. обществ.-науч. фонд; Науч.-ред. совет.: В.С. Степин [и др.]. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 3. – 692 с.

Adams S. Philip Freneau's summa of American exceptionalism: «The Rising Glory of America» without Brackenridge // *Texas studies in literature and language.* – 2013. – Vol. 55, N 4. – P. 390–405.

Axelrad J. Philip Freneau: champion of democracy. – Austin : Univ. of Texas press, 1967. – 480 p.

Clark H.H. The literary influences of Philip Freneau // *Studies in philology.* – 1925. – Vol. 22, N 1. – P. 1–33.

Clark H.H. What made Freneau the father of American poetry? // *Studies in philology.* – 1929. – Vol. 26, N 1. – P. 1–22.

Elliott E.B. Revolutionary writers: literature and authority in the New Republic, 1725–1810. – Oxford : Oxford univ. press, 1986. – 324 p.

Forman S.E. The political activities of Philip Freneau. – Baltimore : Johns Hopkins univ. press, 1902. – 106 p.

[*Freneau P.M.*] The poems of Philip Freneau, poet of the American revolution : in 3 vol. / ed. by F.L. Pattee. – Princeton, N.J. : The univ. library, 1902–1907. – Vol. 1. – 294 p.

Развитие американского национального самосознания на примере поэмы Ф. Френо «Восходящая слава Америки»

Greene J.P., Pole J.R. A companion to the American revolution. – Malden : Blackwell publishers Ltd, 2000. – 800 p.

Leary L. That rascal Freneau : a study in literary failure. – New Brunswick : Rutgers univ. press, 1941. – 512 p.

Marsh P. Jefferson and Freneau // The American scholar. – 1947. – Vol. 16, N 2. – P. 201–210.

Smeall J.F.S. The respective roles of Hugh Brackenridge and Philip Freneau in composing «The Rising Glory of America» // The papers of the Bibliographical Society of America. – 1973. – Vol. 67, N 3. – P. 263–281.

Wertheimer E. Commencement ceremonies: history and identity in «The Rising Glory of America», 1771 and 1786 // Early American literature. – 1994. – Vol. 29, N 1. – P. 35–58.

ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 82.091:791.2/.4

DOI: 10.31249/lit/2025.05.03

МЕТЕЛЕВА-КУДАЛИНА А.А.¹ «СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ»
Л.Н. ТОЛСТОГО И «СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ» С. ТОЛСТОЙ: ОТ
ДИАЛЕКТИКИ ДУШИ К СОВРЕМЕННЫМ ИДЕОЛОГАМ

Аннотация. В статье сравнивается способ моделирования психологии персонажей и семейных отношений в романе Л.Н. Толстого «Семейное счастье» (1859) и в фильме С. Толстой «Семейное счастье» (2025). В фильме характеры героев и особенности их взаимодействия, описанные Л.Н. Толстым, значительно трансформировались и оказались идеологически маркированными: центральный мужской персонаж романа выступает в фильме носителем власти, а женский персонаж – жертвой, угнетаемой в патриархальном браке. В романе герои представлены совершенно иным образом: они проживают счастливые и кризисные периоды, духовно развиваются, а их внутренние изменения и становятся главным предметом изображения и художественной рефлексии.

С. Толстая использует в фильме мотивы и образы других произведений Л.Н. Толстого, а также эпизоды биографии самого писателя, что позволяет режиссеру трансформировать сюжет романа «Семейное счастье» в духе современных представлений о неравенстве и власти и изменить перспективу высказывания о семейных отношениях, заданную Л.Н. Толстым.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой; экранизация; роман.

Для цитирования: Метелева-Кудалина А.А. «Семейное счастье» Л.Н. Толстого и «Семейное счастье» С. Толстой: от диалектики души к современным идеологам // Социальные и гуманитарные науки. Отечествен-

¹ Метелева-Кудалина Анна Алексеевна – младший научный сотрудник отдела литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам РАН; ORCID: 0009-0002-0952-3396; Annkudalina000@gmail.com

*«Семейное счастье» Л.Н. Толстого и «Семейное счастье»
С. Толстой: от диалектики души к современным идеологемам*

ственная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025 –
Специальный выпуск. – С. 34–45. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.03

Получена: 05.11.2025

Принята к печати: 15.12.2025

METELEVA-KUDALINA A.A.¹ *Family Happiness* by L.N. Tolstoy
and *Family Happiness* by S. Tolstaya: from the dialectic of the soul to
modern ideologems

Abstract. This article compares the way the psychology of characters and family relationships are modeled in Leo Tolstoy's novel *Family Happiness* (1859) and in S. Tolstoy's film *Family Happiness* (2025). In the film, the characters' personalities and the nuances of their interactions, as described by Leo Tolstoy, are significantly transformed and ideologically marked: the novel's central male character emerges as a figure of power, while the female character is a victim, oppressed in a patriarchal marriage. In the novel, the characters are presented in a completely different way: they experience periods of happiness and crisis, develop spiritually, and their internal changes become the main subject of depiction and artistic reflection. S. Tolstaya uses motifs and images from other works by Leo Tolstoy, as well as episodes from the writer's biography, in the film, allowing the director to transform the plot of *Family Happiness* in the spirit of contemporary notions of inequality and power and to alter the perspective of the statement on family relationships established by Leo Tolstoy.

Keywords: L.N. Tolstoy; film adaptation; novel.

To cite this article: Meteleva-Kudalina, Anna A. “*Family Happiness* by L.N. Tolstoy and *Family Happiness* by S. Tolstaya: from the dialectic of the soul to modern ideologems”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue, 2025*, pp. 33–44. DOI: 10.31249/lit/2025.05.03 (In Russian)

Received: 05.11.2025

Accepted: 15.12.2025

11 сентября 2025 г. состоялась премьера фильма «Семейное счастье» Стаси Толстой, созданного по мотивам романа Л.Н. Толстого «Семейное счастье» (1859). Киноадаптация неизбежно предполагает интерпретацию произведения, так как это перевод из одной семиотической системы в другую [Тынянов, 2001], [Шмид,

¹ **Meteleva-Kudalina Anna Alekseevna** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0009–0002–0952–3396; Annkudalina000@gmail.com

2011], [Эйзенштейн, 1967], [Эйхенбаум, 2001]. Кроме того, адаптация рассматривается в современной научной литературе не просто как перенос из одного медиа в другое и создание чего-то «вторичного» по отношению к «оригиналу», а как сложный процесс переозначивания, подразумевающий создание самостоятельного и самоценного продукта культуры, включающего в себя дополнительные смыслы, зачастую отсутствующие в первоисточнике [Hutcheon, O'Flynn, 2013], [Cartmell, Whelehan, 1999], [Leitch, 2017]. Цель некоторых из этих работ напрямую формулируется как отказ от представления о первичности «оригинального», т.е. литературного, текста и оценки адаптации с точки зрения условного «соответствия» этому оригиналу: «Цель этого раздела – развеять представление о том, что литературные адаптации представляют собой *односторонний* (курсив мой. – А. М.-К.) перевод текста, особенно “классических” текстов, на экран»¹ [Cartmell, Whelehan, 1999, p. 23].

Разделяя подобный взгляд на киноадаптацию, мы рассмотрим, как именно расходится интерпретация психологии героев и сущности семейных отношений в романе и в фильме, ведь подобные изменения представляют интересный объект исследования, позволяющий сделать выводы и о том контексте, в котором появились эти произведения.

Роман «Семейное счастье» стал одним из первых произведений Л.Н. Толстого, посвященных теме супружеской любви и семейным взаимоотношениям. Молодой писатель работает над ним в конце 50-х годов, в то время, когда активно обсуждается вопрос о положении женщины в обществе и о ее роли в браке [Эйхенбаум, 2009, с. 324]. Сам Л.Н. Толстой, как пишет Б.М. Эйхенбаум, резко критикует пользовавшиеся популярностью среди читающей публики в России романы Жорж Санд, провозглашающей, с его точки зрения, свободную любовь и следует идеям Прудона и Мишле, напротив, старавшихся «реабилитировать» идею семьи, брака и материнства как главной возможности реализации женщины [Эйхенбаум, 2009, с. 328–329].

Интерес к созданию романа, в центре которого будет находиться тема любви, семейного счастья и семейных кризисов, был обусловлен, по мысли Эйхенбаума, жизнью самого писателя: «В этой атмосфере напряженного интереса к вопросу о женщине и

¹ This section aims to dispel the idea that literary adaptations are one-way translations from text – especially “classic” texts – to screen.

семейной жизни явилась, очевидно, и у Толстого мысль – написать роман о “семейном счастье”. Необходимый ему для каждой вещи автобиографический материал есть – пережитый “роман” с В. Арсеньевой, переписка с которой иногда кажется прямо конспектом или программой будущего произведения» [Эйхенбаум, 2009, с. 330].

Вероятно, этим стремлением показать сложности семейной жизни и нелинейность ее течения, постоянные изменения, которые происходят и с каждым из супругов в течение семейной жизни, и с отношениями в целом, и обусловлено то, что рассказчиком в этом романе становится девушка – Маша. Именно ее точка зрения [Успенский, 1970] становится главной в произведении, причем нарративный источник в «Семейном счастье» раздваивается. Точка зрения героини, непосредственно проживающей события, дополняется и корректируется точкой зрения рассказчицы, которая, находясь на временной дистанции, несколько иначе смотрит на те события, которые с ней произошли. Это усиливает идею, высказанную еще Ж. Мишле, на концепцию которого опирался Л.Н. Толстой во время создания романа, что семейная жизнь представляет собой нелинейный и неоднородный процесс, в котором каждый из супругов в разное время может занимать те или иные роли [Эйхенбаум, 2009, с. 332].

Идея постоянного «неравенства» персонажа самому себе, изменения его психологии как основной способ моделирования художественного образа, выражается в концепции «диалектики души», которую Н.Г. Чернышевский формулирует в статье о раннем творчестве писателя: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний» [Чернышевский, 1947, с. 422].

Этот принцип создания характеров персонажей неоднократно становился предметом анализа исследователей творчества Л.Н. Толстого [Гинзбург, 1977, с. 319], [Громов, 1971, с. 378].

«Диалектика души» зарождается уже в самых ранних произведениях Л.Н. Толстого – и роман «Семейное счастье» не является исключением. И характеры персонажей, и их взаимодействие изображаются динамически. Финал романа можно назвать открытым,

так как то, что ждет героиню после окончания повествования, остается неизвестным и для читателей, и для нее самой: «...начало другой, но уже совершенно иначе счастливой жизни, которую я еще не прожила в настоящую минуту...» [Толстой, 1935, т. 5, с. 161].

В фильме С. Толстой сюжетная канва романа сохраняется, и даже производится попытка сохранения и точки зрения, и «голоса» героини – в некоторых эпизодах она проясняет ту или иную ситуацию¹. Но совершенно иначе представлены характеры персонажей и их взаимоотношения. От идеи постоянной изменчивости и перехода от одного состояния к другому, в фильме присутствует взгляд и на положение героев, и на их взаимоотношения с точки зрения современной трактовки понятий власти, контроля, гендера и телесности.

Герои романа – Маша и Сергей Михайлович – в «Семейном счастье» представлены как воплощения, соответственно, жертвы и субъекта власти, что дает основание соотнести фильм с актуальной дискуссией о патриархальном браке и гендерном неравенстве. Далее мы рассмотрим, как темы распределения ролей в семье, появления детей, ревности, адюльтера и других мотивов и образов, относящихся к семейной жизни героев, представлены в романе и интерпретируются в фильме.

И в романе, и в фильме после свадьбы Маша переезжает из Покровского, имения родителей, в Никольское, имение мужа. В Никольском герои живут с Татьяной Семеновной – матерью Сергея Михайловича. Маша чувствует, что свекровь относится к ней несколько снисходительно, но внутренне соглашается с этой позицией: «Татьяна Семеновна всегда была добра к нам и ко мне особенно и рада была, что сын ее женится, но когда я как невеста была у нее, мне показалось, что она хотела дать почувствовать мне, что, как партия для ее сына, я могла бы быть и лучше и что не мешало бы мне всегда помнить это. И я совершенно понимала ее и была согласна с ней» [Толстой, 1935, т. 5, с. 111].

Свекровь описывается также как «строгая хозяйка дома и старого века барыня» [Толстой, 1935, т. 5, с. 111], но ее строгость никогда не становится поводом для конфликта между героинями.

В фильме отношения Маши и Татьяны Семеновны показаны как противостояние, завязкой которого становится разговор о сладком во время одного из обедов. Маша спрашивает, будет ли

¹ Подробнее об этом приеме см.: [Шмид, 2011].

десерт¹, Татьяна Семеновна высмеивает ее за этот вопрос, подчеркивая, что он неуместен для нового статуса Маши. Мотив противостояния свекрови и невестки визуализируется средствами монтажа: они располагаются за столом напротив друг друга, а их антагонизм подчеркивается динамичной сменой кадров². Мать героя представлена в картине как человек, обладающий властью, распространяющийся даже на Сергея Михайловича, который не может защитить свою супругу.

Конфликт свекрови и невестки достигает своей кульминации в тот момент, когда в фильме возникает тема рождения детей. Татьяна Семеновна приводит Машу в полузаброшенный флигель и говорит о том, что в этом сыром и холодном помещении они с сыном собираются сделать детскую, а самой Маше предстоит рожать на старом диване. Эта деталь, очевидно отсылающая к реальному артефакту, находящемуся в музее «Ясная Поляна», позволяет предположить, что режиссер фильма использует в качестве материала не только текст романа, но и биографию самого писателя и, что немаловажно, образ Толстого как патриархального супруга. Образ мрачного флигеля усиливается и драматургией кадра: камера захватывает крупным планом трещины и прочие признаки ветхости помещения, что объясняет чувство страха, возникшее у героини.

Татьяна Семеновна утверждает, что дети – это «смысл брака», Маша отвечает ей, что «еще не готова», но ее позиция не учитывается, так как далее становится известно, что Маша все же стала матерью. Это указывает на тему власти в патриархальном браке, которая выражается в том числе в принуждении к деторождению и в потере контроля над собственным телом.

Размышления о важности рождения и воспитания детей в жизни женщины часто появляется в произведениях Толстого и трактуется им в моральном ключе. Так, отказ от рождения детей воспринимается в художественной системе произведений Толстого резко негативно: достаточно вспомнить образ Элен Курагиной,

¹ В этой сцене можно усмотреть аллюзию на сцену именов Наташи Ростовской из романа «Война и мир», когда она спрашивает при всех гостях, какое будет мороженое на десерт, чем вызывает неодобрение матери [Толстой, 1937, т. 9, с. 78]. Эта параллель может подчеркивать и ту сторону дисбаланса власти в отношении Маши и Сергея Михайловича, которая заключается в наличии большой разницы в возрасте.

² О «семантике монтажа» см.: [Эйхенбаум, 2001, с. 35]

однозначно отрицательного персонажа, чья распушенность подчеркивается способностью контролировать деторождение [Толстой, 1938, т. 10, с. 29], или удивление и отторжение Долли, когда Анна Каренина рассказывает ей о том, что больше не хочет и не будет рожать [Толстой, 1935, т. 19, с. 213].

В романе «Семейное счастье», однако, еще нет этой строгой моральной оценки. Появление детей описывается как что-то естественное, а в том, как рассказчица говорит о своих детях, нет описания принуждения: «В нашей семейной жизни случились два важные события, но оба не изменили моей жизни. Это были рождение моего первого ребенка и смерть Татьяны Семеновны. Первое время материнское чувство с такою силой охватило меня и такою неожиданный восторг произвело во мне, что я думала, новая жизнь начнется для меня; но через два месяца, когда я снова стала выезжать, чувство это, уменьшаясь и уменьшаясь, перешло в привычку и холодное исполнение долга» [Толстой, 1935, т. 5, с. 143]. После того как ощущение новизны после рождения ребенка пропало, героиня начала чувствовать равнодушие, которое сильно ее пугало, но со временем безразличие сменилось чувством любви. Например, когда маркиз целует героиню в конце романа, она вспоминает своего мужа и ребенка: «Мой муж и ребенок вспомнились мне, как давно бывшие дорогие существа, с которыми у меня все кончено» [Толстой, 1935, т. 5, с. 148].

Таким образом, дети для героини романа «Семейное счастье» пусть и не сразу, но становятся важной частью жизни. Этот путь от равнодушия до материнской любви и является проявлением диалектики души персонажа.

В фильме, напротив, тема деторождения описывается исключительно через призму принуждения и даже насилия: героиня не самостоятельно совершает выбор и переживает сложные чувства, а подчиняется патриархальному укладу, в душе ему противореча и провоцируя тем самым внутренний конфликт. В финальных эпизодах картины героиня и ее супруг вместе с детьми находятся в саду усадьбы. Вместе с тем заключительная сцена, в которой семья уходит в дом, оставляя героиню в одиночестве, подчеркивает не столько возможность пересмотра, пережитого ей в браке, сколько ощущение внутренней изоляции и одиночества. Искомое героиней «семейное счастье» оказывается практически невозможным, так как оно предполагает в этой картине мира отказ от собственной субъектности. Сергей Михайлович, напротив, не сталкивается с необходимостью самоограничения: эта особенность в том числе

проявляется в эпизодах, изображающих светскую жизнь героев, которую они ведут в столице.

Переозначивание образов и смыслов романа происходит, например, в том, как в романе и фильме показана тема ревности. В романе Маша после одного из светских раутов разыгрывает чувство ревности перед мужем: «—А я видела, как ты что-то очень оживленно разговаривал с Н.Н., — однажды, возвращаясь с бала, сказала я, грозя ему пальцем и называя одну из известных дам Петербурга, с которою он действительно говорил в этот вечер. Я сказала это, чтобы расшевелить его; он был особенно молчалив и скучен. — Ах, зачем так говоришь? И говоришь ты, Маша! <...> Оставь это другим; эти ложные отношения могут испортить наши настоящие, а я еще надеюсь, что настоящие вернуться» [Толстой, 1935, т. 5, с. 134].

Маша в данном случае использует ревность как модель поведения, в каком-то смысле принятую в светском обществе, — и Сергей Михайлович, отвечая ей, подчеркивает неестественность этого чувства и разоблачает такую «светскую игру».

В фильме Маша становится свидетельницей разговора ее мужа с незнакомой женщиной, которая оказывается «хорошим другом» ее супруга, ведущим с ним активную переписку. Персонаж носит имя Анна Аркадьевна, что является очевидной интертекстуальной отсылкой к образу Анны Карениной. Когда Маша расстраивается и устраивает сцену ревности мужу, он реагирует на это пренебрежительно, что позволяет сделать вывод о том, что герой не считает необходимым ограничивать себя в подобных контактах.

Учитывая то, что далее он будет ревновать свою жену к маркизу, подобное пренебрежение может вновь подчеркивать патриархальный уклад, в котором мужчине по определению позволено больше, чем женщине (и такие двойные стандарты считаются чем-то нормальным). Можно сказать, что логика изменения эпизодов и образов героев в фильме заключается в том, что режиссер использует те образы, которые традиционно ассоциируются именно с патриархальным браком и подспудно добавляет, таким образом, критику подобных тенденций в семейной жизни.

В романе ревность героя приводит только лишь к отдалению супругов и становится поводом для ссоры, а в фильме это чувство выражается в том числе и в проявлениях насилия. Так, после очередного светского раута, на котором Маша танцевала с маркизом, Сергей Михайлович насилует ее, а наутро приходит, просит про-

щения и говорит о том, что они не будут больше вспоминать эту ночь. Сцены насилия выстраиваются визуально посредством смазанных кадров, низкоконтрастного освещения, эффекта *slow motion*, что позволяет режиссеру показать переживание травматичного события с позиции жертвы насилия.

Подобная интерпретация также позволяет говорить о выборе оптики в фильме, в которой герой – мужчина, обладающий властными ресурсами, а героиня – жертва, не имеющая выбора и возможности что-либо изменить в своем положении.

Тема насилия продолжается и далее, когда крупным планом изображается сцена удушения, вероятно, отсылающая к «Крейцеровой сонате», где ревность героя, Позднышева, приводит его к убийству своей жены. Важно и то, что в этот момент героиня находится перед зеркалом, что позволяет предположить, что подобный монтаж становится средством передачи именно ее точки зрения. Телесность героини, таким образом, становится в картине полем конфликта между ее личной волей и волей ее супруга, что проявляется в принуждении рождения детей и в буквальном использовании ее тела для демонстрации маскулинной власти.

И в романе, и в фильме в отношениях героев случается перелом, который помогает им преодолеть затяжной кризис в отношениях. В романе таким событием становится поцелуй героини с маркизом и дальнейшее ее переосмысление взглядов на брак и семейное счастье в целом. Героиня испытывает желание вернуться к мужу, она просит его переехать в деревню, где, по ее мнению, все может быть по-старому: «Вся моя замужняя жизнь со дня переезда нашего в Петербург вдруг представилась мне в новом свете и укором легла мне на совесть. Я в первый раз живо вспомнила наше первое время в деревне, наши планы, в первый раз мне пришел в голову вопрос: какие же были его радости во все это время?» [там же, с. 149].

Герои возвращаются в Покровское, разговаривают и начинают, таким образом, новый этап взаимоотношений, который характеризуется для героини любовью к детям и другим, более глубоким, чувством к мужу. Вновь можно вспомнить концепцию диалектики души, которая напрямую показана в финале романа, когда героиня подчеркивает, насколько изменилось ее чувство к мужу и насколько она изменилась сама: «С этого дня кончился мой роман с мужем; старое чувство стало дорогим, невозвратимым воспоминанием, а новое чувство любви к детям и к отцу моих детей положило начало другой, но уже совершенно иначе счастли-

вой жизни, которую я еще не прожила в настоящую минуту...» [там же, с. 161]. Несмотря на то, что нам неизвестно дальнейшее развитие событий, можно сказать по крайней мере о возможности преодоления этого кризиса.

В фильме событием, выступившим катализатором изменений, становится не внутренняя борьба и рефлексия героини, а смерть матери мужа, о которой он ей сообщает после того, как она совершает адюльтер. Героиня помогает мужу пережить утрату матери, и это помогает им наладить взаимоотношения, но это изменение вызвано скорее внешним по отношению к семье героев событием, а не их рефлексией.

Финал фильма оказывается не только открытым, но и амбивалентным. В последних сценах семейная жизнь изображена на фоне природы и усадьбы. Похожая сцена присутствует в начале фильма, где Маша, Катя и Сергей Михайлович находятся на террасе. Усадьба напоминает образ Эдема, земного рая, который приобретает и несколько трагическую окраску, так как героиня уже не так счастлива, как в первых эпизодах. Сергей Михайлович рассказывает сыну о зеленой палочке, которую нужно найти на территории усадьбы, что отсылает к детской игре самого Л.Н. Толстого. Это вновь позволяет предположить, что в образе главного героя присутствуют отсылки и к образу писателя, который часто изображается как патриархальный супруг¹.

Таким образом, фильм «Семейное счастье» предлагает, с одной стороны, феминистическое высказывание о положении женщины в патриархальном обществе и патриархальной семье. С другой стороны, в картине представлена подспудная критика такого уклада в том числе через действия мужа героини и ее положения как жертвы, не имеющей контроля ни над своим телом, ни над своей жизнью. В свою очередь, в фильме показано вынужденное смирение героини ради сохранения семьи, вопреки ее мечтам о семейном счастье.

Подводя итог, отметим, что и роман, и фильм строятся вокруг мифа и комплекса представлений о «семейном счастье» как о мифе культуры. Для Толстого подлинным семейным счастьем оказывается не романтическая влюбленность и «роман», а глубокое чувство супружеской любви и любви к детям. Для Стаси Толстой семейное счастье (по крайней мере в XIX веке, хоть режиссер и говорила в одном из интервью, что эта история для нее находится

¹ Об отношениях Л.Н. Толстого и супруги см., например: [Зорин, 2020].

«вне времени»¹) – это идеологема, легитимирующая дисбаланс власти и подчиненное положение женщины.

Большое значение имеет и то, что в романе женский голос опосредован мужским восприятием самого Л.Н. Толстого – это воображение мужчины о том, что переживает, думает и чувствует девушка в браке². В то время как в фильме эта опосредованность также становится предметом критики, в том числе и потому, что в фильме присутствуют аллюзии на биографию самого Л.Н. Толстого. Можно заключить, что Стася Толстая пыталась реконструировать историю Маши и ее поисков «семейного счастья» с женской точки зрения и «вернуть» оригинальной истории те стороны, которые могли быть скрыты от писателя-мужчины.

Таким образом, кинематографическая интерпретация переводит развернутый монолог героини в высказывание о контроле, власти, телесности и травме, который конструируется средствами монтажа, особенностями выстраивания и смены кадров и прочими визуальными средствами. Роман Л.Н. Толстого, задумывавшийся как высказывание «против» эмансипации женщины и освобождения чувства любви от брака, оказывается преобразован в фильме как при помощи аллюзий на другие романы и повести Л.Н. Толстого о браке и любви, так и при помощи отсылок к реальным эпизодам жизни самого писателя. Возможно, именно эта особенность и становится залогом некой «двойственности» фильма С. Толстой: он одновременно является и феминистическим высказыванием, и высказыванием о сохранении семьи вопреки всему.

Список литературы

Зорин А.Л. Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – 248 с.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Ленинград : Художественная литература, 1977. – 448 с.

Громов П.П. О стиле Льва Толстого : становление «диалектики души». – Москва : Художественная литература, 1971.–390 с.

Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. – Харьков : ХЦГИ ; Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – Ч. 2: Хрестоматия / под ред. С.В. Жеребкина. – С. 799–822.

¹ <https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=422073>

² О «мужском» и «женском» письме, а также о критике «мужских» нарративов о женщинах см.: [Сиксу, 2001, с. 799–801].

**«Семейное счастье» Л.Н. Толстого и «Семейное счастье»
С. Толстой: от диалектики души к современным идеологемам**

Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 90 т. – Москва : Государственное издательство «Художественная литература», 1928–1958.

Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2001. – С. 39–59.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – Москва : Искусство, 1970. – 258 с.

Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Полное собрание сочинений : в 15 т. – Москва : Гослитиздат, 1939–1953. – Т. 3 : Очерки гоголевского периода русской литературы. Статьи и рецензии 1856 года. – 1947. – С. 421–431.

Шмид В. Отбор и конкретизация в словесных и кинематографических нарративах // Narratorium [электр. журнал]. – 2011. – Вып. 1/2. – URL: <https://narratorium.ru/v-shmid-otbor-i-konkretizaciya-v-slovesnoj-i-kinematograficheskoj-narracziyah/> (дата обращения: 01.12.2025).

Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Избранные произведения : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964–1971. – Т. 5. – 1968. – С. 129–181.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой : исследования. Статьи. – Санкт-Петербург : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 952 с.

Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2001. – С. 13–39.

Hutcheon L., O’Flynn S. A theory of adaptation. – London ; New York : Routledge, 2013. – 273 p.

Cartmell D., Whelehan I. Adaptations : from text to screen, screen to text. – London : Routledge, 1999. – 247 p.

Leitch Th. The Oxford handbook of adaptation studies. – Oxford : Oxford univ. press, 2017. – 761 p.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

УДК 821(4).09

DOI: 10.31249/lit/2025.05.04

ДЕМЕНТЬЕВА А.В.¹ ТОПОСЫ ШОТЛАНДСКОЙ ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ (Обзорная статья)

Аннотация. В обзорной статье рассматривается коллективная монография «Шотландская готика: Эдинбургский путеводитель» (2017), в которой современные зарубежные исследователи прослеживают развитие готической традиции в шотландской литературе на протяжении нескольких столетий. Основное внимание уделяется специфике хронотопа и ведущих мотивов шотландской готики, раскрываются их литературные, исторические и культурные предпосылки. Авторы монографии демонстрируют, как пространственные топосы (локусы) определяют время действия, характер персонажей и логику сюжета, а также прослеживают эволюцию хронотопа в разных литературных формах и эпохах. В статье подробно рассматривается бытование характерных готических топосов в шотландской литературе и кинематографе: кладбища, руины, тюрьмы, религиозные и индустриальные пространства, «исторические» ландшафты, сельские и городские локации. Отдельно анализируются интертекстуальные локусы, отсылающие к предшествующим произведениям, а также особенности организации пространства в пародийной готической литературе.

Ключевые слова: готическая литература; романистика; топос; хронотоп; европейская литература XVIII–XXI вв.; Шотландия; образы и мотивы; диахрония.

¹ Дементьева Алиса Владиславовна – младший научный сотрудник отдела литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам РАН; ORCID: 0000-0002-7559-5569; clavisaturn@gmail.com

Для цитирования: Дементьева А.В. Топосы шотландской готической литературы: современные исследования (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 46–61. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.04

Получена: 22.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

DEMENTIEVA A.V.¹ TOPOI IN SCOTTISH GOTHIC LITERATURE: CONTEMPORARY STUDIES (Review article)

Abstract. The review article examines the collective monograph *Scottish Gothic: An Edinburgh Companion* (2017), in which contemporary international scholars trace the development of the Gothic tradition in Scottish literature over several centuries. Particular attention is paid to the specificity of the chronotope and the dominant motifs of Scottish Gothic, with their literary, historical, and cultural preconditions being elucidated. The authors of the monograph demonstrate how spatial topoi (loci) shape narrative time, character construction, and plot logic, and they trace the evolution of the chronotope across different literary forms and historical periods. The article offers a detailed analysis of the functioning of characteristic Gothic topoi in Scottish literature and cinema, including cemeteries, ruins, prisons, religious and industrial spaces, “historical” landscapes, as well as rural and urban locations. Special attention is given to intertextual loci that refer to earlier works, as well as to the specific organization of space in parodic Gothic literature.

Keywords: gothic literature; romanticism; topos; chronotope; European literature of the XVIII–XXI centuries; Scotland; images and motifs; diachrony.

To cite the article: Dementieva, Alisa V. “Topoi in Scottish Gothic literature: contemporary studies (Review article)”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue*, 2025, pp. 45–61. DOI: 10.31249/lit/2025.05.04 (In Russian)

Received: 22.10.2025

Accepted: 15.12.2025

В коллективной монографии «Шотландская готика: Эдинбургский путеводитель» [Scottish Gothic, 2017] осуществляется

¹ **Dementieva Alisa Vladislavovna** – Junior Researcher at the Department of Literary studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0000–0002–7559–5569; clavisaturn@gmail.com

комплексный анализ шотландской готической традиции. Исследование организовано по хронологическому принципу, охватывая путь от ранних форм (баллады англо-шотландского пограничья и «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона, 1760-е гг.) до современных воплощений в кино, драматургии, поэзии и прозе. Вместо поиска универсального определения шотландской готики авторы глав, по словам главного редактора Кэрол Маргарет Дэвисон, нацелены на то, чтобы выявить «мириады синергий между категориями “Шотландия” и “готика”» [Scottish Gothic, 2017, p. 39]. Такой подход приводит к пересмотру устоявшихся интерпретаций и предлагает свежий взгляд на эволюцию готической традиции [Syne, 2017].

Генезис и истоки шотландской готической традиции

Во вводной статье «Границы идентичности и эстетика разединения: введение в шотландскую готику» [Scottish Gothic, 2017, p. 1–13] редакторы монографии Кэрол Маргарет Дэвисон (заведующая кафедрой английского языка, литературы и творческого письма в Университете Виндзора) и Моника Джермана (старший преподаватель английской литературы и творческого письма в Вестминстерском университете) исследуют генезис «шотландской готики» как национального феномена, а также ее репрезентацию в творчестве современных британских писателей.

Ряд исследователей, среди которых Дейл Тауншенд, ставят под сомнение правомерность выделения отдельной «шотландской готики». Свою позицию Тауншенд, в частности, обосновывает тем, что в XVIII в., в эпоху становления жанра, шотландцы воспринимались скорее как кельты – принципиально иная этническая группа по сравнению с готами, чье имя дало название литературному направлению [Scottish Gothic, 2017, p. 1]. Тем не менее концепция «готической Шотландии» формируется на рубеже XVIII–XIX вв., когда доминирующим культурным нарративом становится ее романтизированный образ. В контексте начавшейся индустриализации и ускоренной модернизации Шотландия воспринималась как пространство, не подвластное времени, – патриархальный край нетронутой природы, противопоставленный индустриальной Англии. Как отмечают исследователи, этот романтизированный образ привел к тому, что, по меткому замечанию профессора Калифорнийского университета Яна Дункана, «судьба Шотландии – стать коммерческим объектом романтической традиции, а не местом

создания романтических произведений» [Scottish Gothic, 2017, p. 1].

В основе шотландской культуры, как отмечают Дэвисон и Джермана, лежит фундаментальный раскол – дуализм между «диким» Хайлендом и «цивилизованным» Лоулендом. Они проводят параллель с литературным архетипом Джекила и Хайда, утверждая, что подобная двойственная идентичность кристаллизовалась после потери независимости и продолжает определять национальное самовосприятие [Scottish Gothic, 2017, p. 2]. В финале вводной статьи исследователи утверждают, что дать четкое определение «шотландской готике» совершенно невозможно в силу присущей жанру внутренней нестабильности и его сопротивления унификации. В качестве альтернативы они обозначают принцип, на котором построена вся монография: каждая ее глава рассматривает «шотландскую готику» как самобытную категорию [Scottish Gothic, 2017, p. 6].

Концепция «шотландской готики», как отмечают Дэвисон и Джермана, остается предметом научных дискуссий. Тем не менее образ «готической Шотландии» прочно укоренился в культуре благодаря процессам романтизации страны и ее внутреннему культурному дуализму. Эти процессы, в частности, анализируются в главе профессора английского языка Эксетерского университета Ника Грума «“Кельтский век” и генезис шотландской готики», в которой становление готической традиции в Шотландии напрямую связывается с формированием кельтской культурной идентичности в XVIII–XIX вв.» [Scottish Gothic, 2017, p. 14–27]. По мнению исследователя, шотландская «кельтскость» сформировалась в результате «взаимно антагонистического сотрудничества» (mutually antagonistic collaboration) с английской идентичностью. Это особенно ярко проявилось в противостоянии с идеологией английских вигов, которые, объявляя англичан наследниками готов – борцов с тиранией, косвенно определили шотландцев как «другую» нацию [Scottish Gothic, 2017, p. 16]. Эта культура создавала альтернативу аскетизму классических форм в архитектуре и литературе. Однако в вопросе исторического нарратива позиции расходились: шотландские авторы описывали кельтов как культурно обособленную от готов группу, тогда как английские – напротив, доказывали их изначальное родство, чтобы обосновать идею неизбежного политического объединения народов Британских островов [Scottish Gothic, 2017, p. 18].

Подводя итог анализу происхождения шотландской готики, Грум приходит к выводу, что «кельтскость» представляет собой типичную для национальных окраин культурную стратегию, направленную на возрождение и ассимиляцию локальных традиций. Эта стратегия сознательно нарушает эстетические нормы английских вигов и служит формой противостояния англоцентричному обществу и идентичности. Основной вывод Грума заключается в том, что шотландская готика и конструируемая в ее рамках «кельтская» идентичность представляют не органичное культурное явление, а реактивный конструкт, сформировавшийся в ответ на английское культурное влияние. Данный процесс, по мнению исследователя, заключался в сложном – и зачастую антагонистическом – диалоге с английской идентичностью. Такой диалог не только ставил под сомнение миф о «чистой» автохтонной культуре, но и выявлял важную функцию шотландской готики: служить инструментом политического и культурного самоопределения в противостоянии англоцентричному доминированию.

Влияние «Поэм Оссиана» Д. Макферсона на шотландскую готику

В главе «Политика и поэтика шотландской готики от Оссиана до Отранто и далее» [Scottish Gothic, 2017, p. 28–41] Кэрол Маргарет Дэвисон анализирует «Поэмы Оссиана» – известную мистификацию, выдаваемую их автором, Джеймсом Макферсоном, за древний кельтский эпос. По мнению исследовательницы, именно «Поэмы Оссиана», при всей спорности их происхождения, являются одним из важнейших произведений для готической эстетики, в том числе в ее шотландском варианте. Их публикация обозначила поворотный момент: с нее начинается эпоха литературной национальной традиции, одновременно запустившая многовековое противостояние за культурную гегемонию на Британских островах [Scottish Gothic, 2017, p. 29].

Предметом анализа в главе выступает сложная и неоднозначная история рецепции «Поэм Оссиана» в Англии – от восторженных оценок основателя жанра Хораса Уолпола, видевшего в них «хрупкого гиганта... привнесшего ужасы высокогорья [Шотландии. – *А. Д.*]» [Scottish Gothic, 2017, p. 32], до современного скепсиса. Этот скепсис, как показывает автор, коренится в самом факте мистификации: сомнения в подлинности текста приводят к переоценке (часто – к умалению) его реального влияния на бри-

танскую литературу. При этом новаторские эстетические эксперименты Макферсона и его влияние на генезис готической литературы зачастую остаются без должного внимания. Тем не менее именно Джеймса Макферсона можно с полным правом считать одним из родоначальников шотландской готики. В «Поэмах Оссиана» он создал образ Шотландии как земли величественных руин, покорившейся и меланхоличной нации, преследуемой призраками собственного славного прошлого. Кроме того, именно Макферсон предложил новую трактовку сверхъестественного, представив его как сосуществующий с реальностью мир, буквально изобилующий призраками [Scottish Gothic, 2017, p. 36]. Это заложило основу для будущих готических шедевров XIX в., в том числе «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Льюиса Стивенсона. Мрачная атмосфера поэм Макферсона повлияла не только на готическую, но и на романтическую и викторианскую литературу в целом.

Основной тезис Дэвисон состоит в том, что литературное влияние определяется не аутентичностью, а художественным новаторством. «Поэмы Оссиана» служат тому ярким примером: будучи мистификацией, они тем не менее заложили краеугольные камни шотландской готики, создав ее центральные мифологемы и эстетику, которые продолжили определять жанр в последующие эпохи.

Р. Бернс и шотландская готика

Всякий экскурс в шотландскую литературу немислим без упоминания вклада Роберта Бёрнса. В главе «Роберт Бёрнс и шотландская политика непристойного» [Scottish Gothic, 2017, p. 42–58] преподаватель Шеффилдского университета Хэмиш Мэтисон рассматривает готические мотивы в творчестве, быть может, самого известного шотландского поэта XVIII в. Хотя в британском литературоведении главным готическим произведением Бёрнса традиционно считается поэма «Тэм О’Шентер» (1790), автор главы доказывает, что свой вклад в шотландскую готику поэт внес еще пятью годами ранее – в поэме «Смерть и доктор Горнбук» (1785). Это произведение выделяется не только характерным для жанра смещением естественного и сверхъестественного (где доктор предстает более искусным, чем сама Смерть). Его главным предметом становится, по мысли исследователя, «мельчайшая точка пространственного бытия – человеческое тело, существующее

ужасающе короткий промежуток времени в несколько десятилетий» [Scottish Gothic, 2017, p. 44]. Индивидуальность, хрупкость и уязвимость человеческого тела становятся сквозной темой шотландской готической литературы вплоть до произведений конца XX в.

Готика в шотландской драматургии

Готические тенденции в шотландском театре рассматриваются в статье «Шотландская готическая драма» [Scottish Gothic, 2017, p. 59–74]. Ее автор, исследовательница Барбара Белл, утверждает, что становление самобытной шотландской готической драмы в XVIII в. было сильно затруднено лондонской цензурой, ограничивавшей разработку национальной тематики. В результате на протяжении всего столетия эталоном, наиболее полно воплотившим «шотландские» мотивы, считалась пьеса, написанная нешотландцем, – «Макбет» Уильяма Шекспира. Именно «Макбет» и последовавшие за ним произведения (такие как «Дуглас» Джона Хоума, 1756 г.) сформировали на следующее столетие своеобразный канон шотландской драматургии, наполненный мотивами потерянных наследников, враждующих кланов, тайных браков, насильственных смертей и суровой атмосферой средневековых замков [Scottish Gothic, 2017, p. 61].

Как отмечает Белл, со временем пресыщенная клише публика потянулась к новым формам. В моду вошли «драмы-сенсации», затрагивающие темы медицины, маскулинности и балансирующие на грани ужаса и восхищения перед монструозным чудовищным [Scottish Gothic, 2017, p. 66]. Ярким воплощением этой тенденции стала сценическая версия повести Стивенсона «Доктор Джекил и мистер Хайд» (1886).

В завершающей части главы Белл рассматривает современную шотландскую драматургию, коренным образом преобразовавшую свой диалог с готической традицией. Отсутствие политической цензуры, характерной для периода готического возрождения, позволило драматургам свободно и избирательно использовать те аспекты шотландской готической образности, которые наилучшим образом отвечают их сценическому видению [Scottish Gothic, 2017, p. 66].

Шотландская готическая поэзия

В главе «Шотландская готическая поэзия» Алан Райч, профессор шотландской литературы Университета Глазго, анализирует готические аспекты национальной поэзии – от баллад Генрисона и Данбара (XV–XVI вв.) до творчества «темных поэтов» викторианской индустриальной Шотландии. В качестве характерных примеров Райч приводит стихотворения Томаса Кэмпбелла «Строки о новом посещении Шотландской реки» (1828), где река Клайд предстает местом, в котором «дымятся кирпичные переулки и сверкают лязгающие двигатели» (*brick-lanes smoke, and clanking engines gleam*), и «Глазго» Александра Смита (1857) с его образами «черного труда» и «тайных стонущих пещер» (*black labour; secret-moaning caves*) [Scottish Gothic, 2017, p. 79].

Как переводчик Данте и Леопарди, Томпсон создает образ, который отсылает не столько к конкретным социальным условиям индустриального города, сколько к метафизической и безысходной муке, подобной дантовскому Аду [Scottish Gothic, 2017, p. 80]. Кроме того, Райч обращает внимание на современных поэтов, соединяющих готическую эстетику с ницшеанской идеей разрушения как необходимой предпосылки для дальнейшего возрождения.

Исследователь разделяет точку зрения Эмиля Маля о дидактизме средневекового искусства (из книги «Религиозное искусство XIII века во Франции»), но настаивает на исключительности готической традиции. Последняя, по его мнению, бросает вызов самой рациональности, впуская в творчество иррациональные и разрушительные силы. Следовательно, готическая поэзия становится своего рода учением о многогранности и принципиальной неконтролируемости бытия, где иррациональное непредсказуемо нарушает границы разума [Scottish Gothic, 2017, p. 75].

Шотландская готика и религия

В главе Элисон Милбэнк «Кальвинистская и ковенантская готика» [Scottish Gothic, 2017, p. 89–101] анализируется влияние пресвитерианского вероучения, восходящего к кальвинизму, на формирование шотландской готической традиции. Исследовательница, в частности, утверждает, что важная для этой традиции тема двойничества (дуальности) напрямую связана с кальвинистским дуализмом и его центральной доктриной предопределения, разде-

ляющей человечество на избранных к спасению и обреченных на погибель [Scottish Gothic, 2017, p. 89].

В готической литературе Шотландии постоянным мотивом становится прямое противостояние Бога и дьявола, жизни и смерти. Нечистая сила здесь оживает как самостоятельный персонаж, мыслит и действует напрямую, находя в шотландской действительности особую притягательность. Так, в современном романе Джеймса Робертсона «Завещание Гидеона Мака» дьявол признается: «Мне действительно нравится Шотландия <...> Мне нравится отвратительная погода. Мне нравятся несчастные люди, фатализм, негатив, насилие, которое всегда проявится, стоит копнуть чуть поглубже» [Scottish Gothic, 2017, p. 100]. Этот образ отражает и амбивалентное отношение шотландцев к религии: дьявол объясняет главному герою, Гидеону, что секулярная современность так же скована дуализмом мышления, как и кальвинистская догматика.

Тем не менее, как показывает Молбэнк, готика преодолевает кальвинистский дуализм. Для нее принятие двойственности – не конец, а начало: путь самопознания и движения вперед через, а не вопреки, кальвинистскому прошлому [Scottish Gothic, 2017, p. 101].

Шотландская готика XIX в.: **В. Скотт, Дж. Хогг, Р.Л. Стивенсон**

Три следующих главы монографии посвящены выдающимся литераторам Шотландии XIX в. – Вальтеру Скотту, Джеймсу Хоггу и Роберту Льюису Стивенсону. В главе «Готический Скотт» [Scottish Gothic, 2017, p. 102–114] профессор литературы XVIII–XIX вв. Даремского университета и почетный член Ассоциации шотландских литературоведов Фиона Робертсон утверждает, что как поэзия, так и проза Вальтера Скотта сыграли решающую роль в формировании и популяризации узнаваемой шотландской готики. Исследовательница показывает, что почти все его исторические романы строятся на элементах так называемого «неассимилированного» прошлого: клановая система в «Уэйверли» и «Легенде о Монтрозе», средневековые крепости и баллады англо-шотландского пограничья в «Черном карлике», мрачные интриги и заговоры в «Сердце Мидлотиана», а также монастыри и островные тюрьмы в дилогии «Монастырь» и «Аббат».

Скотта интересовали не только материальные руины прошлого, но и то, что можно назвать «руинами разума». Так, в рома-

не «Антикварий» эта особенность находит воплощение в развернутой метафоре, где рассудок персонажа уподоблен «древним, заброшенным крепостям и замкам в горах» [Scottish Gothic, 2017, p. 103]. Через образ архитектурного упадка Скотт передает как психологическую драму, так и тему утраченной культурной целостности. Эти элементы, с одной стороны, служили целям структурирования повествования, делая его более доступным неподготовленному читателю, а с другой – погружали читателя в состояние между документальной историей и художественным вымыслом, что поддерживало постоянный интерес.

Как показывает Скотт Брюстер (преподаватель кафедры готических исследований в Университете Стирлинга) в главе «Готический Хогг» [Scottish Gothic, 2017, p. 115–128], готика, воплощенная в творчестве Джеймса Хогга, укоренена в фольклорной традиции шотландского Лоуленда – одновременно современной и архаичной. Ее образы (духи-брауни, оскверненные захоронения, неприкаянные мертвецы) служили своеобразным мостом между актуальной Хоггу реальностью и «диким» прошлым Шотландии. Возрождение шотландского фольклора стало формой сопротивления английской культурной гегемонии, создав альтернативу рационализму эдинбургского Просвещения. В основе этой альтернативы лежала народная культура Пограничья – региона, чья репутация «пространства беззакония» отражена в словах о том, что там «кресту на мече или копье доверяют больше, чем кресту в суме священника [Scottish Gothic, 2017, p. 121]. Именно конфликт разума и суеверия, «двигатель» ранней готики, был творчески переосмыслен Хоггом. В эпоху, когда готика считалась анахронизмом (1820-е гг.), он модернизировал жанр, оживив его архаичные элементы.

В заключительной части главы Брюстер, противопоставляя Хогга Скотту, раскрывает принципиальное отличие их поэтик. Если Скотт придерживался историзма и линейного повествования, то Хогг в своих произведениях неизменно возвращается к одному и тому же пространственно-временному пределу – месту и моменту захоронения. Это локус раздвоения, оспоренного наследия и незавершенных дел, пространство, в котором «мертвым спокойно не лежит на месте» [Scottish Gothic, 2017, p. 126].

Глава «Готический Стивенсон» [Scottish Gothic, 2017, p. 142–154] посвящена другому значимому писателю XIX столетия. Почетный профессор Университета Стирлинга Родерик Уотсон анализирует творчество Роберта Льюиса Стивенсона, который напри-

вил готическую традицию в русло исследования человеческой идентичности и материальных условий существования [Scottish Gothic, 2017, p. 142]. Чтобы продемонстрировать эволюцию отношения писателя к жанру, Уотсон подробно анализирует три его произведения: «Окаянная Дженет» (1881), «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) и «Олалла» (1885).

«Окаянную Дженет», по мнению исследователя, можно отнести к той ветви шотландской готики, которая представляет пародию или критику национально-романтического возрождения. Попытка возродить традиционный жанр в рамках рассказа приводит здесь не к его восстановлению, а скорее к ироничной деконструкции. Стивенсон с явным удовольствием обыгрывает готические атрибуты: с первых строк читатель узнает, что в приходе Болвири, в долине Дьюла (буквально – «Печаль»), есть лес с нависающими деревьями, воды Дьюлы, Ведьмино болото и Черная гора. Этот набор сразу задает повествованию мрачно-комический тон [Scottish Gothic, 2017, p. 144–145]. В рассказе очевидна симпатия Стивенсона к фольклорной основе жанра «истории с привидением», но она сочетается с тонкой пародией. Пародийный эффект создается, в частности, через изображение ужасающего ханжества местной общины, члены которой, будучи «достойными людьми», травлей доводят Дженет Макклоур до болезни. Важным оказывается здесь раскрытие конфликта между просвещенческим рационализмом и народной верой, а также функция готики как особого инструмента, раскрывающего вытесненные страхи и тайные желания [Scottish Gothic, 2017, p. 146].

Самым известным произведением Стивенсона о хрупком, раздвоившемся «я», является «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». В отличие от «Окаянной Дженет», действие которой отнесено к XVIII в., эта история разворачивается в современной писателю городской среде. Однако элегантные лондонские проспекты и переулки оказываются здесь не менее «готическими», чем описанное ранее Ведьмино болото [Scottish Gothic, 2017, p. 150]. «Странная история» полифонична: на ее страницах актуальные для эпохи Стивенсона опасения, связанные с дарвиновской теорией эволюции и идеей вырождения, сосуществуют со столь же современными страхами перед наркотической зависимостью, городской преступностью и классовым неравенством.

В написанной вслед за «Странной историей» повести «Олалла» Стивенсон вновь обращается к готическим «штампам»: ветшающее поместье обедневшей аристократической семьи, невиди-

мая и, возможно, безумная сестра, запертая комната и ночные крики ужаса. В произведении возникают даже мотивы вампиризма, однако подлинным «вампиром» и истинным злом здесь оказывается неутолимое желание, истощающее индивида. Готические условности служат Стивенсону для раскрытия глубинных побуждений личности и ее сверхъестественной утраты самости под давлением неконтролируемого сексуального желания [Scottish Gothic, 2017, p. 153]. Таким образом, как заключает Уотсон, Стивенсон придал готическим условностям новое, тревожное измерение.

Шотландская готика и фольклорные мотивы

Глава Сары Даннигэн (старший преподаватель кафедры английской литературы Эдинбургского университета) «Готика Дж.М. Барри: призраки, сказки и потерянные дети» [Scottish Gothic, 2017, p. 155–167] посвящена пересмотру литературной репутации шотландского прозаика, драматурга и сценариста Джеймса Мэтью Барри. Несмотря на то что его обычно не включают в ряд «готических авторов», Даннигэн доказывает, что его частое обращение к мотивам смерти и потери напрямую связывает литературное наследие Барри с шотландской готической традицией.

В повести «Прощайте, мисс Джули Логан» (1932) действие разворачивается в так называемой готической северной топографии: «белой пустоши мира», где зима периодически «запирает» долину и ее обитателей – и живых, и призрачных – в снежном застое. В эту пору «истории ползут, как туман среди холмов» [Scottish Gothic, 2017, p. 156]. В этом пространстве действует главный герой, Йэстрин (от шотландского «вчера»), который бросает вызов прошлому, символически заключенному в его имени, – прошлому, которого он одновременно страшится и жаждет.

Пьеса «Мэри-Роз», по мнению Даннигэн, является классическим примером «домашней готики», где используются традиционные готические мотивы: старый, давно продающийся дом, хранящий тайны в своих комнатах и лестничных пролетах, ствол яблони, на которой появлялась и исчезала девочка Мэри – мотив, имеющий корни в традиционных шотландских балладах и фольклоре о беспокойных духах и подменышах, детях, похищенных феями. В пьесе ярко проявляются важные для творчества Барри темы утраты, потери и возвращения – живые и мертвые нераздели-

мы, пропавшие без вести всегда могут вернуться [Scottish Gothic, 2017, p. 161].

Еще сильнее тема страха утраты раскрывается в пьесе «Питер Пэн», возможно потому, что она связана с образом потерянного ребенка. В повествовании о Питере Пэне сплетаются темы смерти и детства, произведение наполнено образами детей, которые умерли или пропали без вести и поэтому преследуют свои семьи, понесшие тяжелую утрату [Scottish Gothic, 2017, p. 163]. Даже образ Динь-Динь представляет собой фею, персонажа, которого в традиционном шотландском фольклоре и верованиях ассоциировали с миром мертвых.

В заключение главы Даннигэн делает вывод, что Барри своим творчеством превзошел современное обращение к готике как к инструменту осмысления потери и травмы.

Шотландская готика в кинематографе

Дункан Петри, профессор кино и телевидения в Университете Йорка, в главе «Шотландская готика и образ в движении: повесть о двух традициях» [Scottish Gothic, 2017, p. 181–194] анализирует трансформацию готических традиций в шотландском кино, выделяя две образные парадигмы. Согласно его концепции, в кинематографе Шотландия существует в двух ипостасях: как пространство дикой природы (горы) и как урбанистическое пространство. Первая была особенно характерна для периода до 1980-х годов. В фильмах того времени Шотландия представляла как отдаленная, сельская и архаичная среда, изолированная от современной цивилизации и столичной жизни. Кадр зачастую фокусировался на горной территории и Западных островах, где сам образ острова усиливал мотив изоляции [Scottish Gothic, 2017, p. 184]. Повторяющимся сюжетным паттерном было прибытие чужака в необычную, а порой и опасную сельскую среду. Встреча с «другим» неизменно превращалась для героя в переломный опыт. Подобное «путешествие на север» утвердилось как устойчивый штамп шотландской готики, символизирующий движение вспять во времени – в «более примитивную локацию, где неприменимы обычные правила» [Scottish Gothic, 2017, p. 185].

На формирование второго кинематографического топоса – «урбанистической готики» – существенное влияние оказала «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона. Хотя действие повести происходит в Лондоне, ее тема

двойничества, как отмечает Петри, явно навеяна дуалистичной структурой Эдинбурга, расколотого между рациональной геометрией Нового города эпохи Просвещения и лабиринтом средневековых переулков Старого города [Scottish Gothic, 2017, p. 188]. Эта внутренняя двойственность шотландского города, часто воплощающая конфликт обыденного и потустороннего, стала типичной локацией для авторского кино, о чем свидетельствуют фильмы «Плоть и демоны» (1960) и «Неглубокая могила» (1994).

Обе кинематографические тенденции, по заключению Петри, сегодня активно переплетаются, что говорит о творческой жизнеспособности и непреходящей культурной актуальности укорененных готических традиций, продолжающих питать шотландский кинематограф.

Шотландская готика в современности

Завершающая глава монографии, «Новые Франкенштейны, или Господство тела» [Scottish Gothic, 2017, p. 195–207] Тимоти Бейкера (старший преподаватель шотландской и современной литературы в Абердинском университете), представляет собой своего рода итог почти трехсотлетнего развития шотландской готики. По мнению Бейкера, основной темой современных готических произведений становится самопознание – процесс, через который проходят персонажи, осмысляющие собственную природу.

Анализируя корпус современных шотландских готических произведений, исследователь утверждает, что они не просто воспроизводят ставшие хрестоматийными приемы Скотта, Хогга и Стивенсона. Эти элементы включаются в более широкий процесс культурного восстановления и переосмысления, служа инструментом политической и исторической проблематизации. Рассматривая современные произведения как политическую аллегорию, Бейкер приходит к выводу, что Шотландия предстает в них сущностно множественной: ее народ изображается как неоднородная общность, состоящая из зачастую противоречивых тенденций и традиций [Scottish Gothic, 2017, p. 200].

Образ ада – самый распространенный готический штамп, вернувшийся в литературу последних лет. К нему обращаются авторы графических романов, «высокого фэнтези», научной фантастики и постапокалиптики. Ад может быть подлинным или рукотворным, а его врата в ряде произведений располагаются в Западной Шотландии [Scottish Gothic, 2017, p. 205]. Сочетание ре-

лигиозной готической образности с современными и научно-фантастическими антуражами позволяет, по мнению исследователя, анализировать религиозную и историческую природу общества и самой действительности с новых перспектив.

В целом, заключает Бейкер, цели современных шотландских готических романов не тождественны задачам «классики» жанра. Готика в них осмысливается двояко: и как литературная традиция, и как инструмент для исследования взаимосвязи тела и мира, причем сам текст зачастую метафорически уподобляется «телу» [Scottish Gothic, 2017, p. 206]. Не существует единой Шотландии, а, следовательно, и единой шотландской готики; термины «шотландский» и «готический» предстают не как устойчивые категории, а как оправданные точки для индивидуального познания – будь то познание мира, авторского замысла, читательского опыта или внутреннего мира персонажей. Таким образом, вместо простого воспроизведения прежних образов, авторы современных романов используют их, чтобы поставить под вопрос границы между «своим» и «чужим», а также отношения между прошлым и настоящим.

Исторические и современные тенденции в шотландской готике

Шотландская литература, безусловно, нередко обращается к традиционным готическим топосам: замки, заброшенные усадьбы, кладбища, потусторонние миры и пр. Однако она отмечена и глубоким влиянием национальной истории, которая накладывает отпечаток на готический жанр через отражение экономических, политических особенностей и религиозных конфликтов. Эстетика готики в шотландской драматургии проявляется через двойственную природу пейзажа: он одновременно точен в своей географической достоверности и насыщен символической народными преданиями. Таким образом, сохраняя характерные черты готической традиции, хронотоп шотландской готики обретает яркую национальную и историческую специфику, выступая инструментом для переосмысления прошлого и рефлексии современных проблем.

Отличительной особенностью шотландской культуры выступает ее глубинная двойственность, расколотая между мифами о «диком» Хайленде и «цивилизованном» Лоуленде. Этот внутренний дуализм, часто уподобляемый раздвоению личности доктора Джекила и мистера Хайда, стал основой для формирования особой готической традиции, неразрывно связанной с политической борь-

бой за культурную гегемонию на Британских островах. «Катализатором» этой борьбы послужили «Поэмы Оссиана», а впоследствии вся готическая традиция стала инструментом политического и культурного самоутверждения. Готические мотивы пронизывают шотландскую поэзию (от средневековых баллад до городской поэзии), драматургию (развивавшуюся в условиях цензуры и меняющихся зрительских ожиданий) и прозу. Значительное влияние на жанр оказали также кальвинистская и ковенантская традиции, что указывает на его тесную связь с религиозным мировоззрением Шотландии.

Современная шотландская готика продолжает эволюционировать, взаимодействуя с разными видами искусств (такими как, например, кинематограф) и осваивая актуальную проблематику, нередко в русле ницшеанских идей разрушения и последующего возрождения.

Список литературы

Scottish Gothic : an Edinburgh companion / ed. by C.M. Davison, M. Germanà. – Edinburgh : Edinburgh univ. press, 2017. – 256 p.

Syme N. ‘Scottish Gothic: an Edinburgh companion’ edited by Carol Margaret Davison and Monica Germanà: [review] // The Bottle Imp. – 2017. – URL: <https://www.thebottleimp.org.uk/2017/11/scottish-gothic-edinburgh-companion-edited-carol-margaret-davison-monica-germana> (date of access 04.09.2024). – Rev. of: Scottish Gothic : an Edinburgh companion / ed. by C.M. Davison, M. Germanà. – Edinburgh : Edinburgh univ. press, 2017. – 256 p.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

УДК 821.111

DOI: 10.31249/lit/2025.05.05

КОСТЕНКО Д.К.¹ ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ВИДЕНИЯ В ПОЭМАХ «ДОМ СЛАВЫ» И «ПТИЧИЙ ПАРЛАМЕНТ» ДЖЕФФРИ ЧОСЕРА[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу трансформации жанра видения в творчестве Джеффри Чосера на примере поэм «Дом Славы» и «Птичий парламент». Традиционный подход в чосероведении (Дж. Гарднер, Л. Бенсон, А.Н. Горбунов) акцентирует внимание на биографическом контексте и прагматическом толковании этих текстов. Автор статьи дополняет эту позицию и доказывает, что новаторство Чосера заключается в превращении видений в предмет эстетического наслаждения, уходя от их прагматических целей. В статье автор исследует, как последовательное разрушение дидактизма через систему иронических образов (комический Орел-проводник, «наивный» рассказчик), включение в структуру видения других жанров (зерцало, дебаты, рондель), а также двойственность главных аллегорических фигур (Слава, Любовь) служат созданию сложного металитературного пространства. На основании проведенного анализа исследователь приходит к выводу, что Чосер преобразует видение из инструмента морального наиздания в самоценный художественный объект, где основной целью становится исследование возможностей жанра и интеллектуальная игра с читательскими ожиданиями.

¹ Костенко Дарья Кирилловна – студентка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литератур; antiflorensenpaks@gmail.com

© Костенко Д.К., 2025

**Трансформация жанра видения в поэмах «Дом славы»
и «Птичий парламент» Джеффри Чосера**

Ключевые слова: Джеффри Чосер; жанр видения; дидактизм; ирония; аллегория; «Дом Славы»; «Птичий парламент».

Для цитирования: Костенко Д.К. Трансформация жанра видения в поэмах «Дом славы» и «Птичий парламент» Джеффри Чосера // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 62–74. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.05

Поступила: 12.11.2025

Принята к печати: 15.12.2025

KOSTENKO D.K.¹ Transformation of the vision genre in Geoffrey Chaucer's works *The House of Fame* and *The Parliament of Fowls*[©]

Abstract. This article examines the transformation of the vision genre in Geoffrey Chaucer's poetry (a case study of *The House of Fame* and *The Parliament of Fowls*). Traditional approach in scholarship (J. Gardner, L. Benson, A.N. Gorbunov) has emphasised biographical context and pragmatic interpretations of these poems. The author elaborates this opinion and argues that Chaucer's innovation is the transition of visions into the subject of art by eliminating their pragmatic aims. In this article the author examines gradual deconstruction of didacticism by means of the system of ironic characters (the comic Eagle guide, the «naive» narrator), incorporation of other genres, and the ambiguity of key allegorical symbols collectively create a complex meta-literary dimension. The author concludes that Chaucer transforms the vision poem from a moral instruction into a self-contained artistic entity, where the primary focus becomes literary experimentation and intellectual play with readers' expectations.

Keywords: Geoffrey Chaucer; vision genre; didacticism; irony; allegory; *The House of Fame*; *The Parliament of Fowls*.

To cite this article: Kostenko, Daria K. "Transformation of the vision genre in Geoffrey Chaucer's works *The House of Fame* and *The Parliament of Fowls*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue, 2025, pp. 61–73. DOI: 10.31249/lit/2025.05.05 (In Russian)

Received: 12.11.2025

Accepted: 15.12.2025

¹ **Kostenko Daria Kirillovna** – undergraduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures; antiflorensenpaks@gmail.com

© Kostenko D.K., 2025

Введение

Жанр видения существовал еще в Античности (в качестве примеров можно привести «Видение Эра» Платона, «Видение Феспесия» Плутарха и «Сон Сципиона» Цицерона и др.), однако его расцвет пришелся на Средневековье (VI в.). Согласно Б.И. Ярхо, целью видений было «открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию» [Ярхо, 2024, с. 5], что обусловило их дидактический характер и наполнение эсхатологическими мотивами.

Изначально центральным персонажем произведений данного жанра являлся сновидец, воспринимавший свое видение как проявление божественного откровения. Выступая связующим звеном между автором и читателем, он интерпретировал, стремился постичь и передать подлинный смысл видения. Однако позднее, в XV в., клирики и ваганты стали наполнять жанр совсем другим содержанием, и это привело к появлению пародийных видений и видений-памфлетов (видение Карла Великого, Карла III). Если прежде видения писали на латыни (и они были близки к проповеди), то к XII столетию появляются произведения на национальных языках, например, «Видение Тнугдала», «Видение Годескалка», «Видение Алберика». К XIII в. на жанр начинают заметно влиять новеллистическая и драматическая литература; загробное видение «Божественная комедия» Данте и аллегорическое произведение «Роман о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мёна представляют собой новую разновидность жанра – куртуазное видение.

Один из основоположников английской национальной литературы Джеффри Чосер был хорошо знаком и с французской, и с итальянской традицией. Во время путешествия в Италию в 1370-х годов он познакомился с творчеством Данте, Петрарки и Боккаччо, что вдохновило его на освоение новых художественных форм. Также известно, что поэт переводил вторую часть «Романа о Розе», где городская литература и сатира гармонично переплетались с куртуазной традицией.

Параллельно с усвоением новых литературных форм на Чосера влияет и исторический контекст его эпохи. XIV век в Англии отмечен сильными потрясениями: начало Столетней войны с Францией, гибель урожая из-за внезапных климатических изменений, эпидемия чумы. Росло недоверие народа к власти и церкви, вспыхивали народные восстания и появлялись еретики (долларды, которые отрицали посредничество между Богом и человеком).

Внешний кризис породил в народе и кризис сознания – старый уклад жизни разрушался, однако новый еще не пришел ему на смену.

Влияние кризиса XIV в. на литературу проявляется у Чосера не прямо, а опосредованно, через трансформацию поэтики жанра [Льюис, 2016, с. 195]. Наиболее отчетливо это видно при сопоставлении его произведений с видениями современных ему поэтов – Джона Гауэра и Уильяма Ленгленда. Их тексты («Глас вопиющего» и «Видение Петра-пахаря») отражают социальные потрясения эпохи, такие как восстание Уота Тайлера в 1381 г., и сохраняют в себе дидактизм [Аникст, 1956, с. 32, 36]. Чосер же избирает принципиально иной путь: вместо обличения или назидания он смещает фокус с содержания на форму, превращая кризисное мироощущение в основу для литературного эксперимента [Михальская, Аникин, 1998, с. 22].

Новаторство Чосера: видение как литературный эксперимент

Поэмы «Дом Славы» (ок. 1379–1380) и «Птичий Парламент» (ок. 1382) относятся к так называемому итальянскому периоду в творчестве Чосера. Именно в этих текстах, созданных под влиянием Данте, Петрарки и Боккаччо, проявляются такие отличительные черты произведений Чосера, как снятие дидактизма через иронию, элементы пародии на другие жанры и литературная игра.

«Дом Славы» состоит из трех книг. Уже в первой Чосер отступает от ключевых черт куртуазного видения. Во-первых, вместо благородных героев он изображает вероломных Энея и Ясона, чьи поступки ведут к трагическому финалу (самоубийству Дидоны и детоубийству Медеи). Во-вторых, поэт включает в текст философские размышления о природе славы, что, вероятно, навеяно его знакомством с творчеством Петрарки, где эта тема занимала важное место. Это противоречит установкам куртуазного видения, целиком сосредоточенного на чувствах и внутреннем испытании героя. Оба отступления связаны общей логикой: Чосер предлагает взглянуть на античных героев критически, и их пример заставляет усомниться в безупречности земной славы [Аникст, 1956, с. 38].

Претерпевает изменения и ключевая для жанра фигура проводника. В конце первой книги повествователя уносит Орёл, а во второй книге он же вступит в беседу со сновидцем. Эта реминисценция из «Божественной комедии» Данте («Чистилище», песнь IX) служит другой цели. Если у итальянского поэта птица безмолвная и грозная, и этим подчеркивается напряжение момен-

та, то Чосер снижает пафос проводника своего героя. Орёл беседует с Джеффри (повествователем) снисходительно, а пространные объяснения природы звука и славы звучат как иронический пересказ ученого сочинения, что подрывает авторитет Орла как проводника.

В третьей книге сновидец попадает в чертог с хрупким фундаментом – символом эфемерности, – где капризная богиня Слава, сестра Фортуны, произвольно наделяет славой или бесчестьем девять групп просителей. После посещения дома Славы визионер оказывается в Доме Слухов, где он намеревался продолжать поиски материала для своих произведений, и на этом поэма обрывается – Чосер оставил ее незавершенной.

«Птичий парламент» тоже строится как куртуазное видение. Герой-сновидец признается, что не искушен в любви, и засыпает во время чтения (как и визионер в «Доме Славы»). Он читал трактат «Сон Сципиона» (шестая книга труда «О Римском государстве») Марка Туллия Цицерона, поэтому во сне его проводником выступает сам Сципион, который приводит героя к стенам сада Венеры, украшенным двусмысленными надписями. Первый столбец гласил, что любовь – это радость, нежность и ликования, а второй – что это горе и бедствие. Затем проводник покидает визионера, что окончательно подрывает авторитет этой фигуры и оставляет сновидца без наставника. В саду, где под предводительством богини Природы собираются птицы всех сословий, разворачивается центральный конфликт: три орла-аристократа в возвышенных речах добиваются любви одной орлицы. Их куртуазный спор вызывает нетерпение у собравшихся и выливается в оживленные «парламентские» дебаты, где возвышенные идеалы орлов противопоставляются бытовым суждениям остальных птиц. Вопреки ожиданиям читателя, орлица откладывает решение о выборе пары на год, и конфликт в поэме оказывается неразрешенным. Рассказчик, который, как и в предыдущей поэме, искал материал для творчества, просыпается, так и не найдя идей для произведений.

Чосер начинает преобразование жанра видения с устранения дидактизма. Анализ позволяет выявить следующие особенности: во-первых, цель сновидцев – поиск материала для новых произведений; во-вторых, оба они не достигают ее. Героев поэта не занимает стремление к истине или желание духовного прозрения, они воспринимают сон как интересное событие, но не расшифровывают увиденное в нем. В этом заключается еще одно отличие их от «классических» сновидцев (например, Данте в «Божественной ко-

*Трансформация жанра видения в поэмах «Дом славы»
и «Птичий парламент» Джеффри Чосера*

меди» или Уилл в «Видении Петра-Пахаря») – персонажи Чосера в меру наивны и смотрят на мир, опираясь на свой жизненный опыт. Такой взгляд на содержание видения снижает авторитет сновидца, они не изображаются как пророки. Персонажам Чосера свойственно и обычное поведение: так, герой «Дома Славы» при встрече с Орлом сначала падает в обморок, затем слушает птицу и, наконец, пребывает ее нравоучения, уточняя, о чем говорит Орёл, и вынуждая того растолковывать свою речь. В «Птичьем парламенте» визионер, который работает на таможене, позволяет себе замечание о любви: «Избави, боже, от таких господ» [Чосер, 2004, с. 90], что еще раз доказывает, что сновидцы Чосера – не пророки, а обычные люди. Такое приближение героя к читателю позволяет снять дидактизм.

В более ранних видениях проводники сновидцев обладают авторитетом (Вергилий в «Божественной комедии»; аллегорические фигуры в «Романе о Розе»). У Чосера же Орел разговаривает человеческим голосом, и этот голос описан как знакомый рассказчику и не лишенный раздражающих ноток. Он общается с Джефффри в насмешливой манере:

«Ага!» воскликнул он. – Видишь, как я могу
Просто с ученым человеком
говорить и учить его с таким мастерством,
Что он может схватить это на лету,
Настолько это постижимо¹.

Эта снисходительная, почти панибратская манера общения полностью подрывает авторитет фигуры проводника, превращая его из божественного вестника в комического собеседника. Сципион в «Птичьем парламенте» тоже шутивно комментирует впечатления сновидца от сада Венеры: «Ты сомневаешься, гляжу, / Вступать ли, нет ли, в дивный сей мирок» [Чосер, 2004, с. 100].

¹ Здесь и далее «Птичий парламент» цитируется в переводе С. Александровского.

A ha! ' quod he, 'lo, so I can,
Lewedly to a lewed man
Speke, and shewe him swiche skiles,
That he may shake hem be the biles,
So palpable they shulden be.

[Chaucer, 1987, p. 358]

Получается, что сновидцы и их проводники если не уравниваются, то приближаются к уровню друг друга.

Выбранная Чосером ирония перекликается с общей утратой доверия к авторитетам в Англии XIV в. Однако у него она становится главным инструментом поэта, с помощью которого можно более свободно выражать собственные взгляды. Более того, для героев Чосера ирония является отчасти и способом познания мира. Воплощенная в образах наивного сновидца и лишённого авторитета проводника, она служит у Чосера ключевым инструментом десакрализации жанра. Ирония последовательно разрушает три столпа дидактического видения: фигуру провидца, авторитет наставника и саму возможность обретения конечной истины, превращая поэму из проповеди в интеллектуальную игру.

Синтез видения и других жанров

Искоренив посредством иронии присущий жанру видения дидактизм, Чосер сталкивается с необходимостью наполнить обновленную форму свежим содержанием. Для этого он обращается не к темам других произведений, а к заимствованию элементов форм других жанров. В «Доме Славы» и «Птичьим парламенте» Чосер обыгрывает и пародийно переосмысляет такие формы, как зеркало, куртуазные дебаты и рондель, превращая их в материал для своего литературного эксперимента.

В «Доме Славы» есть любопытный эпизод, в котором описано, как к Славе приходят девять групп паломников. Первые хотели обрести славу за проделанную работу, но не получили ничего. Вторые искали награды, считая это правильным, и о них разнеслась клевета. Третьи долго и упорно добивались известности, за что получили медленно распространяющуюся славу. Четвертым Слава вняла и не сделала их известными. Пятые, совершавшие добро во славу Бога, умоляли оставить их неизвестными, но слава о них разнеслась по всему свету. Шестые получили известность за мольбы. Седьмые, ничего не сделав и потребовав награды, были отправлены в ад. Восьмые, предатели и бесчестные люди, остались бесславными, а девятая группа, среди которых оказался Герострат¹, была низвергнута. Эта сцена выглядит пародией на жанр зеркала¹,

¹ Зерцалом в средневековой литературе изначально назывался краткий свод материала по любой науке, но со временем это название стало прочно ассо-

*Трансформация жанра видения в поэмах «Дом славы»
и «Птичий парламент» Джеффри Чосера*

который изображал хорошие и дурные поступки людей и поучал читателей в духе христианской морали. Зерцало представлено и в «Птичьем парламенте» в сцене пересказанной сновидцем беседы Сципиона-деда и Сципиона-внука. Сам диалог выдержан в серьезном тоне, однако, когда проводник является визионеру, он производит комическую фразу, которая снижает поэтический пафос:

Ты читал прилежно, друг,
Сей древний том, издавший столько рук, –
Еще Макробий брал отсель цитаты, –
И за труды заслуживаешь платы!¹

Использование Чосером элементов зеркала лишено воспитательного воздействия. Читателю они преподносятся как история, которую сновидец мог бы увидеть и наяву, но увидел во сне.

Чосер пародирует и другие жанры, включенные в структуру видений. В «Птичьем парламенте» взаимодействие птиц (сначала трех орлов, а затем и остальных участников птичьего собрания) отсылает к куртуазным дебатам:

И грозно грянул гневный птичий гомон;
Листва с ветвей посыпалась окрест,
И каждый ствол, казалось, будет сломан.
«– Эй, вы! – орали: – Как не надоест?
Уймись же, уважьте наш протест!
Ужель судья промолвит “нет” иль “да”,
Коль скоро доказательств – ни следа?»²

цироваться с трактатами по этике. Примером является *Speculum Maius* («Большое зеркало») Винсента де Бове [История всемирной литературы, 1983, с. 506].

¹...“Thow hast thee so wel born
In lokyng of myn olde book to-torn,
Of which Macrobye roghte nat a lyte,
That sumdel of thy labour wolde I quyte”.
[Chaucer, 1987, p. 368]

²The noyse of foules for to ben delyvered
So loude rong, «Have don, and lat us wende!»
That wel wende I the wode hadde al to-shyvered.
«Com of!» they criede, «allas, ye wol us shende!
Whan shal youre cursede pletynge have an ende?
How sholde a juge eyther parti leve,
For ye or nay, withouten any preve?»
[Chaucer, 1987, p. 495]

Сначала дебаты представлены в исходном виде, а затем, в сцене возмущения собравшихся, превращаются в яркую пародию. Более того, эта шумная, комическая перепалка – прямая пародия на парламентские прения, знакомые Чосеру по его гражданской службе, что отмечает в своей работе А.Н. Горбунов [Горбунов, 2010, с. 37]. Возвышенный жанр дебатов оборачивается фарсом, а место риторического мастерства занимает бытовое нетерпение и здравый смысл. Завершает поэму еще одна куртуазная форма – рондель, лирическое песнопение о любви («Now welcome, somer, with thy sonne soft...») [Chaucer, 1987, p. 394], которое звучит после нерешенного конфликта поэмы, и такой конец вновь демонстрирует иронию поэта.

«Дом Славы» вызывал среди исследователей трудности с определением типа видения. Так, В. Францева предпринимает попытку определить жанр «Дома Славы», но признает, что это невозможно, потому что поэма, во-первых, не завершена, а во-вторых, ее направленность неоднородна [Frantseva, 1996, p. 2]. Далее она приводит точку зрения исследовательницы Л. Кисер, которая относит «Дом Славы» к апокалиптическому видению, отмечая при этом, что Чосер отступает от законов жанра и даже отчасти высмеивает их [Frantseva, 1996, p. 4].

Чосер сознательно соединяет видение с другими жанровыми формами. Синтез жанров усложняет структуру произведения и придает разнообразие его содержанию.

Исследование-эксперимент без вывода

Если посмотреть на другие образцы жанра видения, то у них обязательно есть практическая цель. Например, в загробных видениях («Видение Тнугдала») герой ищет спасения души, а в куртуазных («Роман о Розе») стремится понять свои чувства. Но есть ли прагматическая цель у видений Чосера? «Дом Славы» не дает однозначного ответа, является ли слава чем-то хорошим или чем-то плохим, нужно ли к ней стремиться или нет. «Птичий парламент» дает подробное изображение двух концепций любви – простонародной и куртуазной. Сам поэт не встает ни на одну из сторон.

Важным аспектом преобразования является и сам механизм погружения героя в сон. Так, ирландский рыцарь Тнугдал внезапно умирает, и его грешное поведение при жизни определяет содержание сна, напоминающего ему о праведной жизни. А герой «Романа о Розе» погружается в сон, будучи томим любовью. Герои

*Трансформация жанра видения в поэмах «Дом славы»
и «Птичий парламент» Джефффри Чосера*

Чосера же погружаются в сон не от любовной тоски или страха перед смертью, а засыпая во время чтения. Именно текст, который они читают, предопределяет тематику сна. В «Доме Славы» рассказчик засыпает над «Энеидой», но прочитанной сквозь призму Овидия, у которого Эней представлен предателем, а фокус смещен на трагедию Дидоны. Это противопоставление двух трактовок одного героя – эпической и личной – и вводит тему неверности и двойственности посмертной славы. В «Птичьем парламенте» сновидец погружается в чтение «Сна Сципиона», который побуждает к размышлениям о долге и общественном благе.

Подобный механизм погружения в сон и постановка цели сновидения подчеркивают изменения жанра. Сон перестает быть откровением. Чосер, экспериментируя со смешением форм и снятием дидактизма, наполняет жанр новыми темами, обрисовывает различные точки зрения на них и намеренно не дает ответа или даже намека, какое мнение ему ближе. В результате этих экспериментов еще более отчетливо проступает двойственность аллегорических образов.

Рассмотрим, как Чосер изображает Славу. Она предстает дамой, которой служат, – это явный куртуазный элемент. Слава – сестра Фортуны (это нельзя считать прямой отсылкой на рассуждения Боэция, которые Чосер читал, но определенный мотив в этой связи угадывается). Ее расположение завоевать труднее, чем добиться благосклонности дамы. В сцене с паломниками визионер признает, что слава недолговечна; не всегда люди обретают добрую славу – о ком-то так и не узнают, а о ком-то распространяется клевета; одни люди прославляются благодаря хорошим деяниям, а другие – благодаря дурным. И хотя Дидона восклицает, называя Славу дурной: «О злая Слава, из всего дурного / Нет ничего более переменчивого, чем она» (O wikke Fame! for ther nys / Nothing so swift, lo, as she is!) [Chaucer, 1987, p. 352], в действительности с ее позицией сложно согласиться – ведь богиня награждает известностью и заслуживающих того людей.

Двойственность славы, отраженная в мнении Дидоны и поступках самой богини, подкрепляет утверждение сомнения в авторитетах, потому что Слава, считающаяся земным авторитетом, необъективна, а следовательно, не может быть мерилom доверия. Сюжет поэмы показывает, что репутация человека может формироваться по-разному. Это еще раз подчеркивает, что авторитет утрачивает свою роль, а к источникам знаний стоит относиться критически.

Поиски почета, тщеславие и собственные литературные амбиции Чосер высмеивает, таким образом рефлексирова о природе творчества. Исследователь В. Францева, комментируя двойственную природу Славы, утверждает: «...славы нельзя добиться одним лишь строгим подражанием авторитетам – имя писателя забудется...» [Frantseva, 1996, p. 5]. Повторение чужих слов и идей – тщетное занятие. Отражение жизненного опыта современников – вот путь к бессмертию. Через повествователя, отчасти наделенного чертами автора, Чосер утверждает, что истинный успех и настоящая слава рождаются из жизненного опыта. Таким образом искусство преодолевает время.

В «Птичьем парламенте» любовь так же неоднородна, как Слава в предыдущей поэме. Трактат, который читает сновидец, посвящен теме гражданского долга и общественного блага. По мнению Сципиона, нужно хранить верность республике – союзу людей, служащих отчизне и справедливости. В призыве внуку оставить мирские радости усматривается некоторое превращение гражданских идеалов в религиозные. В саду Венеры повествователя встречают разные аллегорические фигуры: Прелесть, Суетность, Спесь, Хитрость, Краса, Юность, а также Лесть, и Мзда, и Глупость. Двойственный ряд показывает амбивалентность любви: она способна приносить как наслаждение, так и боль. Но Венера не занимает главное место в саду; эта роль отведена Природе. Богиня объединяет в себе разные концепции любви: наслаждение, гражданский долг, божественное чувство. Ее образ, как отмечает Горбунов, восходит к сочинению Алана Лилльского «Жалоба Природы» [Горбунов, 2010, с. 36], где Природа предстает как высшая сила, упорядочивающая мироздание и устанавливающая законы, в том числе и для любви. Помещая Природу над Венерой, Чосер смещает акцент с куртуазного культа чувства к естественному порядку вещей и этим придает поэме философский тон.

Биографический контекст как дополнение к литературной игре

Но какова же тогда роль биографических элементов в поэмах-видениях, которые отмечены чосероведами? Безусловно, они значимы, но Чосер использует их в качестве еще одного инструмента литературной игры и преобразования жанра.

«Дом Славы» содержит перечисление известных фигур древности, как реальных (упоминаются прославленные поэты –

Гомер, Овидий и др.), так и мифологических (Медея, Калипсо, Аполлон и т.д.). А вместе с ними появляются и относительно современные Чосеру имена: Гвидо делле Колонне, итальянский поэт XIII в., и Гальфрид Монмутский, живший в XII в., чьи труды легли в основу многих средневековых представлений о британской истории. В изображении талантливых музыкантов встречается упоминание кларнетов Кастилии и Арагона. Для чего Чосеру требовалось это перечисление? Рассматривая его в контексте с эпизодом с девятью группами паломников, можно сделать вывод, что оно иллюстрирует разные пути обретения славы. Вместе с тем такое разнообразие призвано дополнительно продемонстрировать и широту кругозора Чосера.

Еще более наглядно роль повседневного опыта поэта отражена в «Птичьим парламенте». Эта особенность связана и с литературной деятельностью Чосера. В 1380-х годах поэт служил на таможне и посещал заседания парламента. Поскольку уже известно, что герои Чосера – неискушенные люди, они воспринимают материи сквозь призму своего опыта и здравого смысла, и упомянутое восклицание о любви («Избави, Боже, от таких господ» [Чосер, 2004, с. 89]) отражает перенос Чосером своих наблюдений в поэму-видение.

Посещение заседаний напрямую влияет на изображение птичьего спора в поэме. Шумная комическая перепалка собравшихся птиц – это пародия на парламентские дебаты. Чосер не просто абстрактно рассуждает о любви, он «пропускает» эту тему через призму знакомого ему органа власти, обнажая многословие и тщеславие членов парламента, а также их неспособность прийти к консенсусу из-за нежелания понять позицию другого.

Заключение

Таким образом, Джеффри Чосеру удастся перенести видение целиком в сферу литературы, создать произведения, ценность которых связывалась бы в первую очередь с искусством, а не с преследованием какой-либо прагматической цели. Для этого поэт шаг за шагом меняет форму жанра: снижает образы сновидца и проводника, не дает поучительного вывода в конце поэм, старается рассматривать существующие явления и мнения по-новому. Ирония и использование других жанров в структуре видений придают поэмам новизну и делают их чтение наблюдением за увлекательной литературной игрой, в которой читатель сам определяет, какая

из описанных сторон явления (славы или любви, например) ему ближе.

Список литературы

Аникст А.А. История английской литературы. – Москва : Учпедгиз, 1956. – 483 с.

Горбунов А.Н. Чосер средневековый. – Москва : Лабиринт, 2010. – 335 с.

Гарднер Дж. Жизнь и время Чосера / пер. с англ., предисл. З. Гачечиладзе ; коммент. В. Воронина. – Москва : Радуга, 1986. – 448 с.

История всемирной литературы : в 8 т. – Москва : Наука, 1984. – Т. 2 / редкол. тома: Х.Г. Короглы, А.Д. Михайлов [и др.]; авт. вступ. замечаний Ю.Б. Виппер. – 672 с.

Льюис К.С. Аллегория любви // Избранные работы по истории культуры / пер. Н. Эппле; под ред. Н.Л. Трауберг. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – С. 19–458.

Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы : учебник для гуманитарных факультетов вузов. – Москва : Издательский центр «Академия», 1998. – 516 с.

Чосер Дж. Книга о королеве. Птичий парламент / пер. с англ. и комм. С. Александровского. – Москва : Время, 2004. – 224 с.

Ярхо Б.И. Средневековые видения от VI по XII век. – Москва : Новое литературное обозрение, 2024. – 240 с.

Chaucer G. The Riverside Chaucer / ed. by Larry D. Benson. – Boston : Houghton Mifflin Co., 1987. – 1327 p.

Frantseva V. Geoffrey Chaucer's *House of Fame*: from authority to experience. – Charleston: Eastern Illinois univ., 1996. – 56 p.

УДК 82(091) Бахтин

DOI: 10.31249/lit/2025.05.06

ТУХТО В.Е.¹ АМБИВАЛЕНТНОСТЬ КАК КЛЮЧЕВОЙ ПРИЕМ
НАРОДНОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В «ПОХВАЛЕ ГЛУПО-
СТИ» ЭРАЗМА РОТТЕРДАМСКОГО[©]

Аннотация. Статья посвящена исследованию амбивалентности как феномена народной смеховой культуры в сатирическом энкомии «Похвала глупости» Эразма Роттердамского. Опираясь на книгу «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» М.М. Бахтина, автор статьи выделяет в произведении Эразма двойственность мудрости и глупости, похвалы и порицания, сакрального и профанного, а также идею амбивалентности старости и молодости, жизни и смерти. Анализ показывает, что амбивалентность и карнавальность, «выворачивая мир наизнанку», утверждают возможность гармоничного общества не вопреки глупости, а благодаря ей, неразрывно сопутствующей мудрости.

Ключевые слова: амбивалентность; народная смеховая культура; Бахтин; Эразм Роттердамский; Рабле; карнавал.

Для цитирования: Тухто В.Е. Амбивалентность как ключевой прием народной смеховой культуры в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 75–84. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.06

Поступила: 10.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

¹ Тухто Вера Евгеньевна – студентка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы; veratuhto24701@gmail.com

© Тухто В.Е., 2025

TUKHTO V.E.¹ Ambivalence as the key method of culture of popular laughter in Erasmus of Rotterdam's *The Praise Of Folly*[©]

Abstract. The article is devoted to the investigation of ambivalence as a phenomenon of culture of popular laughter in the satirical encomium *The Praise of Folly* by Erasmus of Rotterdam. Based on the book *The Works Of Francois Rabelais And Popular Culture In The Middle Ages And During The Renaissance* by M. Bakhtin, the researcher highlights the duality of wisdom and stupidity, praise and blame, sacred and profane and also the idea of the ambivalence of old age and youth, life and death in the work of Erasmus. It is revealed that examples of ambivalence and carnivalism, “turning the world inside out”, emphasize the possibility of harmonious development of society only through stupidity as the companion of wisdom.

Keywords: ambivalence; the culture of popular laughter; Bakhtin; Erasmus of Rotterdam; Rabelais; carnival.

To cite this article: Tukhto, Vera E. “Ambivalence as the key method of culture of popular laughter in Erasmus of Rotterdam's *The Praise Of Folly*”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue, 2025, pp. 74–83. DOI: 10.31249/lit/2025.05.06 (In Russian)

Received: 10.10.2025

Accepted: 15.12.2025

Сатирический энкомий «Похвала глупости» (1511) занимает особое место в литературе эпохи Возрождения. В то время как писатели и богословы XIV–XVI вв. следовали дидактической парадигме, прославляя человека², Эразм Роттердамский отказался от

¹ **Tukhto Vera Evgenevna** – undergraduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures; veratuhto24701@gmail.com

[©] Tukhto V.E., 2025

² Такие идеи прослеживаются в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532–1564) Франсуа Рабле [Пахсарьян, 2015], в «Трагической истории доктора Фауста» (1604) Кристофера Марло [Парфенов, 1961], в драмах (1589–1613) Уильяма Шекспира [Шестаков, 1998] и др. произведениях Возрождения. О гуманизме Возрождения, прославляющем неограниченные возможности человека, писал М.Л. Андреев в книге «История мировой культуры: наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение» [Андреев, 1998]. Исследователь указывает на антропоцентрическую модель мира с человеком в центре, пришедшую на смену теоцентрической в период Возрождения [Андреев, 1998, с. 331]. В книге А.Ф. Лосева «Эстетика Возрождения» читаем: «В эпоху Ренессанса хотели абсо-

назидательности. Он раскрыл дуалистичную природу вещей, утвердив неотделимость глупости от самого общества. Такой замысел отличает Эразма даже от его ближайшего предшественника – Себастьяна Бранта, автора сатирико-дидактической поэмы «Корабль дураков» (1494). Хотя Брант также порицает и высмеивает человеческие пороки, его подход принципиально иной. Особенный интерес представляет связь «Похвалы глупости» с народной смеховой культурой. Амбивалентная природа энкомия выступает своего рода миниатюрой грандиозной двойственности самой этой культуры. Применение бахтинской теории смеха к произведению Эразма не просто открывает новые смыслы, но и становится ключом к пониманию его основной идеи, которая остается неочевидной вне этого теоретического контекста.

Целью нашего исследования является применение теории народной смеховой культуры к произведению Эразма, а именно – рассмотрение приема амбивалентности как ключевого «механизма» сатирического энкомия, позволяющего увидеть скрытые смыслы произведения. Новизна нашего подхода заключается в том, что, в отличие от зарубежных филологов Марша [Marsh, 1998] и Робинсона [Robinson, 1979], мы не исследуем связь текста Эразма с традицией греческой софистики, жанром парадоксально-энкомия и адоксографией в Античности¹, не рассматриваем влияние Эразма на становление Реформации в Германии и распространение гуманизма, как Х. Дж. Янин [Janin, 2008], а проводим параллели с теорией народной смеховой культуры, разработанной М.М. Бахтиным. Поэтому амбивалентность трактуется нами не как стилистический прием и особенность жанра, а как композиционный и сюжетный «механизм»: карнавальное «переворачивание» явлений жизни позволяет увидеть «два лица» каждой вещи. Это заставляет усомниться в истинности человеческих представлений об обществе и позволяет трактовать оппозиции «мудрость – глупость», «старость – молодость», «жизнь – смерть», «сакральное – профанное» как важные «двигатели» развития человечества.

лютизировать человеческий ум и его стремление к вечному прогрессу» [Лосев, 1982, с. 66].

¹ Некоторые зарубежные исследователи ([Marsh, 1998], [Robinson, 1979]) усматривают в «Похвале глупости» связь с диалогами Лукиана (155–180 гг. н.э.), переведенными Эразмом и Томасом Мором и опубликованными в издании Филиппо Джунти («Luciani opuscula») в 1519 г.

Феномен народной смеховой культуры, впервые сформулированный М.М. Бахтиным в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965), связан с приемом амбивалентности. Исследователь считает амбивалентность, наряду со всенародностью и универсальностью, важнейшим свойством смеховой культуры [Бахтин, 2010, с. 20]. Описанное Бахтиным явление использует переворачивание и перемену местами членов оппозиций «утверждение – отрицание» и «восхваление – порицание» как основной действующий принцип. Продолжая средневековую традицию отмены иерархических отношений при выборах дурацкой матери на *festum stultorum*, а также традицию ослиной мессы и *risus paschalis*, смеховая культура наследует амбивалентность критико-обличающей и разрушающе-созидательной функций из Античности и Средневековья [Бахтин, 2010, с. 13]. Это выражается в карнавальном осмеянии сакрального (на начальном этапе) и профанного (на более позднем этапе) с целью возвысить осмеиваемое явление [Бахтин, 2010, с. 14].

А.Я. Гуревич в работе «Эдда и сага» приводит пример амбивалентности в игре со священным: нарушение нравственных законов языческими богами «выполняет функцию обоснования» («от противного») обязательности этих норм для людей [Гуревич, 2009, с. 70]. «Перебранка Локи» из «Старшей Эдды», содержащая элементы смеховой культуры, может проиллюстрировать эту закономерность: обличая и высмеивая пороки Одина, Фрейи и других германских богов, Локи одновременно разрушает и созидает словом их пантеон. Герой-трикстер смеется над правилами, но именно хаос, игра между геройством и злодейством становится началом порядка и утверждением власти богов [Гуревич, 2009, с. 65].

Амбивалентность проявляется и в циклических явлениях архаики: представленные Бахтиным образы материально-телесного низа (беременная смерть; культ изобилия) [Бахтин, 2010, с. 355] соотносятся с теорией архаического праздника В.Н. Топорова [Топоров, 1988, с. 23], связанной с непрерывным циклом «жизнь – смерть – рождение».

В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» Бахтин привел сатирический энкомий «Похвала глупости» Эразма Роттердамского в качестве образца народной смеховой литературы на латинском языке: «Латинская смеховая литература Средневековья нашла свое завершение на высшем ренессансном этапе в “Похвале глупости” Эразма (это одно из величайших порождений карнавального смеха во всей ми-

ровой литературе) и в «Письмах темных людей»» [Бахтин, 2010, с. 24]. Приведенная цитата служит отправной точкой нашего анализа.

Сам принцип амбивалентности заложен уже в названии энокии, где совмещены восхваление и порицание, однако подлинная двойственность произведения проявляется не на стилистическом, а на смысловом уровне – в его образах и идеях. Так, дуализм человеческой жизни представлен мотивом поведенческой и ментальной общности младенцев и старцев. Не случайно выживших из ума стариков называют впавшими во второе детство: они действительно имеют много общего с младенцами. Говоря о том, что маленькие дети тянутся к старикам, а старики очень любят детей, Мория делает вывод: «Сходные вещи сблизить привыкли великие боги» [Эразм Роттердамский, 1971, с. 131]. Развивая свою мысль, Stultitia утверждает, что старцы – это младенцы, а младенцы – старцы из-за внешней схожести: белых волос, беззубого рта, малого роста, пристрастия к молоку, косноязычия, бестолковости и забывчивости.

Амбивалентность начала и конца жизни является важным мотивом народной смеховой литературы. В качестве примера двойственности старости и молодости Бахтин приводит вотивные фигурки беременных старух, найденные археологами [Бахтин, 2010, с. 36]. Этот образ соотносится с 31-й главой «Похвалы глупости», в которой представлено описание пожилых людей, пытающихся скрыть свой истинный облик при помощи косметики, накладных волос, вставных челюстей и притворства. Такие «маски» отсылают к карнавализации из теории народной смеховой культуры. С ней соотносится образ танцующих на Сорочинской ярмарке старух из статьи Бахтина «Рабле и Гоголь»; дряхлых, но исполненных силы в танце: «Все танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные!» [Бахтин, 2010, с. 512].

Двойственность возвышенного, сакрального и сниженного, земного, появляется в описании рождения Глупости: в момент зачатия отец Мории Плутос был хмельным от нектара, которого хлебнул на пиру у богов. Бахтин в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» описывает подобное состояние как гармоничную трихотомию бытия: «поглощение – зачатие – деторождение», схожее с мотивом «смерти –

обновления – плодородия» из 5-й главы [Бахтин, 2010, с. 353]. Мотив производящей силы, появившейся у опьяневшего человека, отсылает к сакральным темам, связанным с богами (мед поэзии), но специально снижается в контексте жанра сатирического энкомия. В 11-й главе «Похвалы глупости», упоминая часть тела, отвечающую за рождение детей, Глупость подчеркивает, что сказать о ней нельзя, не вызвав общего хохота, но вместе с тем это «священный» источник всего живого: «Нет, умножает род человеческий совсем иная часть, до того глупая, до того смешная, что и поименовать-то ее нельзя, не вызвав общего хохота» [Эразм Роттердамский, 1971, с. 128]. В этой же главе Мория признается, что участвует в зачатии детей. Ее присутствие на зачатии каждого человека символизирует слабоумие всего мира. Такой генезис человечества сакрализует Глупость как участницу таинства зарождения новой жизни. «Но если жизнью мы обязаны супружеству, а супружеством – моей служанке Анойе, то сами вы понимаете, в какой мере являетесь моими должниками», – говорит она [Эразм Роттердамский, 1971, с. 128].

В главе 4 читателю сообщается: «Пир обладал могуществом освобождать слово от оков благоговения и страха Божия. Все становилось доступным игре и веселью» [Бахтин, 2010, с. 310]. В «Похвале глупости» Мория, прослеживая собственную генеалогию, рассказывает, что ее зачатие произошло на пиру богов: «И сам отец мой, должно вам знать, был в ту пору не дряхлым полуслепым Плутосом Аристофана, но ловким и бодрым, хмельным от юности, а еще больше – от нектара, которого хлебнул он изрядно на пиру у богов» [Эразм Роттердамский, 1971, с. 126], и это соотносится с «гармоничной трихотомией бытия» – поглощением – зачатием – деторождением [Бахтин, 2010, с. 243]. Анализируя роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, Бахтин в том же ключе размышляет о родах Гаргамеллы: «...эта поедаемая-поедающая утроба слита с утробой рожаящей. Создается подлинно гротескный образ единой надындивидуальной телесной жизни – большой утробы, пожирающей – пожираемой – рожаящей – рождаемой» [Бахтин, 2010, с. 243].

Хронотоп пира в «Похвале глупости», раскрывая оппозицию «смеющиеся» – «серьезные», вводит мотив маски. Мрачный философ, не умеющий рассмеяться на пиру, изгоняется из веселящегося общества [Эразм Роттердамский, 1971, с. 142]. Метафора Глупости об актере, губящем спектакль, сбросив маску и обнажив вместо царя раба, служит яркой иллюстрацией этой же идеи: социальная

жизнь есть карнавал, и разрушать его иллюзию губительно. «Устранить ложь – значит испортить все представление» [Эразм Роттердамский, 1971, с. 145], – пишет Эразм. Бахтин в 3-й главе своего труда упоминает историю Пошеяма, врага дионисийского культа, восставшего против него и растерзанного за это вакханками, как пример наказания врага общей «свободы» [Бахтин, 2010, с. 287]. Пошеям был агеластом¹, враждебно относящимся к смеху. Для народной смеховой культуры это является основанием для возмездия.

В энкомии описывается глупость и порочность не только простых смертных, но и самих богов. Так, Мория говорит о том, что Вакха не случайно именуют в древней комедии «дурацким богом» – он полностью заслуживает такое прозвище. Ритуальное осмеяние богов занимает особое место в теории народной смеховой культуры. Феномен поношения богов с целью их возвышения исследуется А.Я. Гуревичем в книге «Эдда и сага» [Гуревич, 2009]. Ученый соглашается с оппозицией «изображающего» [Гуревич, 2009, с. 64] (т.е. поносимого изображения бога) к «изображаемому» (т.е. к самой почитаемой сущности бога) в гипотезе О. Хефлера. Однако Гуревич отвергает идею о присутствии у древних ощущения пиетета перед трансцендентной сущностью языческих богов в момент их поношения. Этот вопрос кажется особенно интересным в отношении «Похвалы глупости». *Stultitia* делится, что каждый раз помирает со смеху, наблюдая за пьяными выходками богов после пира, однако вынуждена хранить молчание, чтобы с ней не поступили так же, как с Момом, подвергшим критике творения богов [Эразм Роттердамский, 1971, с. 134]. Мория не ставит своей целью прославление богов, порицая их, а, напротив, освещая недостатки бессмертных, сакрализует глупость.

Амбивалентность глупости и мудрости является главным мотивом сатирического энкомия Эразма Роттердамского. Характеризуя разные грани человеческой неразумности и мудрствования, Мория утверждает всеобщие слабоумие и безрассудство. *Stultitia* называет мнимых мудрецов «глупомудрами» [Эразм Роттердамский, 1971, с. 125], используя греческое слово *morosophous* [Erasmus Desiderius, 1979, p. 74]. Она считает «глупомудров» обезьянами, рядящимися в пурпур, и ослами, щеголяющими в

¹ Феномен агеластии, развивающийся параллельно со смеховой культурой, исследуется в статье С.С. Аверинцева «Бахтин и русское отношение к смеху» [Аверинцев, 1993, с. 345]

львиной шкуре. Высмеивая грамматиков, риторов, адвокатов, философов и богословов, она подчеркивает поверхностность, ненужность и бесполезность их «знаний». Так, Глупость дает очень комичный портрет теологов: те рукоплещут сами себе и бывают столь заняты созерцанием собственной персоны, что времени на чтение Евангелия и Посланий апостола Павла у них не остается [Эразм Роттердамский, 1971, с. 178]. При этом часто богословы приходят на публичные диспуты, обмотав голову повязками: иначе их черепа бы треснули от всей помещенной в голове чепухи и силлогизмов [Эразм Роттердамский, 1971, с. 178]. Также у богословов есть исключительное право говорить с ошибками, а еще они предполагают бормотание и заикание признаком высокого ума, неуловимого праздной толпой [Эразм Роттердамский, 1971, с. 179]. Обращаясь к ученым мужам в 7-й главе энкомия, Глупость называет их «...мужи глупейшие!» [Эразм Роттердамский, 1971, с. 125], потому что понимает, что источник знания мудрейших – чепуха.

Глупость порицает слепое восхищение иноземным, а также риторов, кичащихся своим билингвизмом, которых она сравнивает с двуязычными пиявками. Тем самым она раскрывает оппозицию латинского и греческого языков. Тем не менее, осуждая злоупотребление греческими вставками в латинских текстах, Мория подрывает собственную позицию, поскольку сама же щедро цитирует в своей речи греческие пословицы. Таким образом, *Stultitia*, восхваляя, порицает себя, что соотносится с амбивалентностью хвалы и хулы как центральным приемом народной смеховой культуры: «Площадное слово – двуликий Янус. Площадная хвала, как мы видели, иронична и амбивалентна. Она лежит на границе брани: хвала чревата бранью...» [Бахтин, 2010, с. 180].

Последний призыв Глупости здравствовать, рукоплескать, жить и пить, приобщаясь к таинствам Мории, отсылает к финалу романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, в котором оракул Божественной бутылки произносит единственное слово: «*Тринк*» [Рабле, 2022, с. 812]. Мория приглашает читателей приобщиться глупости, сакрализуя ее и объявляя жизненной необходимостью: в энкомии *Stultitia* доказала, что Глупостью держатся браки, дружеские отношения, здоровье и все важные сферы жизни.

Оппозиция разума и глупости важна не только в карнавале, но и в теориях гуманистов. Особенно если учесть, что глупость у Эразма – синоним естества, природного начала, взаимодействие которого с благоразумием становится ключевым вопросом для

ранних и зрелых гуманистов. Эразм использует эту оппозицию, чтобы поставить вопрос о том, что важнее в человеке – чувства или разум. Сама фигура Глупости амбивалентна. Она восходит к карнавальному образу дурака (в данном случае – дуры) – недаром Альбрехт Дюрер в иллюстрациях к «Похвале» рисует ее в карнавальном шутовском колпаке. Вместе с тем Глупость необыкновенно образованна и умна. Мудрец же, напротив, умен не всегда, так как ориентируется лишь на разум, который в действительности неотделим от чувства. Двойственность разума и безрассудства делает сатиру на общественную глупость еще более едкой, в последних главах она оборачивается остросоциальной критикой.

Двусмысленность речей Глупости тем не менее понижает их пафос: критика, вложенная в уста героини, символизирующей отсутствие ума, может быть оценена читателями как наивная болтовня. Разговор о серьезных проблемах в игровом и шутовском ключе может уберечь от цензурных взысканий и преследований церковью.

Таким образом, амбивалентность выступает ключевым приемом в сатирической энкомии «Похвала глупости» Эразма Роттердамского: она выражается в двойственности старости и молодости, жизни и смерти, похвалы и порицания, возвышенного и сниженного, мудрого и глупого. Взаимодействуя, все перечисленные оппозиции приводят к созданию «карнавального мира наизнанку»: мира, где Глупость превосходит мудрецов, а шутка оборачивается горькой иронией. Через образы и приемы народной смеховой культуры Эразм устанавливает связь между архаическими циклами («поглощение – рождение», «смерть – воскрешение», «беременная смерть») и Глупостью как «вечным двигателем» общества на более позднем этапе его развития. В результате образ человека и общества предстает амбивалентным, но целостным: мудрость и глупость оказываются взаимно обусловленными и необходимыми для гармонии.

Список литературы

Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе : сб. в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. – Москва : РГГУ, 1993. – С. 341–345.

Андреев М.Л. История мировой культуры: наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение. – Москва : РГГУ, 1998. – 425 с.

Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. – Москва : Языки славянских культур, 1996–2025. – Т. 4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура

Средневековья и Ренессанса (1965). Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970). Комментарии и приложение. – 2010. – 752 с.

Гуревич А.Я. О природе комического в «Старшей Эдде» // Гуревич А.Я. Избранные труды. Норвежское общество. – Москва : Традиция, 2009. – С. 62–76.

Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – Москва : Мысль, 1982. – 623 с.

Парфенов А.Т. Кристофер Марло // Марло К. Сочинения / пер. с англ. Е. Бируковой и др.; вступ. статья и коммент. А. Парфенова. – Москва : Гослитиздат, 1961. – С. 3–40.

Пахсарьян Н.Т. «Гаргантюа» Рабле, или Горизонты гуманистической эрудиции // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 36. – С. 180–187.

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль [роман-пенталогия] / пер. с франц. Н. Любимова, Ю. Корнеева. – Москва : Издательство АСТ, 2022. – 832 с.

Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва : Наука, 1988. – С. 7–60.

Шестаков В.П. Мой Шекспир : гуманистические темы в творчестве Шекспира. – Москва : Славян. диалог, 1998. – 111 с.

Эразм Роттердамский. Похвала глупости // Библиотека всемирной литературы. – Москва : Художественная литература, 1971. – Т. 33: Себастиан Брант, Эразм Роттердамский, Ульрих фон Гуттен. – С. 119–207.

Erasmus Desiderius. Moriae Encomium id est Stultiae Laus, Erasmi Roterdami declamatio // Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata. – Saint Louis : North-Holland publishing company Amsterdam-Oxford, 1979. – Vol. 3. – P. 67–197.

Janin H.J. The university in medieval life, 1179–1499. – Jefferson City : McFarland, 2008. – 218 p.

Marsh D. Lucian and the Latins: humour and humanism in the early Renaissance. – Michigan : Univ. of Michigan press, 1998. – P. 167–176.

Robinson Ch. Lucian and his influence in Europe. – London : Duckworth, 1979. – 248 p.

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

УДК 82–

DOI: 10.31249/lit/2025.05.07

КУРКИНА Н.В.¹ ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА О НЕВЕСТЕ МЕРТВЕЦА В АНГЛИЙСКОЙ ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ: Дж. ШЕРИДАН ЛЕ ФАНИЮ И У.Г. ЭЙНСВОРТ[©]

Аннотация. Сюжет о «невесте мертвеца» (или о «мертвом женихе») получил широкое распространение в готической литературе. В статье проанализированы вариации этого сюжета в новеллистике Дж. Шеридана Ле Фаню и У.Г. Эйнсворта. Проведен сравнительный анализ произведений выбранных авторов («Странное происшествие из жизни художника Шалкена», «Невеста призрака»), а также выявлены общие художественные особенности и различия в интерпретации этого популярного сюжета. Эйнсворт следует романтической традиции в изображении образа жениха-призрака. Образ мертвого жениха у Ле Фаню претерпевает некоторые изменения, которые связаны как с социальными событиями его времени, так и с изменением системы восприятия готического в литературе – автор использует сверхъестественное как прием, заостряющий внимание на социально-психологических особенностях произведения.

Ключевые слова: готическая литература; готическая новелла; мертвый жених; Ле Фаню; Эйнсворт.

Для цитирования: Куркина Н.В. Трансформация сюжета о невесте мертвеца в английской готической прозе: Дж. Шеридан Ле Фаню и У.Г. Эйнсворт // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 85–96. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.07

¹ Куркина Надежда Валерьевна – аспирант кафедры зарубежной литературы ННГУ им. Лобачевского (г. Нижний Новгород); ORCID: 0009–0001–0070–2315; kurkina-nadya@mail.ru

© Куркина Н.В., 2025

Получена: 24.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

KURKINA N.V.¹ Transformation of the plot about the spectre's bride in English Gothic prose: J. Sheridan Le Fanu and W.G. Ainsworth ©

Abstract. The plot of the spectre's bride (or the "spectre bridegroom") is widespread in Gothic literature. The article analyzes the transformation of this plot in the Gothic short-stories of J. Sheridan Le Fanu and W.G. Ainsworth. A comparative analysis of the works of the selected authors (*A strange incident from the life of the artist Schalken*, *The Spectre Bride*) is carried out, common artistic features and differences in the transformation of this popular plot are revealed. For example, Ainsworth follows the romantic tradition in portraying the image of the ghost groom. Le Fanu's image of the dead groom undergoes some changes, which are associated with both social events and a change in the Gothic perception system – the author uses the supernatural as a technique that focuses on socio-psychological aspects.

Key words: Gothic literature, gothic short-stories, spectre bridegroom, Le Fanu, Ainsworth

To cite this article: Kurkina, Nadezhda V. "Transformation of the plot about the spectre's bride in English Gothic prose: J. Sheridan Le Fanu and W.G. Ainsworth", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue*, 2025, pp. 84–95. DOI: 10.31249/lit/2025.05.07 (In Russian)

Recieved: 24.10.2025

Accepted: 15.12.2025

Сюжет о возвращении мертвого жениха к его живой невесте мы можем встретить уже в мифологии и героическом эпосе. В одной из песен «Старшей Эдды» – «Второй песни о Хёльги Убийце Хундинга» – рассказывается о возвращении конунга Хёльги с того света к своей возлюбленной валькирии Сигрун. Несчастную Сигрун от явной беды спасает служанка, которая отговаривает валькирию спускаться в курган, так как, по древним поверьям, мертвые ночью обретают большую силу, чем днем:

Не будь безумной,
одна не ходи ты,

¹ Kurkina Nadezhda Valerievna – postgraduate student of the Department of Foreign Literature of Lobachevsky State University (Nizhniy Novgorod); ORCID: 0009-0001-0070-2315; kurkina-nadya@mail.ru

© Kurkina N.V., 2025

конунга дочь,
в мертвых жилище!
Ночью сильней
становятся все
мертвые воины,
чем днем при солнце.

[Вторая Песнь ..., 1975, с. 267]

Несмотря на предупреждение, для Сигрун все заканчивается трагически: вскоре она умирает от тоски, так как воссоединение с возлюбленным не состоялось.

Тема любовных связей человека с мифическими существами (умершим мужем или женихом, вампиром, чертом, летающим змеем) занимала одно из ведущих мест в романтической литературе XIX в. [Народная демонология ..., 2000, с. 316]. К похожему сюжету обращались Готфрид Бюргер в балладе «Ленора» (*Lenore*, 1774) – переработка шотландской народной баллады «Клятва верности» (*Sweet William's Ghost*), Вашингтон Ирвинг – «Жених-призрак» (*The Spectre Bridegroom*, 1819), где сюжет пародируется), в отечественной литературе – В.А. Жуковский в балладах «Людмила» (1808) и «Светлана» (1812). В отечественном литературоведении существует ряд работ, исследующих фольклорно-мифологический мотив «мертвого жениха», его семантику, поэтику и эволюцию в русской литературе [Жиляков, 2007; Балабекян, 2015; Черкес, 2020]. Авторы показывают, как древний сюжет служит для многочисленных интерпретаций тем смерти и любви, судьбы, чувства вины и границ между реальным и потусторонним.

Сюжет о «мертвом женихе» был также востребован среди английских писателей XIX в.: писатели Уильям Гаррисон Эйнсворт и Джозеф Шеридан Ле Фаню создали его интерпретации в своих произведениях. Сравнивая произведения этих двух авторов с «Ленорой» как прецедентным текстом, можно проследить трансформацию сюжета о мертвом женихе в целом, а также его отдельных компонентов.

Уильям Гаррисон Эйнсворт (William Harrison Ainsworth, 1805–1882) был чрезвычайно популярен в ранний викторианский период. О жизни и творчестве Эйнсворта писал С.М. Эллис, его труд «Уильям Гаррисон Эйнсворт и его друзья» [Ellis, 1911] посвящен биографическим фактам из жизни писателя. Дж. Лей, опираясь на исследование Эллиса, в работе «Кружок Диккенса» (*The Dickens Circle*, 1918) посвятил одну главу Эйнсворту как человеку,

который сыграл важную роль в литературном становлении Ч. Дикенса. В отечественном литературоведении поэтика романов Эйнсворта исследована в диссертации Е.А. Горшковой [Горшкова, 2006]. В более поздней статье исследовательницы анализируется исторический роман Эйнсворта «Тауэр» (*The Tower of London*, 1840), рассматривается история его создания, связь произведения с готической традицией, в частности с творчеством А. Радклиф [Горшкова, 2015].

Литературная карьера Эйнсворта началась с ряда успешных произведений: романы «Руквуд» (*Rookwood*, 1834) и «Джек Шеппард» (*Jack Sheppard*, 1839), исторический роман «Собор Святого Павла» (*Old Saint Paul's*, 1841), который изначально публиковался по частям в газете *The London Times*. Эйнсворт развивал готические мотивы не только в романе «Тауэр», но и в своей малой прозе, например, используя сюжет о невесте мертвеца.

Новелла Эйнсворта «Невеста призрака» (*The Spectre Bride*, 1822) повествует о трагичной судьбе несчастной дочери барона Гернсвольфа Клотильды. Если для читателя заглавие уже заранее раскрывает роковую судьбу главной героини, то для нее самой множественные намеки на мистическую сущность незнакомца есть в самом тексте. Такая двойственность очень характерна для готической литературы: прямое предупреждение в заглавии создает атмосферу рока и неизбежности. Читатель уже знает о надвигающейся угрозе, но герои нет – такой прием усиливает чувство тревоги и обреченности при прочтении. Такой напряженный конфликт между явным и скрытым является двигателем готического сюжета.

Сюжет завязывается с появлением таинственного незнакомца в замке барона Гернсвольфа на празднестве в честь его дочери леди Клотильды. Автор делает местом действия готический замок в Германии, окруженный темным лесом, и сразу задает тон повествования, погружая читателя в таинственную атмосферу залов со сводчатыми потолками и темных извилистых коридоров: «Это был готический особняк, возведенный согласно моде тех времен в пышном стиле и состоящий главным образом из темных извилистых коридоров и залов со сводчатыми потолками и гобеленами на стенах – величественных, но плохо приспособленных для личного удобства по причине их мрачной величины. Темный сосновый лес окружал замок со всех сторон и придавал местности угрюмый вид, который редко оживлялся светом солнца» [Эйнсворт, 2000, с. 205].

Чтобы сделать прибытие чужестранца максимально таинственным, Эйнсворт сопровождает его внезапное появление гулким ударом башенных часов. Новый гость сразу очаровывает Клотильду изысканными манерами и разговорами, девушка поддается соблазну, не подозревая о его замыслах и фактически подписывая себе смертный приговор. Их отношения развиваются стремительно: в течение нескольких дней они ходят на тайные свидания. Незнакомец окружает девушку своим исключительным, но гнетущим вниманием. Став для нее единственным источником сильных эмоций благодаря искусственной изоляции от окружения, он постепенно лишает ее внутренней опоры и бдительности.

По ходу сюжета происходит шокирующее событие – внезапно умирает барон Гернсвольф. Предпосылкой к будущей трагедии становится беспечное отношение барона к сверхъестественному: он в шутку вызывает призраков, пытаясь доказать, что их не существует, тем самым навлекая на себя гнев призрачного гостя.

Новая встреча с возлюбленным становится для Клотильды роковой. Он вынуждает поклясться ее в вечной верности и назначает следующую встречу для того, чтобы «подписать брачный договор». Он нарекает ее своей невестой, и таким образом героиня неосторожно пересекает границу между земным и потусторонним, перестает принадлежать не только самой себе, но и земному миру.

Джозеф Шеридан Ле Фаню (Joseph Sheridan Le Fanu, 1814–1873), признанный мастер готической новеллы, также интерпретировал этот сюжет в новелле «Странное происшествие в жизни художника Шалкена» (*Strange Event in the Life of Schalken the Painter*, 1839).

Мы узнаем о загадочной истории из описания старинной картины, на которой изображена юная девушка, некогда жившая в Голландии. Название новеллы отсылает к реальному художнику «золотого периода голландской живописи» Готфриду Шалкену, мрачными картинами которого вдохновлялся писатель при создании своего произведения. Центральными героями становятся Шалкен, подмастерье известного художника Герарда Доува, и его возлюбленная Роза Вёльдеркауст, которой суждено выйти замуж за мертвеца. Появление «мертвого жениха» так же, как и у Эйнсворта, внезапно и таинственно. Ле Фаню делает акцент на психологическом напряжении Шалкена, пишущего картину на сюжет «Искушения святого Антония» в темной мастерской: «Солнце давно зашло, сумерки ступились в непроглядную ночную мглу.

Терпение молодого художника подошло к концу, он, злясь на себя, стоял перед неоконченной работой...» [Ле Фаню, 2025, с. 125]

Юноша в сердцах прокликает свое произведение, упоминая дьявола, и в тот же момент за его спиной появляется незнакомец. Таинственный человек называет себя минхером Вандерхаузом из Роттердама. Он сообщает художнику о том, что желает видеть его мастера – Герарда Доува. Исчезает незванный гость так же внезапно, как и появился, но художник решает проследить за тем, каким путем тот выйдет из особняка, однако это у него не получается: незнакомец исчезает бесследно. Готфрида одолевают страх и тревога, мастерская больше не кажется ему безопасным местом. Шалкен покидает студию и успокаивается только на улице.

Второе появление Вандерхауза происходит под звон вечернего колокола, здесь Ле Фаню использует тот же выразительный прием, что и Эйнсворт, у которого приход чужестранца сопровождается боем часов. Цель его визита в том, чтобы просить руки племянницы Доува – юной Розы Вельдеркауст, и Доув, прельщенный богатствами таинственного бюргера, дает свое согласие на брак. Таким образом, как и Ленора из одноименной баллады, героини Эйнсворта и Ле Фаню становятся невестами и, следовательно, приобретают переходный статус. Во многих культурах брак олицетворяет символическую смерть невесты, переход порога в иной мир для возрождения в новом роде [Черкес, 2020, с. 35]. Для обеих героинь ожидание жениха, олицетворяющего их будущую судьбу, становится источником страха.

Их ужас усугубляется самой фигурой жениха. В «Леноре» читателю известно имя жениха (Вильгельм), нас знакомят с его предысторией (погиб на войне). У Эйнсворта и Ле Фаню оба «жениха» представляют собой безликую потустороннюю силу, сюжетный акцент делается именно на их пугающей абстрактности.

Эйнсворт не дает детального описания внешности «чужестранца», известно только, что он высок и носит все черное. Автор сосредоточивает внимание на его поведении и отношении к Клотильде. На самом деле в образе чужестранца мы можем найти черты романтического героя: у него нет имени, в тексте он называется «незнакомец» или «чужестранец». Он одинокий скиталец, задумчивый и меланхоличный. Автор раскрывает читателю недобрые намерения незнакомца по отношению к дочери барона по ходу повествования, подчеркивая странности в его поведении. Так, желающий брака с девушкой герой ничего не говорит о своей любви к ней, однако, когда «он обнаружил, что преуспел в расположении

ее чувств по отношению к себе, на его лице на миг появилась самая что ни на есть *дьявольская усмешка*¹ [Эйнсворт, 2000, с. 206].

В описании героя Ле Фаню мы, наоборот, обнаруживаем больше конкретных деталей. Мы знаем имя «жениха» – Вилькен Вандерхауз, и автор дает нам довольно детальное описание его костюма при первом появлении: «Ярдах в полтора за спиной у Шалкена стоял высокий старик в плаще и широкополой шляпе. Рука, скрытая в перчатке с широким раструбом, сжимала длинную трость черного дерева, на конце которой тускло поблескивал в сумеречном свете массивный золотой набалдашник. На груди, среди складок плаща, сверкала тяжелая цепь из того же металла. В комнате было так темно, что лицо незнакомца, прикрытое полями шляпы, оказалось совершенно неразличимым» [Ле Фаню, 2025, с. 125].

Автор напрямую не говорит, что жених мертв, на это намекают детали, отличающие его от обычного человека: он неподвижен как камень, не видно ни единого открытого участка его тела, а лицо скрыто за широкими полями шляпы. Автор фокусирует внимание на неестественных движениях жениха, подчеркивая их механистичность, «словно разум его не привык повелевать сложным устройством человеческого тела» [Ле Фаню, 2025, с. 130]. Вандерхауз двигается неуклюже, с неестественной оцепенелостью. Роза сравнивает его с плохо раскрашенной деревянной статуей, которая когда-то напугала ее в детстве. Здесь можно увидеть отсылку к романтическому мотиву механической куклы, автомата, марионетки, которые лишь напоминают человека, но лишены собственной индивидуальности, а главное, – души. Классическим примером реализации данного мотива выступает сказочная новелла Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек», одним из персонажей которой является автомат Олимпия, созданная профессором Спаланцани. Ее образ выполняет функцию символа, репрезентирующего обман восприятия и онтологическую подмену естественного искусственным (подробнее см.: [Куличихина, 2011]).

Важным элементом историй о мертвом женихе является тема вины. Если в «Леноре» вина героини заключалась в том, что она возропала на Бога при мысли о смерти жениха, то в представленных новеллах этот мотив немного меняется. У Эйнсворта героиня не осознает, что делает, влюбляясь в призрак и давая ему клятву верности, тем самым нарушая границу между живым и

¹ Курсив мой. – Н. К.

мертвым миром. В новелле Ле Фаню Роза подобной клятвы не дает, а становится жертвой алчности Доува, который ценит материальные блага превыше благополучия племянницы. Таким образом, Ле Фаню трансформирует этот мотив так, что безумие и смерть Розы становятся карой для Доува.

В подобных сюжетах всегда присутствует мотив дороги. В «Леноре» он воплощен в описании пути влюбленных к «дому» жениха и тесно переплетен с мотивом смерти. По дороге они встречают множество персонажей и символов, намекающих на потустороннюю сущность жениха: похоронную процессию, вишельника, а в конце пути и сам жених истлевает и превращается в скелет. Эйнсворт также использует этот мотив, несколько его трансформируя: Клотильда ждет часа, назначенного ей «женихом», и сама идет к часовне, что находится на кладбище. Автор поддерживает атмосферу ужаса мрачными описаниями: «Вечер был темным и угрюмым, плотные слои сумрачных облаков неслись по небесной тверди, а рев зимнего ветра ужасным эхом отражался от леса» [Эйнсворт, 2000, с. 211]; «Пока они шли, тусклый голубой огонек стал быстро двигаться перед ними и осветил на краю кладбища ворота склепа. Он был открыт, и они молча вошли внутрь. Голодный ветер носился по печальному обиталищу мертвых. Обширный склеп огласился адским смехом, и каждый рассыпавшийся труп, казалось, ожил» [Эйнсворт, 2000, с. 212]. Последний путь Клотильды сопровождается завываниями ветра, блуждающими огоньками и грудями трупов. Клотильда не погибает в привычном смысле – она исчезает в огне бушующей адской бездны, а ее земная жизнь аннулируется, будто бы ее и не было.

Ле Фаню отказывается от этого мотива и не дает описания ни дороги к алтарю, ни «жуткой свадьбы», хотя вскользь упоминает о том, что жених увозит Розу в своей карете, что можно связать с мотивом призрачной кареты, распространенной в народном британском фольклоре [Липинская, 2021]. Ключевым эпизодом становится похищение сверхъестественными силами обезумевшей от страха Розы, уже вышедшей замуж за мертвеца. Однако спустя некоторое время после свадьбы Роза в ужасе возвращается домой. Автор нагнетает атмосферу страха, который охватывает не только бедную девушку, но и всех присутствующих в доме. Роза в бреду повторяет, что «мертвые не должны вступать в брак с живыми» [Ле Фаню, 2025, с. 132].

Автор использует прием «медленной погони» или *slow pursuit*: героиня знает, что призрак идет за ней, он своей нетороп-

ливостью психологически изводит жертву и доводит до крайней степени отчаяния, когда Роза понимает, что ей уже не спастись, это заставляет и читателя чувствовать страх от неизбежности ее смерти. Термин «медленная погоня» в литературоведении используется не часто, однако он хорошо описывает характерную для готики нарративную технику. Так, Дж. Хэлберстам анализирует постепенное наращение напряжения через замедление, показывая, как этот прием в романе «Дракула» работает в качестве механизма неотвратимости, растянутой во времени и пространстве, и заставляет читателя вместе с героями испытывать мучительное, постепенное осознание власти Иного [Halberstam, 1995].

Свою сущность призрачные женихи раскрывают по-разному, но всегда в самый критичный момент для героини. В «Леноре» Вильгельм являет своей невесте свою потустороннюю природу, когда та уже находится на пороге смерти. В балладе образ жениха Леноры можно интерпретировать по-разному: как реального Вильгельма, что вернулся из мертвых, либо как персонафицированную смерть, принявшую его. Чужестранец Эйнсворта сам открыто говорит Клотильде о своей иномирной природе и делает это очень красноречиво, но героиня воспринимает его слова как сложную метафору одиночества и клянется в вечной любви, обещая ему спасение. Клотильда называет своего возлюбленного скитальцем, и тот подтверждает ее мысли, называя себя существом, которое покинуто Богом и людьми. В этом отношении он очень похож на Агасфера или же Вечного жида, обреченного влачить свое существование вечно. Этот сюжет вошел в литературу в конце XVIII в., а в XIX в. получил широкое распространение почти во всех европейских литературах (о литературной адаптации образа Агасфера в эпоху предромантизма и романтизма см.: [Anderson, 1965]). Вероятно, Эйнсворт был знаком с данным сюжетом, но предлагает иное его воплощение, демонизируя Агасфера.

В новелле Ле Фаню мертвец начинает сбрасывать свою маску уже тогда, когда он показывает всем собравшимся на светском приеме лицо: «Лицо было того синевато-свинцового оттенка, какой вызывается избыточным приемом замешанных на металле лекарств; в неестественно белесых глазах сверкал безумный огонек; губы, такие же синеватые, как лицо, только более интенсивного оттенка, казались почти черными» [Ле Фаню, 2025, с. 130]

Для интерпретации рассматриваемого сюжета важен вопрос о мотивации призрачных женихов. В новелле Эйнсворта прямо говорится о том, что основная мотивация призрака – его выгода,

поскольку он связан неким обязательством с преисподней: ему было обещано освобождение от вечных скитаний за соращение миллиона душ. Однако Клотильда становится всего лишь тысячной душой, что он загубил. Таким образом, погубив ее, призрак лишь ненадолго приблизил свое освобождение. Вместе с тем героиней Эйнсворта предстает перед нами как собрание противоречий: казалось бы, он и есть зло во плоти, однако при этом может сомневаться в своих действиях по отношению к героине. Он как будто находится в вечной борьбе и с мирозданием, и со своей сущностью, отчего и страдает. Наиболее ярко его противоречивость выражается в поведении с Клотильдой: он собирается причинить ей зло, он в то же время пытается намекнуть ей на опасность, от него исходящую. Например, он дарит ей цветок шиповника, который на языке цветов символизирует любовь, но не романтическую или страстную, а связанную со страданием, неразделенным чувством, или несчастьем, непреодолимой преградой [Stewart, 2024, p. 46]. Кусты шиповника нередко вырастают на могиле умерших от любви – в пограничной зоне между миром живых и потусторонним миром. Таким образом, цветы здесь становятся не просто декоративным элементом, а семиотическим инструментом для выражения напряженной атмосферы фатализма и тайны. Кроме того, автор иногда показывает эмоции призрака, которые, казалось бы, не могут быть ему свойственны – нежность, привязанность и даже намек на раскаяние, которое он демонстрирует тогда, когда Клотильда отправляется в ад: «Какой-то миг он держал ее над пылающей бездной, потом с нежностью взглянул ей в лицо и заплакал, как ребенок» [Эйнсворт, 2000, с. 213].

В тексте Ле Фаню у Вандерхауза нет явной мистической мотивации, как у Эйнсворта или Бюргера, скорее, следует считать, что Ле Фаню использовал данный сюжет чтобы затронуть ряд острых социально-психологических проблем своего времени [Куркина, Меньщикова, 2023]. Ле Фаню подчеркивает корыстолюбие, неблагоразумие и бессердечность высших слоев общества, где правят деньги и сделки, а Роза становится символом невинности, ей нет места в этом жестоком мире, а мертвый жених – олицетворение этой самой жестокости.

Таким образом, у авторов заметно определенное сходство в использовании художественных приемов при создании готической атмосферы. Но если Эйнсворт в изображении образа жениха-призрака следует романтической традиции, то Ле Фаню использует сверхъестественное не ради его изображения как такового, а как

прием, заостряющий внимание на социально-психологических проблемах, актуальных для его эпохи.

Список литературы

Балабекян А.М. Фольклорная и мифопоэтическая основа мотива встречи с умершим супругом в «Метели» А.С. Пушкина // Актуальные проблемы лингвистики – 2015: материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Тюмень, 15 апреля 2015 года. – Тюмень : Тюменский государственный нефтегазовый университет, 2015. – С. 62–69.

Вторая Песнь о Хельги убийце Хундинга / пер. А.И. Корсуна // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 253–271. – (Библиотека всемирной литературы; т. 9).

Горшкова Е.А. Готические мотивы в романе У. Эйнсворта «Тауэр» // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2015. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/goticheskie-motivy-v-romane-u-eynsvorta-tauer> (дата обращения: 23.12.2025).

Горшкова Е.А. Романы У. Эйнсворта 1830–1840-х годов: проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Санкт-Петербург, 2006. – 202 с.

Жиляков А.С. Эстетика и поэтика таинственного в сказке А.М. Ремизова «Ночь темная» (сюжет о «мертвом женихе») // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 294. – С. 11–16.

Козлова Н.К. Народные параллели литературных баллад на сюжет «жених-мертвец» // Вестник Омского университета. – 2012. – № 2 (64). – С. 388–393.

Куличихина М.А. Тело и телесность в немецком романтизме (концепции и образы): дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2011. – 225 с. – EDN QFTLWB.

Куркина Н.В., Меньщикова М.К. Типология готических новелл Джозефа Шеридана Ле Фаню // Liteга. – 2023. – № 11. – С. 82–90. – DOI: 10.25136/2409-8698.2023.11.68964

Ле Фаню Дж. Живописец Шалкен // *Ле Фаню Дж.* Дух мадам Краул и другие таинственные истории. – Москва : АСТ, 2025. – [С. 124–134].

Липинская А.А. Призрачная карета: от фольклора к литературе // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2021. – Т. 13, № 2. – С. 97–103. – DOI 10.17072/2073-6681-2021-2-97-103

Народная демонология и мифо-ритуальные традиции славян / [отв. ред. Л.Н. Виноградова]; Ин-т славяноведения РАН. – Москва : Индрик, 2000. – 560 с. – (Традиционная духовная культура славян).

Черкес Т.В. Архетипы невеста-мертвый жених в балладе: ситуация встречи как маркер эволюции жанра // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3: Филология. Педагогика. Психология. – 2020. – Т. 10, № 1. – С. 33–43.

Эйнсворт В.Г. Невеста призрака // На языке мертвых: сб. Рассказов / [сост. Л.И. Зданович]. – Москва : Рипол классик, 2000. – [С. 205–213]. – (Электронная копия).

Anderson G. The legend of the Wandering Jew. – Providence : Brown univ. press, 1965. – 512 p.

Ellis S.M. William Harrison Ainsworth and his friends: in 2 vol. – London; New York : John Lane: John Lane company, 1911.

Halberstam J. Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters. – Duke univ. press, 1995. – 229 p.

Stewart J. Seeing in flowers: ecofeminism and the Victorian Gothic : PhD dissertation / Univ. of London. – Birkbeck, 2024. – 322 p.

ТОЛМАЧЕВА А.А.¹ КОММЕНТАРИЙ К СТИХОТВОРЕНИЮ ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ «РЕЛИКВИИ»[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу стихотворения Шарлотты Бронте «Реликвии», входящего в ее первый (и единственный прижизненный) поэтический сборник «Стихотворения Каррера, Эллиса и Эктона Беллов» (1846). Учитывается уникальная композиция книги, где стихотворения сестер сгруппированы в тематические триптихи, позволяющие проследить эволюцию ведущих мотивов – например, переход от темы веры в первом триптихе к теме памяти во втором. Далее выявляется интертекстуальная связь между ранней поэзией и зрелой прозой Бронте. В «Реликвиях» тема памяти раскрывается через диалектику света и тьмы. Если световой мотив, объединяющий образы матери и дочери, впоследствии находит свое развитие в образе Хелен Бёрнс из романа «Джейн Эйр» (1847), то мотив тьмы воплощает угрозу всепоглощающего забвения. Автор статьи приходит к выводу, что все три образа (матери, дочери и Хелен) укоренены в глубоко личном воспоминании Шарлотты о старшей сестре Марии. Их подлинное бытие, утверждаемое вопреки тьме небытия, существует не в физической реальности, а в освещенном пространстве памяти повествователя.

Ключевые слова: Шарлотта Бронте; сестры Бронте; мотив света; мотив тьмы; тема памяти; «Реликвии».

¹ **Толмачева Агата Андреевна** – аспирант, ассистент кафедры романо-германской филологии, Дальневосточный федеральный университет; ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8091-0435>; tolmacheva.aa@dvfu.ru

Научный руководитель: **Модина Галина Ивановна** – доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии; ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>; modina.gi@dvfu.ru

© Толмачева А.А., 2025

Для цитирования: Толмачева А.А. Комментарий к стихотворению Шарлотты Бронте «Реликвии» / науч. рук. Г.И. Модина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 97–109. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.08

Поступила: 03.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

TOLMACHEVA A.A.¹ A commentary on Charlotte Brontë's poem *Mementos*[©]

Abstract. The article presents an analysis of Charlotte Brontë's poem *Mementos*, which is included in her first (and only published during her lifetime) poetry collection, *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell* (1846). Firstly, the unique structure of the volume is taken into account, wherein the sisters' poems are grouped into thematic triptychs, allowing for the tracing of the evolution of key motifs – for example, the transition from the theme of faith in the first triptych to the theme of memory in the second. Secondly, the intertextual connection between Brontë's early lyric poetry and her mature prose is identified. In *Mementos*, the theme of memory unfolds through the dialectic of light and darkness. While the motif of light, which connects the images of the mother and daughter, subsequently finds its development in the figure of Helen Burns from the novel *Jane Eyre* (1847), the motif of darkness embodies the threat of all-consuming oblivion. The author of the article concludes that all three images (the mother, the daughter, and Helen) are rooted in Charlotte Brontë's deeply personal memory of her elder sister, Maria. Their authentic being, affirmed against the darkness of non-being, exists not in physical reality, but within the illuminated space of the narrator's memory.

Keywords: Charlotte Brontë; the Brontë sisters; motif of light; motif of darkness; theme of memory; *Mementos*.

To cite this article: Tolmacheva, Agatha A. A commentary on Charlotte Brontë's poem *Mementos*, Social sciences and humanities. Domestic and for-

¹ **Tolmacheva Agatha Andreevna** – postgraduate student, Assistant, Department of Roman and German Philology, Far Eastern Federal University; ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8091-0435>; tolmacheva.aa@dvmu.ru

Scientific supervisor: **Modina Galina Ivanovna** – Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Roman and German Philology, Far Eastern Federal University; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>; modina.gi@dvmu.ru

© Tolmacheva A.A., 2025

eign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue, 2025, pp. 96–108.
DOI: 10.31249/lit/2025.05.08 (In Russian)

Received: 03.10.2025

Accepted: 15.12.2025

Литературный дебют сестер Бронте состоялся в 1846 г. с публикацией совместного поэтического собрания «Стихотворения Каррера, Эллиса и Эктона Беллов» (*Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell*). Книга отличается оригинальной композицией: стихотворения сгруппированы в тематические триптихи, в которых за стихотворением Шарлотты следует произведение Эмили, а затем – Анны. В рамках каждого триптиха заданная тема получает трехчастное развитие, преломляясь в поэтике каждой из писательниц. Таким образом, художественное единство собрания возникает не из стилистического единообразия, а из глубинного диалога трех творческих голосов, соединенных общностью духовных и творческих поисков.

В первом, вдохновленном религиозными переживаниями, триптихе поэма Шарлотты «Сон жены Пилата» (*Pilate's Wife's Dream*) предваряет стихотворение Эмили «Вера и уныние» (*Faith and Despondency*). Если главным лейтмотивом здесь является испытание веры, то вторым, менее явным, становится мотив благодарной памяти об умерших – надежда на воссоединение с ними за пределами земного бытия смягчает горечь утраты:

Я знаю, есть блаженный берег,
<...>
Где мы родились, где ты и я
Встретим наших Любимых, когда умрем;
Свободные от страдания и тления,
Воссоединившиеся с Богом¹.

Завершает первый триптих стихотворение Анны «Воспоминание» (*A Reminiscence*). В нем намеченная ранее тема памяти

¹ Здесь и далее поэтический перевод мой. – А. Т.
I know there is a blessed shore
<...>

Where we were born, where you and I
Shall meet our Dearest, when we die;
From suffering and corruption free,
Restored into Deity.

[Brontë, 1846, p. 10]

звучит уже отчетливо, оттесняет тему веры и становится центральной:

Пускай я больше не могу тебя увидеть,
Утешаюсь тем, что видела когда-то;
И пускай оборвалась скоротечная жизнь твоя,
Отрадно думать, что ты был(а)¹.

Тему памяти, плавно введенную Эмилией и Анной, продолжает второй триптих, который открывается сочинением Шарлотты «Реликвии» (*Mementos*). Незначительные на первый взгляд вещи: книги, веера, ракушки, портретные миниатюры – наполнены особым смыслом в глазах лирического повествователя. Нежная привязанность героя к прежней владелице этих предметов преобразует некогда бесцельные сувениры (*mementos*) в реликвии – бесценный источник дорогих воспоминаний.

Стихотворение «Реликвии» написано четырехстопным ямбом, неравномерно чередующимся с трехстопным, и насчитывает 258 строк. Его сюжет, по-видимому, тесно связан с вымышленными сказаниями об Англии, над которыми Шарлотта и ее брат Брентуэлл работали в юности на протяжении почти пяти лет. Лишь в 1839 г., оставив работу в Роухедской школе, Шарлотта прощается с дорогим ей миром юношеских фантазий: «Я написала уже изрядное количество книг, и долгое время мои персонажи, сцены, сюжеты оставались одними и теми же. <...> Однако мы должны меняться, ибо взор устает от одних и тех же примелькавшихся картин. <...> я хочу на какое-то время покинуть эту дышащую жаром местность <...> Пора <...> вернуться в прохладные края, где брезжит серый, скупой рассвет и небо наступающего дня, по крайней мере пока, затянуто облаками» [Бронте, 2012, с. 470]. Шарлотта чувствовала, что мир Англии слишком глубоко и надолго завладел ее воображением, и потому переход к изображению обыденной реальности представлялся ей непростой творческой задачей.

Стихотворение «Реликвии» тематически и композиционно перекликается с английской повестью Шарлотты «Герцог Замор-

¹ Yet, though I cannot see thee more,
'Tis still a comfort to have seen;
And though thy transient life is o'er,
'Tis sweet to think that thou hast been...

[Brontë, 1846, p. 11]

на» (1838), в которой повествование ведется от лица Чарлза Тауншенда – литературной «маски» писательницы в художественном пространстве Англии. В завязке повести Тауншенд, пресытившись порочными светскими нравами, удаляется в деревенское уединение. Там, в размышлениях, возникает центральный для произведения мотив: судьба тех, кто не сумел вовремя вырваться из столичного «водоворота страстей» [Бронте, 2012, с. 133]. Особенно занимают героя воспоминания о женщинах, погубленных любовью к некому Александру Перси.

Александр Перси, он же граф Нортенгерленд, – альтер эго Бренуэлла в художественном мире Англии [Dinsdale, 2006, p. 42]. Его вторая жена – Мария – умирает во цвете лет, не в силах пережить разлуку со своими сыновьями, которых Перси отказывается признавать и воспитывать. Убежденный, что дети унаследовали его демоническую сущность [Бронте, 2012, с. 474], он отсылает троих сыновей из дома сразу после рождения. Избежать изгнания удастся лишь дочери героя Марии-младшей, но мать семейства, чей разум изнурен горестями, умирает вскоре после появления девочки на свет.

Сраженный утратой Перси пренебрегает не только воспитанием дочери, но и собственным благополучием: «С того августовского вечера, когда Перси повернулся спиной к свежей могиле и ушел домой сломленным человеком, он так и не стал собой. Сердце ожесточилось, жизнь отныне сделалась сплошной чередой саморазрушительных безумств» [Бронте, 2012, с. 145]. На протяжении восемнадцати лет он предавался «самым изощренным крайностям порока, частью по зову собственной чрезвычайно дурной натуры, частью – в попытке разгульным буйством заглушить память о той, которая некогда помогла ему пересилить внутреннего демона и соединиться с ангелом-хранителем» [Бронте, 2012, с. 145]. Впоследствии герой находит единственное утешение в своей повзрослевшей дочери: «...она одна радовала его и внушала ему гордость. Впрочем <...> за малейшееслушание либо попытку возразить он безжалостно прибил бы ее на месте» [Бронте, 2012, с. 363]. Не смущаясь ни дурной репутацией отца, ни его буйным нравом, Мария Перси взирает на горячо любимого родителя «со смесью страха и восхищения» [Бронте, 2012, с. 363].

Вспоминая любовные похождения юного Александра Перси, Тауншенд рассматривает «реликвии» двадцатилетней давности – старые письма: «...я взял со стола бумажник, открыл его и разложил перед собой содержимое: пожелтевшие письма с чернилами,

расплывшимися от сырости и выцветшими от времени. Не спрашивайте, как они ко мне попали. <...> я искал эти эпистолы наудачу в давно заброшенных домах, в старых секретерах и бюро, которые не открывали десятилетиями» [Бронте, 2012, с. 133–134].

Рамочную композицию стихотворения «Реликвии» образуют два плана: внешний (прогулка двух героев по старому особняку) и внутренний (воспоминания о судьбе одной семьи), навеянные созерцанием уцелевших вещей-реликвий. Лирический повествователь – пожилой господин – наведывается в заброшенный дом, где некогда жили дорогие ему люди. Поддавшись странной прихоти, он решает «навести порядок в давно запертых ящиках комодов / И на полках шкафов, что были закрыты годами...» (Arranging long-locked drawers and shelves / Of cabinets, shut up for years... [Brontë, 1846, p. 11]). Разбирая хранящиеся в них «реликвии минувших радостей и огорчений» (mementos of past pains and pleasures [Brontë, 1846, p. 11]), рассказчик вспоминает давно почившую хозяйку угрюмого жилища и ее дочь. С рассказом об их судьбе он и обращается к своему безмолвному слушателю.

До замужества хозяйка дома жила в мечтательном и благодатном уединении. Больше всего на свете «она любила / луну в безоблачном небе» (she loved / A cloudless moon... [Brontë, 1846, p. 14]) и наслаждалась тем, как «ее сияние / Неровно разливается сквозь деревья, / Пока летний ветер, нежный и томный, / То и дело колышет ветви» (the trees / Let in the lustre fitfully, / As their boughs parted momentarily, / To the soft, languid, summer breeze [Brontë, 1846, p. 15]). Портрет героини «пронизан» внутренним светом: «Она обладала спокойным умом, ясная безмятежность / Сияла в ее глазах, затмевая веселый нрав» (Her mind was calm, its sunny rest / Shone in her eyes more clear than mirth [Brontë, 1846, p. 14]). Своим присутствием она «озаряла день, теперь такой хмурый» (a kind of day / Lit up – what seems so gloomy now) и освещала мрак особняка:

Эти мрачные дубовые стены навевали уныние уже тогда,
Это старое резное кресло в ту пору уже обветшало;
Но унылая и гнетущая обстановка
Лишь оттеняла свежесть ее щеки...¹

¹ These grim oak walls, even then were grim;
That old carved chair, was then antique;
But what around looked dusk and dim

Жизнь героини изменилась после замужества, хотя подробности семейной жизни остаются за пределами повествования. Она оказалась во власти лживого и жестокого мужчины, «медленно истлела и умерла от горя» (*died of grief by slow decay*) вскоре после рождения дочери. Предоставленная самой себе из-за отца, чья «бурная и беспутная жизнь» (*a life impure and wild*) не оставляла места для заботы о ребенке, девочка выросла не по годам. Убежищем для нее стали чтение и уединенное размышление, основой характера – внутренняя сосредоточенность, в которой, словно воскресая, оживали черты ее матери: пылкий ум и глубокая созерцательность.

Она тоже любила сумеречный лес
И часто, подобно матери своей,
Спешила на далекий холм, как и она,
Поллюбоваться заходящим солнцем
Или увидеть, как в темнеющем небе
Рождаются звезды, одна за другой¹.

Портрет юной девушки, как и ее матери, «озарен» светом, но иным. Ровное сияние, окружавшее материнский образ, в характере героини сочетается со страстным темпераментом отца и превращается во внутренний огонь: «Когда она говорила, / Острый и ясный ум... / <...> читался в ее лице, / Но не было в нем ни румянца, ни сияния, / Лишь изредка показывался беспокойный / Пыл в ее глазах...» (*A keen and fine intelligence, / <...> / Were in her speaking mien. / But bloom or lustre was there none, / Only at moments, fitful shone / An ardour in her eye... [Brontë, 1846, p. 16–17]*). Наделенная «пылкой душой» (*fervid soul*), героиня также обладает и даром красноречия: в умах тех, кто слышал ее, «сила и страсть вскипали на краткий миг» (*transient strength and ardour stirred [Brontë, 1846, p. 17]*). Подобно матери, словно освещавшей пространство вокруг

Served as a foil to her fresh cheek...

[Brontë, 1846, p. 14]

¹ And she too loved the twilight wood,
And often, in her mother's mood,
Away to yonder hill would hie,
Like her, to watch the setting sun,
Or see the stars born, one by one,
Out of the darkening sky.

[Brontë, 1846, p. 16]

себя, дочь оказалась способна «согреть» окружающих людей «пламенем своих чувств» (fire of feeling [Brontë, 1846, p. 17]).

В пору юности, первого поиска духовных ориентиров, героиня жила только размышлениями и учебой. Позднее, повзрослев и окрепнув, она оказалась на пороге перемен: «И вот, судьба возвестила о нем, / Об испытании, требующем огромной силы» (And stronger task did fate assign, / Task that a giant's strength might strain...) – жизнь побудила ее покинуть родной дом и столкнула с жестоким миром лицом к лицу.

Собрав «остатки душевных сил» (the wrecks of strength her soul retained), героиня покидает Англию и отправляется на континент. Отныне ее жизнь омрачается неким несчастьем, о котором лирический повествователь открыто не говорит: «Хотел бы я узнать, легче ли ей вдали / Утешиться или примириться со своим горем» (Fain would I know if distance renders / Relief or comfort to her woe [Brontë, 1846, p. 19]). Ей предстоит «долго страдать и не роптать никогда, / В исступлении сохранять спокойствие, сквозь боль улыбаться» (to suffer long and ne'er repine, / Be calm in frenzy, smile at pain [Brontë, 1846, p. 18]).

В бегстве от неназванной печали, героиня все же желает обрести свое место в жизни. На этом непростом пути рассказчик «с высоты» своих «опыта, мудрости и седин» (experience, sage and hoary [Brontë, 1846, p. 20]) прочит ей лишь тяжелый труд, бессильный заполнить «ноющую пустоту, / Безрадостную бессодержательность жизни...» (the aching hollow, / The joyless blank of life...). Он предрекает героине крушение надежд и разочарование:

Она вернется, но равнодушной и изменившейся,
Как все, чьи надежды угасли слишком скоро,
Как все, у кого не было приюта, чтобы скрыться
От яростных порывов ветра, калечащих сердце¹.

Внимая печальной истории семьи, безмолвный слушатель хочет взять в руки одну из реликвий, но лирический повествователь останавливает его: «Не трогай это кольцо, оно принадлежало ему – отцу / Этого покинутого ребенка; / Его вещи вызывают лишь /

¹ She will return, but cold and altered,
Like all whose hopes too soon depart;
Like all on whom have beat, unsheltered,
The bitter blasts that blight the heart.

[Brontë, 1846, p. 19]

Греховные воспоминания» (*Touch not that ring, 'twas his, the sire / Of that forsaken child; / And nought his relics can inspire / Save memories, sin-defiled* [Brontë, 1846, p. 20]). Этого человека рассказчик винит в том, как сложилась судьба двух дорогих ему женщин.

Жизнь отца семейства тоже обрывается трагически: его нашли «холодным – с самоубийственным клинком, / Стиснутым в отчаянной хватке» (*Cold – with the suicidal blade / Clutched in his desperate gripe* [Brontë, 1846, p. 20]). Открывшееся рассказчику страшное происшествие позволяет предположить, что именно оно стало тем потрясением, которое заставило девушку покинуть родной дом:

Ты знаешь место, где три черных древа
Вздымают тяжелые ветви
И, стеная, без устали, словно волны морские,
О крови пролитой шептать продолжают
С каждым дыханием ветра¹.

Тема памяти в «Реликвиях» раскрывается через оппозицию света и тьмы. Мотив света, связующий образы матери и дочери, ненадолго озаряет мрак заброшенного особняка. Однако с приходом ночи эти воскрешенные памятью образы теряют свою силу; тьма сгущается, и рассказчик, уже не находя в них защиты, призывает собеседника покинуть угрюмое жилище:

Но смотри-ка! ночь окутывает землю
И отравляет наши мысли унынием.
Пойдем, давай попробуем возродить веселье
В комнате уютнее этой,
Где пылает ясный и тихий очаг².

¹ You know the spot, where three black trees,
Lift up their branches fell,
And moaning, ceaseless as the seas,
Still seem, in every passing breeze,
The deed of blood to tell.

[Brontë, 1846, p. 20–21]

² But, lo! night, closing o'er the earth,
Infects our thoughts with gloom;
Come, let us strive to rally mirth,
Where glows a clear and tranquil hearth
In some more cheerful room.

[Brontë, 1846, p. 21]

Мотив тьмы связан с забвением, неизбежно наступающим образы и вещи умерших: «Все в этом доме порастает мхом / Все ненужное, потемневшее, сырое; / Ни света, ни тепла не найти в комнатах, / Где годами не топили камин, не зажигали лампу» (*All in this house is mossing over; / All is unused, and dim, and damp; / Nor light, nor warmth, the rooms discover – / Bereft for years of fire and lamp* [Brontë, 1846, p. 12]). Мысль о встрече с любимыми в ином мире «согревает» живых и освещает их жизненный путь, но это лишь краткая вспышка веры и надежды. Когда навеянные воспоминаниями чувства и впечатления слабеют, лирический повествователь и его слушатель стремятся вернуться к настоящему «ясному и тихому очагу».

В забвение погружается весь мрачный особняк, где время стирает границу между материальным миром и миром природы: «Думаю, едва ли за десять долгих лет / Чья-то рука коснулась этих реликвий; / Окутывая каждую вещь, медленно появляется, / Разрастается застарелая зеленая плесень» (*I scarcely think, for ten long years, / A hand has touched these relics old; / And, coating each, slow-formed, appears, / The growth of green and antique mould* [Brontë, 1846, p. 12]). Пейзаж постепенно поглощает навсегда покинутый дом:

И снаружи все увито плющом, льнущим
К дымоходу, решетке, серому мезонину;
Едва ли хотя бы одна маленькая красная роза
Сумеет пробиться сквозь зеленый мох.

Галка и скворец, осмелев, свили гнезда там,
Где высокая башенка тянется к небу,
И только ветер тревожит густые листья,
Где птицы нашли приют¹.

¹ And outside all is ivy, clinging
To chimney, lattice, gable grey;
Scarcely one little red rose springing
Through the green moss can force its way.

Unscared, the daw, and starling nestle,
Where the tall turret rises high,
And winds alone come near to rustle
The thick leaves where their cradles lie
[Brontë, 1846, p. 12–13].

Пейзаж, поглотивший старый дом, сам становится «реликвией минувших радостей и огорчений» – материальным сосудом памяти. В его пределах воспоминание о хозяйке теряет физическую форму, но обретает власть над пространством:

Порой, когда поздно вечером я неохотно
Взбираюсь по лестнице, мне чудится,
Чья-то тень – ей бы обрестись на небесах
Или где похуже – проплывет мимо¹.

Тема памяти имела особое значение и для самой поэтессы – Шарлотты Бронте: тяжелая болезнь унесла жизнь матери семейства, когда Марии Бронте (старшей дочери) было всего семь лет [Dinsdale, 2006, p. 28]. Мария заботилась о своих младших сестрах и брате, словно «маленькая мама» (a little mother), и Шарлотта всегда вспоминала о ней как о «существе сверхъестественной доброты и ума» (superhuman in goodness and cleverness [Dinsdale, 2006, p. 31]). Материальное положение овдовевшего Патрика Бронте было тяжелым, и он решил отправить своих четырех дочерей в Кован-Бридж – в пансион для детей сельского духовенства [Гражданская, 1988]. Марии едва исполнилось 11 лет, но, по воспоминаниям отца, он мог свободно обсудить с дочерью любую злободневную тему и получить не меньше удовольствия, чем от разговора со взрослыми приятелями [Gaskell, 1906].

Тяготы жизни в Кован-Бридже Шарлотта навсегда запечатлела на страницах романа «Джейн Эйр»: «На протяжении января, февраля и части марта <...> мы ежедневно проводили обязательный час на свежем воздухе. Убогая одежда не могла защитить нас от холода <...>. Наши ничем не защищенные руки немели и покрывались цыпками, и ноги тоже. <...> Кроме того – постоянный голод. У нас был обычный аппетит растущих детей, а еды, которую мы получали, только-только хватило бы не дать умереть больной старушке» [Бронте, 2022, с. 86]. Старшие дочери Мария и Елизавета умерли от туберкулеза, а Шарлотту и Эмилию, сильно ослабевших, отец забрал домой [Гражданская, 1988].

¹ I sometimes think, when late at even
I climb the stair reluctantly,
Some shape that should be well in heaven,
Or ill elsewhere, will pass by me.

[Brontë, 1846, p. 13]

Шарлотта видела, как болела Мария, переносившая свои страдания «по-христиански терпеливо и стойко» (with a patience and fortitude that were Christ-like [Dinsdale, 2006, p. 31]). По свидетельству Элизабет Гаскелл, Хелен Бёрнс – подруга Джейн Эйр в Ловудском приюте – «точная копия» Марии Бронте (the exact transcript [Gaskell, 1906]). Воспоминания о Марии, какой Шарлотта запечатлела ее в романе, пронизывает тот же мотив света, что и образы героинь стихотворения «Реликвии»: «Они [духовные силы] проснулись, они воспряли, они окрасили румянцем ее лицо... Затем они засияли в ее оживившихся глазах... Душа ее раскрылась, и речь потекла свободно, не знаю из какого истока. Может ли сердце четырнадцатилетней девочки быть настолько большим и настолько сильным, чтобы вместить родник чистого, убедительного, пылкого красноречия?» [Бронте, 2022, с. 105] (They [powers within her] woke; they kindled: first, they glowed in the bright tint of her cheek... then they shine in liquid lustre of her eyes... Then her soul sat on her lips and language flowed, from what source I cannot tell. Has a girl of fourteen a heart large enough, vigorous enough, to hold the swelling spring of pure, full, fervid eloquence? [Brontë, 1897]).

Тематика первых двух триптихов поэтического собрания сестер Бронте, где тесно сплетаются вера и память, отражает особую связь между этими категориями, существовавшую в сознании писательниц. Смерть не раз приходила в семью Бронте и со временем была осмыслена сестрами как неотъемлемая часть жизни. В составивших книгу стихотворениях Шарлотты, Эмили и Анны вера выступает силой, позволяющей пережить утрату и надеяться на воссоединение с любимыми, но уже в ином мире. При этом ментальное пространство памяти наполнено светом и гармонией, потерянными для лирических героев в настоящем в результате жизненных испытаний.

Список литературы

- Бронте Б. Политика в Витрополе // Секрет. – Москва : Астрель, 2012. – С. 355–409.
- Бронте Ш. Джейн Эйр. – Москва : АСТ, 2022. – 672 с.
- Бронте Ш. Повести Англии. – Москва : Астрель, 2012. – 476 с.
- Гражданская З. Роман Шарлотты Бронте «Джен Эйр» // Бронте Ш. Джен Эйр. – Москва : Правда, 1988. – С. 5–12. – URL: https://lib.ru/INOOLD/BRONTE/janeair.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 29.03.2025).
- Brontë A. A reminiscence // Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell. – London : Smith, Elder and Co., 1846. – P. 10–11.

Комментарий к стихотворению Шарлотты Бронте «Реликвии»

Brontë C. Jane Eyre : an autobiography. – London : Service & Paton, 1897. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/1260/1260-h/1260-h.htm> (date of access 29.03.2025).

Brontë C. Mementos // Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell. – London : Smith, Elder and Co., 1846. – P. 11–21.

Brontë E. Faith and despondency // Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell. – London : Smith, Elder and Co., 1846. – P. 8–10.

Dinsdale A. The Brontës at Haworth. – London : Frances Lincoln Ltd, 2006. – 160 p.

Gaskell E.C. The life of Charlotte Brontë : in 2 vol. – London : Smith, Elder and Co., 1906. – Vol. 1. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1827/pg1827-images.html> (date of access 29.03.2025).

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

УДК 82–1/-9+ 393

DOI: 10.31249/lit/2025.05.09

КЛЮКИНА Д.А.¹ АНТРОПОЛОГИЯ СМЕРТИ И ПОГРЕБАЛЬНЫЙ РИТУАЛ В РОМАНЕ ЭНДРЮ КРИВАКА «МЕДВЕДЬ»[©]

Аннотация. В романе «Медведь» Э. Кривак переосмысляет жанровый канон постапокалиптической литературы, изображая не борьбу за выживание цивилизации, а добровольное возвращение мира и персонажей к состоянию первобытности. Этот отказ от антропоцентризма демонстрируется, в частности, в идейном конфликте отца и дочери. Если отец остается носителем культурных моделей прошлого, цепляясь за ритуалы как за форму их сохранения, то дочь последовательно отвергает эти модели как рудименты, все глубже сливаясь с природным миром. В предлагаемой статье данный конфликт поколений исследуется через призму ритуала, точнее – различного отношения к нему персонажей и степени рефлексии над его смыслом. Кульминацией данного пути становится смерть отца и окончательный крах антропоцентрического мировоззрения, а завершающим актом трансформации становится переход права повествования от человека к медведю после смерти героини. Смерть человеческой цивилизации в романе «Медведь» – не финал, а этап, после которого жизнь продолжается в новом витке, где человек более не является вершиной миропорядка.

Ключевые слова: Э. Кривак; постапокалиптический роман; ритуал; смерть; мифологическое мышление; постантропоцен.

¹ Клюкина Дарья Александровна – студентка Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, Институт филологии и журналистики, кафедра зарубежной литературы; klyukina.daria.a@gmail.com

© Клюкина Д.А., 2025

*Антропология смерти и погребальный ритуал в романе
Эндрю Кривака «Медведь»*

Для цитирования: Клюкина Д.А. Антропология смерти и погребальный ритуал в романе Эндрю Кривака «Медведь» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 110–119. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.09

Получена: 02.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

KLIUKINA D.A.¹ Anthropology of death and obsequial rites in Andrew Krivak's novel *The Bear*©

Abstract. In the novel *The Bear*, E. Krivak reinterprets the generic conventions of post-apocalyptic literature, depicting not a struggle for the survival of civilization but a voluntary return of the world and its characters to a primordial state. This rejection of anthropocentrism is manifested, in particular, in the ideological conflict between father and daughter. While the father remains a bearer of past cultural models, clinging to ritual as a means of preserving them, the daughter consistently rejects these models as vestiges, merging ever more fully with the natural world. The present article examines this generational conflict through the lens of ritual – more precisely, through the characters' differing attitudes toward ritual and the degree of their reflection on its meaning. The culmination of this trajectory is the father's death and the final collapse of an anthropocentric worldview, while the concluding act of transformation is marked by the transfer of narrative agency from the human to the bear after the heroine's death. Thus, the article argues that the world of Krivak's novel is governed not by linear degradation but by cyclical renewal. The death of human civilization is not an endpoint but a stage after which life continues in a new turn of the cycle, one in which the human being is no longer the apex of the cosmic order.

Keywords: A. Krivak; post-apocalyptic novel; ritual; death; mythological worldview; post-anthropocene.

To cite this article: Kliukina, Daria A. "Anthropology of death and obsequial rites in Andrew Krivak's novel *The Bear*", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue*, 2025, pp. 109–118. DOI: 10.31249/lit/2025.05.09 (In Russian)

Received: 02.10.2025

Accepted: 15.12.2025

¹ **Kliukina Daria Aleksandrovna** – bachelor's student, National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Institute of Philology and Journalism, Department of Foreign Literature; klyukina.daria.a@gmail.com

© Kliukina D.A., 2025

Литературный жанр постапокалиптики в полной мере сложился ко второй половине XX в., когда тревога перед технологическими угрозами (ядерной, экологической, эпидемиологической и пр.) побудила писателей и режиссеров художественно осмыслить сценарии гибели цивилизации и жизнь после нее. Произведения этого жанра, как правило, изображают разнообразные сценарии развития мира после некой глобальной катастрофы, повлекшей значительные перемены как в окружающей среде, так и в обществе. В предложенном контексте существование человечества превращается в непрерывающуюся борьбу за выживание и попытку реванша, направленную на восстановление своего могущества. Среди многочисленных произведений, наследующих традиции жанра постапокалиптики, особое внимание привлекает роман современного американского писателя Эндрю Кривака (Andrew Krivak, р. 1970) «Медведь» (The Bear, 2020). В отличие от «традиционных» сюжетов, в которых человечество борется за возвращение утраченного порядка и стремится преодолеть последствия глобальной катастрофы, в романе Кривака читатель сталкивается с противоположной перспективой: постепенным угасанием цивилизации и возвращением оставшихся людей к примитивному существованию, которое завершается исчезновением последних представителей человеческого рода.

Сюжет «Медведя» сосредоточен вокруг жизни отца и дочери – последних выживших, хранящих память о погибшей человеческой цивилизации. Их быт лишен достижений технического прогресса предшествующих эпох – в пространстве романа мы встречаем лишь фрагменты прошлого: стекло в окне дома главных героев, которое пришлось передавать по наследству, так как «искусство его изготовления было забыто и утрачено» [Кривак, 2021, с. 9]; зеркало, бесполезное в их деиндивидуализированной реальности; стены многоэтажных домов, почти полностью ушедшие под землю. Однако демонстрации технического регресса уделено далеко не основное внимание. Скорее, с помощью подобных деталей подчеркивается оставшийся *след* привычного нам развитого общества, что заставляет читателя осознать альтернативную временную перспективу повествования: мир здесь не первобытен, ему предшествовал упадок цивилизации, в которой присутствовали все эти культурные артефакты. Гораздо важнее то, как в это пространство вписан человек. Герои Кривака не имеют имен, но при этом окружены словесно выраженной природной реальностью: даже самые экзотичные объекты мира наделены собственной номинацией, в

особенности растения и травы («коровяк, шиповник и рогоз», «пекан, сассафрас, кленовые крылатки» [Кривак, 2021, с. 81]), что подчеркивает доминирующую роль природы в художественном пространстве.

Мировоззрение героев нестатично: так же, как и мир, их мифологическое восприятие подвержено изменению и эрозии. При этом отец и дочь отражают разные стадии упадка проторелигиозного мышления. Сознание отца сравнимо с сознанием цивилизованного человека. Он – носитель доапокалиптического знания, которое уже является рудиментом в их мире. Отец учит дочь писать и читать, знакомит ее с сохранившимися литературными произведениями, дарит чернила и бумагу. Одновременно он выступает и рассказчиком мифов – не о классической древности, а о первобытных, повествующих о тотемах-предках. Эта позиция позволяет герою сохранять дистанцию по отношению к сюжетам, однако именно эти мифы впоследствии формируют основу мировосприятия дочери.

Отец не скрывает от дочери и судьбу ее матери, умершей вскоре после рождения девочки. В сознании героини эта история обретает космогонический смысл, выступая как миф о жертве первопредка – жертве, которая становится необходимым условием ее собственного рождения. В сущности, смерть матери не становится для нее личным переживанием, а лишь одним из мифов, конструирующих ее представление о мире. Переживания отца на этом фоне гораздо более интенсивны и сближают его с современным человеком, для которого смерть противоестественна¹. В его случае мы можем наблюдать проявление социального оплакивания (от *англ.* mourning), которое американский психолог Джеймс Эйверилл противопоставил гореванию (от *англ.* grief) как базовой потребности любого человека в выражении эмоций [Averill, 1968, p. 729]. Горе отца социально детерминировано и не находит облегчения без совершения традиционного ритуала погребения. Он ритуализирует взаимодействие с умершей: вербализуя процесс погребения во

¹ Если еще в Новое время смерть близкого человека переживали относительно безболезненно, принимая ее как неизбежную часть жизненного цикла и социальной деятельности, то уже в XX веке смерть начинает ужасать жителей урбанизированных регионов: развивается страх перед ее упоминанием, смерть пытаются спрятать, эта тема становится табуированной. Это связывается с травмой массовых убийств этого столетия, а также с развитием медицины, которая отныне направляет человека и в его рождении, и в его смерти. См.: [Арьес, 1992, с. 454–479].

время общения с дочерью, он, в частности, говорит о том, «какой сильной и красивой была ее мама, но вот теперь пора расстаться» [Кривак, 2021, с. 19]. Это соответствует теории «слов против смерти» Дугласа Дэвиса, британского религиоведа и социолога смерти, который рассматривает погребальный обряд как адаптивную реакцию человека на смерть. При этом практика погребения включает в себя не только предание тела земле, но и риторические формулы и символические действия, которые помогают живым приспособиться к смерти другого [Дэвис, 2022, с. 12–13].

Даже после совершения ритуала и «внешнего» возвращения к гармоничной жизни с дочерью, герой на протяжении многих лет продолжает скорбеть по жене, беседуя с ней как с живой. В представлении французского историка Филиппа Арьеса такое «непримирение» со смертью не характерно для архаического человека. Он, как и Д. Дэвис, считал ритуал главным инструментом «приручения» смерти. В работе «Человек перед лицом смерти» исследователь отмечает, что для человека доцивилизованного смерть вызвала «эмоциональное переживание весьма слабой интенсивности» [Арьес, 1992, с. 47]. Этому способствовал четкий церемониал – коллективное оплакивание, погребальный обряд, посещение могилы покойного, – который минимизировал разрушительное воздействие горя. Таким образом, в сознании человека древности и раннего Средневековья смерть не воспринималась как бесповоротный и неожиданный уход, поскольку ритуал переводил ее в категорию предсказуемого события, а сами обрядовые действия мыслились как инструмент выхода – как для индивида, так и для социума – из кризиса, вызванного утратой. Столь легкого переживания утраты у героя Кривака мы не находим. Погребальный обряд, совершаемый отцом, представляет собой синтез христианской и архаической (мезолитической) традиций, который оборачивается их деконструкцией. Ритуал терпит неудачу по канонам обеих традиций: сожжение праха отвергает христианскую идею сохранения тела для воскресения, а неполная кремация костей нарушает архаический обряд освобождения духа для дальнейшего путешествия в мир мертвых. Ведь, по мысли французского антрополога Роберта Герца, «именно в этом и заключается смысл кремации: она не уничтожает тело покойного, но, напротив, воссоздает и позволяет войти в новую жизнь» [Герц, 2019, с. 77]. Иными словами, отец подобен человеку Нового времени, заброшенному в первобытную реальность, его неспособность адаптироваться проистекает из глубокой привязанности к цивилизации, которой более не

существует. В этом контексте ритуал – изобретение самой зари человечества – теряет смысл, ибо он создан для мира, где человек был центральной фигурой.

Смерть отца становится прямым следствием его сугубо человеческой, антипрагматической потребности в познании. Он спускается в расселину из интереса к ушедшей цивилизации: «Меня будто проняло <...> Столько там всего похоронено. Столько всего непонятного. Я всю жизнь гадаю, как оно так случилось» [Кривак, 2021, с. 59]. Противоречивость отца, его неустроенность в этом новом мире как бы предопределяют его исход. В расселине героя смертельно ранит неизвестный зверь, и природа в этом эпизоде романа словно сознательно избавляется от последнего рудимента человеческого прошлого.

В то время как отец до конца сохраняет приверженность исчезнувшему культурному коду, сознание героини уже при его жизни изменяется в сторону доцивилизационной, архаической картины мира. Для нее мать деконкретизируется, превращаясь в фигуру первопредка – существа, обладавшего сакральным знанием о мире первотворения. Рассказы отца дочь воспринимает не как воспоминания о недавно жившем человеке, а как миф. В ее сознании мать становится сверхъестественным существом, которое добровольно покинуло этот мир и изначально обладало звериной (териоморфной) природой: «А моя мама не была медведицей? <...> Она не хотела остаться с нами <...> Ушла. Вверх на гору. Вот как этот медведь» [Кривак, 2021, с. 25]. В дальнейшем этот материнский архетип реализуется в образе пумы, которая вытаскивает упавшую девочку из реки и приносит ей рыбу, чтобы она могла пережить зиму.

Героиня отличается от отца еще и тем, что в ней преобладает прагматическое знание природной реальности, а не рудименты ушедшей культуры. Даже когда отец умирает, ее воспоминания о нем связаны с практическим опытом и навыками, которым он обучил дочь. Как ребенок, не имеющий представлений о конечности живого существа, она не может осознать смерть матери как прекращение жизни конкретной личности. Понятие смертности приходит к ней лишь со смертью отца, который умирает от раны, – и она вынуждена самостоятельно совершить погребальный ритуал. Ее переживание утраты радикально отличается от отцовского: оно не социально, и не глубоко лично. Это долингвистическое, почти физиологическое состояние, которое можно определить как внесоциальное горевание (grief) – архаическую способность живо-

го существа преодолевать боль утраты для дальнейшего существования. После кремации останков отца героиня засыпает на месяц и тем самым восстанавливает свое состояние, причем телесно, как животное, уходящее в спячку. Через смерть и ритуал прощания с отцом героиня проходит обряд инициации. Это освобождает ее от прежней пограничности, состояния между миром культуры и миром природы, в котором ее удерживал отец, и становится полноценной частью природного мира.

Особенно наглядно этот переход проявляется в эпизоде пробуждения героини: открыв глаза после долгого сна у погребального костра, она видит рядом с собой медведя, который будничным тоном просит ее развести огонь и приготовить рыбу. Первобытные охотники, согласно Мирче Элиаде, верили в то, что животные были наделены сверхъестественной силой и что души умерших могут перевоплощаться в животных [Элиаде, 2001, с. 13]. Дочь чувствует, что медведь, пришедший ей на помощь, одновременно является ее отцом, и эта двоякость вполне допустима для ее мифологического сознания. Однако медведь не является сверхъестественным спутником, его появление и возможность коммуникации, наоборот, знак того, что разница между животным и человеком начинает стираться. Он появляется для того, чтобы помочь героине пережить зиму и преодолеть расстояние до дома, они действуют вместе и наравне. Отныне именно такой модус взаимодействия человека и животного в художественном мире романа будет естественным.

Медведь сообщает героине о том, что раньше между людьми и животными не было коммуникативных препятствий. Это отсылает читателя к мифу о потерянном Рае, времени, когда для человека были свойственны «дружба с животными и знание их языка» [Элиаде, 2021, с. 56]. В случае с классическим развитием племенных сообществ человек утрачивает эту связь в результате грехопадения и начинает нуждаться в шамане, медиаторе между миром животных-предков и обыденным миром [Элиаде, 2021, с. 56–57]. В романе Кривака, однако, мы видим обратное воссоединение с миром первоначальной гармонии с природой. Героиню, которая разговаривает с обитателями леса, тем не менее нельзя помыслить через образ шамана, так как коммуникативная функция шамана реализуется через противопоставление мира животных и мира людей (в который должно быть передано сообщение/послание). В «Медведе» это противопоставление исчезает, и мир постепенно приходит к состоянию равенства.

Дочь, как последний субъект исчезнувшего социума, становится в романе живым воплощением полного цикла антропогенеза: в ее опыте репрезентируются процессы формирования, утверждения и окончательной деконструкции культурных констант человеческого мира. Хотя в раннем детстве отец воспитывал в ней интерес к утраченной цивилизации, с его смертью рвутся последние нити, связывающие художественный мир романа с антропоцентрическим мировоззрением. Взрослея, героиня все больше сливается с природным пространством: она покидает рукотворный дом и сжигает книги – последние материальные следы исчезнувшей цивилизации.

Анализируя индейские мифы, французский антрополог-структуралист Клод Леви-Стросс видел в освоении огня для приготовления мяса решающий культурный рубеж, отделивший человека от животного. Согласно его интерпретации, мифы фиксируют акт выбора – предпочтение приготовленного сырому, – который ознаменовал разрыв человека с природным состоянием и вступление в сферу культуры [Леви-Стросс, 1999]. В художественной реальности «Медведя», напротив, человек и животные постепенно сближаются, уподобляясь друг другу в своем отношении к миру. В конце жизни героиня вместе с другими обитателями леса ест растительную пищу, которую дает лес: «В последние годы жизни старуха разговаривала со всеми живыми существами <...> ибо они подходили к ней без всякого страха, ели с ней вместе семена и плоды, которые она выращивала и собирала» [Кривак, 2021, с. 156].

Современный философ Сусана Монсо в книге «Смерть в мире животных» тоже акцентирует внимание на отказе от антропоцентрической оптики, в частности при исследовании поведения животных [Монсо, 2023, с. 54–55]. Согласно этой работе, некоторые животные имеют представление о смерти, но, в отличие от человека, воспринимают ее бессознательно [Монсо, 2023, с. 63–64]. Хотя их ритуальные практики не столь многообразны, как человеческие, животные способны формировать сложные поведенческие реакции, выходящие за рамки инстинктивных программ. В романе Кривака прослеживается инволюция от ритуальной культуры отца к спонтанному переживанию смерти у дочери. Ее поведение, лишенное потребности в повторяющемся обряде и завершающееся отказом от посещения могил, сближается с неритуализированной реакцией животного на утрату: «Вот уже много лет, как она перестала подниматься на гору, где остались могилы ее

родителей» [Кривак, 2021, с. 156]. Так, героиня отказывается и от вертикальной модели мироздания.

В своей неритуализированности Медведь и героиня сходны: оба отвечают на смерть не обрядом, а прямым действием. Когда она умирает, и Медведь приходит совершить погребение, его действия носят сугубо прагматический характер. Автор скрупулезно фиксирует каждое движение, подчеркивая неидеальность этой работы: «...щебень и почва едва прикрывали сосновую оболочку на теле старухи – могила не особенно задалась» [Кривак, 2021, с. 158]. Медведь не осознает значимости ритуала, ему «велели» сделать это в его родовом сообществе. Сближение поведения человека и медведя отражает общность их проторелигиозного мышления и равноправное участие в процессе жизни и умирания. Тем не менее если у героини эти черты являются следствием упадка человеческой культуры, то для Медведя это часть его собственного цивилизационного пути. Право действовать в новом цикле жизни переходит к тем, кто традиционно во внетекстовой действительности не мыслится как актер. Не зря в романе представлено не субъективно-личное повествование, которое нагляднее могло бы показать мифологическое «я», а объективно-отвлеченное от третьего лица, при котором становится очевидной идея о преемственности мира, ведь после смерти героини повествование следует за медведем.

В романе гибель последнего представителя человечества лишена характерного для экокритической литературы пафоса – она не представлена как справедливое возмездие за разрушительную деятельность цивилизации. Хотя Кривак и не изображает саму катастрофу, он последовательно развивает мысль о том, что человеческой эпохе был предназначен *естественный* конец, имманентно заложенный в ее собственном развитии. И если в представлении Б. Браттона о постантропоцене предполагается, что жизнь человека из органической с помощью изобретений позднего капитализма – робототехники, имплантации, синтетической биологии – переходит в неорганическую [Браттон, 2016], то в постантропоцене Эндрю Кривака нет места современной потребности преодоления смерти. Человек как вид растворяется в органическом, природном мире, нивелируя свои различия с другими его обитателями и теряя свое право на господство в следующем природном цикле. При этом реализуется жанровый паттерн постапокалиптики, который, в сущности, воспроизводит мифологический сюжет о сотворении и уничтожении мира. В противовес линейно-

сти времени в традиционном постапокалипсисе в «Медведе» Кривак выстраивает повествование на мифе о цикличности, где смерть – не финал, а лишь фаза бесконечного обновления мира.

Список литературы

Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – Москва : Издательская группа «Прогресс», 1992. – 528 с.

Браттон Б. Некоторые очертания эпохи постантропосена: об акселерационистской геополитической эстетике // *Художественный журнал*. – 2016. – № 99. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/39/article/781> (дата обращения: 20.02.2025).

Герц Р. Смерть и правая рука. – Москва : ARS press, 2019. – 264 с.

Дэвис Д. Смерть, ритуал и вера : риторика погребальных обрядов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 480 с.

Кривак Э. Медведь. – Санкт-Петербург : Поляндрия NoAge, 2021. – 159 с.

Леви-Стросс К. Сырое и приготовленное // *Леви-Стросс К.* Мифологии : в 4-х т. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – Т. 1. – 406 с.

Монсо С. Опоссум Шредингера. Смерть в мире животных. – Москва : Individuum, 2023. – 224 с.

Элиаде М. История веры и религиозных идей. – Москва : Критерион, 2001. – Т. 1: От каменного века до элевсинских мистерий. – 464 с.

Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. – Москва : Академический проект, 2021. – 254 с.

Averill J.R. Grief: its nature and significance // *Psychological bulletin*. – 1968. – N 70. – P. 721–748.

УДК 087.5

DOI: 10.31249/lit/2025.05.10

СЕМЕНОВА С.Е.¹ «МАРКОВАЛЬДО» И. КАЛЬВИНО КАК ФЕНОМЕН ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРАГМАТИКА[©]

Аннотация. В настоящей статье сборник рассказов И. Кальвино «Марковальдо, или Времена года в городе» анализируется через призму критериев детской литературы, сформулированных П. Нодельманом в работе «Наслаждение и жанр: размышления о чертах детской литературы». Анализ показал, что сборник не только в полной мере соответствует критериям Нодельмана, но и существенно выходит за рамки детской литературы. Синтез трех элементов – усложняющегося стиля, динамичных прагматических оппозиций и постмодернистской игры – превращает «Марковальдо» в универсальный текст, преодолевающий возрастные границы читательского восприятия.

Ключевые слова: Марковальдо; Итало Кальвино; итальянская литература; детская литература; литературная прагматика; постмодернизм.

Для цитирования: Семенова С.Е. «Марковальдо» И. Кальвино как феномен детской литературы: литературная прагматика // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – Специальный выпуск. – С. 120–133. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.10

Поступила: 11.10.2025

Принята к печати: 15.12.2025

¹ Семенова Софья Евгеньевна – бакалавр 4 года обучения, кафедра романского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; ORCID: 0009–0003–4307–6611; semenovastudent@gmail.com

© Семенова С.Е., 2025

SEMENOVA S.E.¹ Italo Calvino's *Marcovaldo* as a phenomenon of children's literature: a case of literary pragmatics[©]

Abstract. This article analyses Italo Calvino's short story collection *Marcovaldo, or The Seasons in the City* through the lens of the criteria for children's literature formulated by P. Nodelman in his work *Pleasure and Genre: Speculations on the Characteristics of Children's Fiction*. The analysis demonstrates that the collection not only fully aligns with Nodelman's criteria but also significantly transcends the conventional boundaries of children's literature. The synthesis of three key elements – its increasingly complex narrative style, dynamic shifts in pragmatic oppositions, and postmodern playfulness – transforms *Marcovaldo* into a universal text that overcomes the age-related limitations of readerly perception.

Keywords: Marcovaldo; Italo Calvino; Italian literature; children's literature; literary pragmatics; postmodernism.

To cite this article: Semenova, Sof'ya E. "Italo Calvino's *Marcovaldo* as a phenomenon of children's literature: a case of literary pragmatics", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue*, 2025, pp. 119–132. DOI: 10.31249/lit/2025.05.10 (In Russian)

Received: 11.10.2025

Accepted: 15.12.2025

Сборник рассказов «Марковальдо, или Времена года в городе» (1963) Итало Кальвино (1923–1985), известного итальянского писателя-постмодерниста, занимает особое место в его творчестве, но при этом относится к числу наименее исследованных произведений в его наследии. В академической среде этот труд изучается только с практической стороны – так, рассказы из сборника регулярно публикуются в учебных пособиях по итальянскому языку для иностранцев (как, например, в издании «Итальянский с Итало Кальвино. Марковальдо, или Времена года в городе» (М. Ефремова, И. Франк, 2013)) и италоязычных школьников младших классов (как в «Marcovaldo: edizione semplificata ad uso scolastico e autodidattico» (Z. Vaccaro, E. Storm, 1987)), и др. Остановившись в данной статье на ранее не изученных аспектах, мы рассмотрим

¹ Semenova Sof'ya Evgen'evna – undergraduate student, Department of Romance Linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; ORCID: 0009-0003-4307-6611; semenovastudent@gmail.com

© Semenova S.E., 2025

сборник «Марковальдо» как феномен детской литературы. С помощью инструментария литературной прагматики мы проследим, как форма и содержание рассказов, сформированные в контексте постмодернистской эстетики, проблематизируют и расширяют устоявшиеся представления о границах детской литературы. Наш анализ строится на пересечении трех исследовательских полей: феноменологии читательского опыта, нарративной прагматике (механизмах воздействия текста) и исследованиях литературного опосредования поведения.

Специфическим предметом литературоведческой прагматики является художественная коммуникация – как закодированная в самом тексте (в определенной системе приемов и фигур), так и осуществленная в практике реального чтения [Турышева, 2015, с. 151]. В силу дуальности любой коммуникации, а значит и сущности самой прагматики, в ней присутствуют два подхода – изучение непосредственно влияния текста на реципиента и той формальной составляющей, которая позволяет это влияние осуществлять. Прагматический подход к детской литературе исходит из того, что ее сущностное отличие обусловлено ориентацией на конкретного имплицитного читателя – ребенка, что предопределяет особый характер нарративного высказывания и его восприятия [Кудряшов, Аглеева, 2024, с. 279]. Предполагая, какое влияние (например, дидактическое, психологическое или эстетическое) текст потенциально должен оказать на читателя, можно выделить особенности текста; и наоборот – через эти особенности возможно предположить, какое влияние будет оказано.

В рамках подхода феноменологии чтения для анализа сборника Кальвино важен аспект формирования экзистенциального смысла, а именно – понятие идентификации [Турышева, 2015, с. 152], т.е. возможность реципиента соотносить себя с протагонистом. Без этого для читателя-ребенка становится невозможным «формирование иллюзий» [Изер, 2004, с. 213–220] – реальное проживание вымышленных событий и перенесение их в сферу пережитого личного опыта. Этот опыт не только будет способствовать формированию личности ребенка, но и почти сразу найдет свое практическое применение в построении новых моделей его поведения¹ [Рикёр, 1995, с. 3–18]. Новые модели также рассматри-

¹ По мысли П. Рикёра, цель восприятия любого нарратива – стремление субъекта понять себя. В ходе этого самопознания меняется жизненная позиция реципиента, и в соответствии с ней меняются модели его поведения [Рикёр, 1995].

ваются и с точки зрения теории литературного опосредования поведения: с их помощью становится возможным оценить, насколько текст действительно предоставляет читателю-ребенку варианты для поиска уникальной и комфортной для него модели поведения.

Подводя черту под этим методологическим введением, отметим, что нарративная прагматика предоставляет инструментарий для анализа того, как именно автор создает текст, осуществляющий все вышеуказанные функции (возможность идентификации, «формирования иллюзий», построения новых моделей поведения на их основе). В этом контексте для нас особенно важен термин В. Изера «имплицитный читатель» [Изер, 2004, с. 208–211], обозначающий образ адресата, сконструированный самим произведением. Наши дальнейшие рассуждения о читателе-ребенке отсылают именно к этой имманентной тексту категории.

Для определения жанровых параметров «Марковальдо» мы опираемся на концепцию детской литературы П. Нодельмана, изложенную в работе «Наслаждение и жанр: размышления о свойствах детской литературы» [Nodelman, 2000, р. 3–12]. Согласно исследователю, детская литература характеризуется рядом устойчивых признаков: сравнительно небольшим объемом и простотой формы, дидактической направленностью и, как правило, оптимистической картиной мира. Однако Нодельман дополняет это утверждение важным комментарием – «в этой явной простоте содержится глубина размышлений, удивительно пессимистичная оценка глобального оптимизма и восхитительно опасная контрпродуктивность»¹ [Nodelman, 2000, р. 4]. Именно на этом «тонком резонансе» выстраивается предложенная концепция.

По П. Нодельману, в своей основе детская литература живет на амбивалентности. Наиболее ярко это проявляется в противопоставлении внетекстовых (прагматических) категорий «innocence» и «wisdom» (т.е. «невинность» и «мудрость») и вытекающих из них и коррелирующих с ними – «wish-fulfillment stance» и «didactic stance» (т.е. позиция «поощрения ребенка в его естественности» или позиция вседозволенности и позиция дидактическая – «воспитания этого ребенка») [Nodelman, 1996, р. 55]. Наиболее удачные произведения детской литературы² балансируют между двумя подходами – поощрения ребенка в его естествен-

¹ Здесь и далее, если не указано иначе, перевод мой. – С. С.

² «Повесть о кролике Питере» Б. Поттер, «Аня из зеленых мезонинов» Л.-М. Монтгомери, «Там, где живут чудовища» М. Сендака и др.

ности и воспитательным подходом, – что позволяет одновременно и поддерживать интерес читателя-ребенка, и помогать ему развиваться в обеих парадигмах одновременно, что более естественно вписывается в сложноустроенное развитие личности.

Баланс между этими подходами соблюдается за счет постоянной смены категорий «невинности» и «мудрости». Изначально герой-ребенок – носитель категории «невинности», но когда эта позиция неизбежно приводит его к невежеству, то на помощь приходит «мудрость» взросления. «Мудрость» же сама по себе скучна (как и обособленная дидактическая позиция), поэтому в начале следующего сюжета или главы книги, традиционно принадлежащей к детской литературе, она опять сменится «невинностью». Именно цикличность и вариативность являются, согласно П. Нодельману, одними из главных черт детской литературы [Nodelman, 1996, p. 83–85]. Повествование часто дробится на рассказы или отдельные эпизоды, раз за разом пересказывая историю, изменяя ее и при этом не заканчивая, потому что «невинность» будет постоянно сменяться «мудростью», а детство – зрелостью. В отношении формы важно также отметить и то, что тексты детской литературы – прямолинейные и очевидные, легкие для восприятия – кажутся многозначными после прочтения; т.е. имеют такую форму, которая влияет на читателя не только после прочтения, но и непосредственно в момент чтения [Nodelman, 2000, p. 8–10].

Помимо внетекстовых оппозиций, произведения детской литературы строятся и на внутритекстовых оппозициях. Их важные свойства – бинарность и четкость, возможность взаимодействовать со сторонами внутри себя и с другими оппозициями, наличие у каждой из сторон определенного хронотопа (склонность хронотопа к противоположному удвоению) [Nikolajeva, 1996, p. 124–178]. Наконец последний критерий детской литературы – отрицание невозможности вещей. То есть невероятное становится не просто возможным, но уже является таковым в пространстве текста. Сама ирреальность становится реальностью и нормой, воспринимается правдой, проживанием игры в ее «истинной детскости» [Nodelman, 2000, p. 8–10].

Соответствует ли «Марковальдо» И. Кальвино формальному критерию простоты и краткости? С одной стороны, это цикл из коротких, сюжетно завершенных рассказов. С другой стороны, их внутреннее разнообразие (по событийной динамике, тональности и философской глубине) проблематизирует этот критерий, на чем

мы остановимся далее. Однако главные герои (Марковальдо и его семья) и место действия (за исключением нескольких сюжетов: «Свежий воздух» [Calvino, p. 57] и «Путешествие с коровами» [Calvino, p. 63], где основное действие разворачивается не только за пределами города, но и за пределами рассказа) – безликий город – всегда остаются неизменными константами. Примечательно, что сюжет каждого из рассказов происходит в определенный сезон, в последовательности смены времен года, и это дополнительно подчеркивает в «Марковальдо» важные для детской литературы, по П. Нодельману, черты цикличности и вариативности.

Все рассказы сборника «Марковальдо» можно разделить на два типа. К первому относятся незамысловатые увлекательные истории, похожие на стрип-комиксы длиной в одну страницу с формально несчастливым финалом, который, однако, считывается лишь как небольшая временная трудность (например, госпитализация в рассказах «Грибы в городе» [Calvino, p. 13] и «Лечение осами» [Calvino, p. 36]). Ко второму типу относятся рассказы, написанные в традициях неореализма (ранние работы И. Кальвино, такие как «Тропа паучьих гнезд», «Последним прилетает ворон» и др. находились под сильным влиянием этого направления), для которых характерны меланхоличная интонация и обреченность на пессимистический исход. Так, в рассказах «Свежий воздух» [Calvino, p. 57] и «Луна и НЬЯК» [Calvino, p. 92] формально катастрофы не происходит, но читателя не покидает чувство трагизма. К концу сборника рассказы первого типа уступают место тем, в которых все более очевидной становится победа города над природой, искусственности над естественностью, глобального культа потребления над частной жизнью людей («Марковальдо в супермаркете» [Calvino, p. 108], «Дым, ветер и мыльные пузыри» [Calvino, p. 115], «Дети Деда Мороза» [Calvino, p. 141]).

Учитывая все вышесказанное, отметим, что «Марковальдо» невозможно отнести в полной мере к произведениям «радикальной детской литературы»¹ [Reynolds, 2007, p. 28–43], но в этом сборнике сохраняется характерная для детской литературы тенденция к оптимистичному финалу [Nodelman, 2000, p. 4]. Оптимистичный

¹ Детская литература может быть радикальной в своей форме, содержании или и того и другого. На самом базовом уровне радикальная детская литература бросает вызов конвенциям и нормам – об обществе и часто о детстве – и вдохновляет на изменения, особенно движения за социальную и экологическую справедливость [Reynolds, 2007, p. 28–43].

финал становится возможным благодаря постоянству в поведении главного героя, его мировоззрения и коррелирующей с ними фрагментарной форме повествования. После печального финала всегда наступает начало нового рассказа с прежним местом действия, героем и его отношением к миру. Марковальдо всегда находит радость в незначительных мелочах вне зависимости от глобальных метаморфоз. Через идентификацию с протагонистом читатель усваивает его оптимистическое восприятие художественного мира, а впоследствии может перенести эту модель и на окружающую его реальность. Данный нарративный механизм становится ярким примером того, как литература, по мысли П. Рикёра, участвует в конструировании поведенческих стратегий.

Вопреки привычной для детской литературы простой форме, за которой кроется глубина содержания, у И. Кальвино «по контрасту с почти детской простотой сюжетов стиль изложения выглядит гораздо сложнее» [Мондадори, 2023, с. 5]. Более того, сам дух книги сконцентрирован в его стилистическом контрапункте – чередовании поэтически-возвышенного, почти патетического тона и прозаично-иронического описания современной городской жизни [Мондадори, 2023, с. 5]. Уже первое предложение первого рассказа «Грибы в городе» содержит концентрированную формулу этого стилистического контрапункта: «Залетный ветер из чужих краев любит оставлять городу необычные подарки, но замечают их только самые чувствительные души – вроде аллергиков, что начинают чихать из-за какой-нибудь особенной цветочной пыльцы» [Мондадори, 2023, с. 5]. Мы видим, как поэтически-возвышенный стиль, использующийся для описания природы, резко обрывается тире и сменяется описанием маленьких невзгод обыденной жизни. Далее противопоставление деталей, выводящих на первый план одну из внутритекстовых оппозиций, будет присутствовать во всех рассказах (например, контраст между волшебным цветом луны и желтым глазом светофора в «Отдыхе на скамейке» [Calvino, p. 18] или смена ролей между человеком и растением в их принадлежности к миру города или природы в «Дожде и листьях» [Calvino, p. 99]).

По мере продвижения к концу цикла вместе с усложнением текста на семантическом уровне усложняется и его художественная форма. Таково описание города, покинутого жителями во время Феррагосто, в «Городе для одного» [Calvino, p. 123]; разноцветное видение в «Дожде и листьях», когда последний оторвавшийся листок пролетает через радугу и становится «из

желтого оранжевым, затем красным, фиолетовым, синим, зеленым, затем снова желтым, а затем исчезает» [Calvino, p. 99], или описание чувств кролика, его «очеловечивание» в финале «Ядовитого кролика» [Calvino, p. 69]. Кальвино идет наперекор утверждению Нодельмана о простоте формы и сложности смысла: он не только оборачивает незамысловатый сюжет в сложные синтаксические конструкции, но и глобально усложняет текст. Комические зарисовки первых рассказов сменяют экзистенциальные переживания, поиск «потерянного рая» и неизбежное разочарование, а вместе с тем эволюционирует и язык произведения: появляется больше клефт-конструкций, конструкций с неличной формой глагола (герундиальные и инфинитивные обороты), сложных дополнений, синтаксических фигур речи (синтаксический параллелизм, инверсия, эллипсис, градация).

Центральными для художественного мира «Марковальдо» являются две ключевые бинарные оппозиции: «природа – город» и «детскость – взрослость». Это полностью соответствует критериям П. Нодельмана: четкость и бинарность, возможность взаимодействовать с другими оппозициями, наличие определенного хронотопа и, как следствие, склонность хронотопов к взаимному удвоению [Nodelman, 1996, p. 238–247]. Под взаимным удвоением хронотопов следует понимать следующее: у каждой стороны оппозиции есть собственный хронотоп, они не просто параллельно существуют в поле текста, но буквально раздваивают его и накладываются друг на друга [Nikolajeva, 1996, p. 124–178]. В контексте «Марковальдо» взаимное удвоение хронотопов становится возможным благодаря важной особенности оппозиции природа – город: в ней мир города реален и осязаем, а вещественное проявление мира природы возможно только через призму восприятия главного героя (через которую смотрит на вещи и сам читатель). То есть эта оппозиция буквально существует в физическом, реальном и ирреальном мирах. Это наглядно прослеживается в рассказе «Сад строптивых котов» [Calvino, p. 128], где описывается город котов, находящийся внутри города людей, но «все-таки это не один и тот же город» [Мондадори, 2023, с. 9]. Здесь хронотоп буквально удваивается: два мира, хотя и имеют общее физическое пространство, накладываются один на другой, не смешиваясь, рождая для мира природы «город-негатив» [Мондадори, 2023, с. 9]. В соответствии с пространством раздваивается и время: настоящее – в городе людей, а прошлое, оставшееся лишь в памяти и воображении, – в городе котов. Эта деталь не только подчеркивает дуальность ху-

дожественного пространства и выход за рамки критериев детской литературы, но и одновременно отражает еще один критерий П. Нодельмана об отрицании невозможности вещей.

Обособленно оппозицию природа – город можно рассматривать с точки зрения социальной проблематики (как уже упоминалось, многие ранние тексты И. Кальвино написаны в неореалистической традиции), в контексте причастности «Марковальдо» к жанру экопрозы, однако для нашего исследования представляется важным то, как стороны оппозиции природа – город соотносятся со сторонами оппозиции детскость – взрослость. Во-первых, все взрослые персонажи в собрании Кальвино соответствуют своим профессиям (или деятельности, по которой их можно идентифицировать) и типажам. В этом контексте показателен образ жены Марковальдо – Домитиллы, полностью соотносящейся со своим амплуа загнанной домохозяйки, заботливой, но строгой матери четырех детей и жены бедного разнорабочего. Она ворчливая, недовольная изменениями, вызывающими дополнительные хлопоты: кролик, на которого нет еды («Ядовитый кролик» [Calvino, p. 69]), растение с работы, для которого нет места («Дождь и листья» [Calvino, p. 99]), сын, увязавшийся за стадом коров и пропавший на несколько месяцев («Путешествие с коровами» [Calvino, p. 63]). Ворчливость Домитиллы, будучи постоянно акцентированной, перерастает из простой черты в почти гротескный ярлык.

Поведение взрослых персонажей «Марковальдо» детерминировано установленной системой правил – как служебных, так и неписаных общественных. Отклонение от этой нормы воспринимается ими как угроза, порождая почти рефлекторное раздражение, которое иллюстрируют не только Домитилла в примерах выше, но и начальник Марковальдо сеньор Вильгельмо, «который больше всего боится лишней ответственности» [Calvino, p. 102], и некоторые другие персонажи сборника. Детские персонажи, напротив, оказываются куда более свободными в проявлении своих мыслей, чувств и в поступках: их поступки чаще мотивированы личным желанием, а не внешними нормами. Причем инициатива детей часто выполняет ключевую нарративную функцию: их действия не просто развивают, а порой и радикально трансформируют фабулу рассказа. Иногда они ухудшают положение дел, как в «Лу-не и НБЯКе», где стремясь избавиться от мешающей спать неоновой рекламы один из ребят разбивает ее, а через несколько дней старую рекламу меняют на новую – еще более яркую [Calvino, p. 92]; а иногда улучшают, как в «Ядовитом кролике», где именно

благодаря доброте детей, желающих спасти жизнь кролика, они спасают жизни себе и своей семье – кролик, которого собирались приготовить родители, оказывается инфицированным [Calvino, p. 69].

Так, для детских персонажей в художественном мире «Марковальдо» характерно наличие свободной воли, тяга к постоянному движению (и, следственно, изменениям), природе, познанию и преобразованию мира вокруг; для взрослых же – ровно противоположное: необходимость следовать нормам, вписываться в рамки и, как следствие, стремление к стабильности, нерушимости порядка, равнодушие к природе. Это позволяет утверждать, что обе внутритекстовые оппозиции связаны между собой и могут быть сгруппированы по принципу смежности как природа-детскость и город-взрослость.

Со всеми проявлениями природы взаимодействуют только Марковальдо и дети: только они находятся в условном природном топосе в рассказах «Свежий воздух» [Calvino, p. 57] и «Путешествие с коровами» [Calvino, p. 63], именно дети следуют за растением, восхищаясь им, ловя его облетающие листья (рассказ «Дождь и листья» [Calvino, p. 105]). Кроме того, только они интересуются различными природными феноменами и задают вопросы Марковальдо – единственному взрослому, кто не только понимает их и может говорить с ними «на одном языке», но и имеет непосредственный контакт с природой (вспомним идеальную природную модель в контексте взаимного удвоения хронотопов). Взрослых же природа совсем не интересует: почти всегда они к ней равнодушны, в редких случаях она их раздражает (как, например, маркизу из «Сада строптивых котов» [Calvino, p. 128]).

Наиболее ярким и настоящим проявлением природы в произведении является смена времен года, в сравнении с которой все прочие проявления теряются в своей локальности и искаженности (природный мир в «Марковальдо» в целом проявляется очень слабо, это видно даже по самим названиям рассказов, в которых неизбежно присутствует городской топос – «Грибы в городе» [Calvino, p. 13], «Городской голубь» [Calvino, p. 26], «Лес у шоссе» [Calvino, p. 52]). Ведь именно за сменой сезонов наблюдает Марковальдо на протяжении всех рассказов, ею он восхищается, она вынесена в заглавие всего сборника. По-видимому, по Кальвино, природа и детскость имеют одну основу – постоянные изменения (самих себя и всего окружающего). На контрасте с этим город выступает константой вечной стабильности, в нем ничего не меняется: один ра-

бочий день сменяет другой, люди все так же выполняют свои обязанности, никаких форс-мажоров не происходит и происходить не может. Парадигма город-взрослость становится еще более очевидной, если вспомнить, как всех взрослых персонажей в сборнике раздражают любые неожиданности и изменения (вроде выпавшего снега в «Городе, затерянном в снегу» [Calvino, p. 30]), которые они немедленно пытаются нивелировать: например, избавиться от неожиданно появившегося в доме кролика («Ядовитый кролик» [Calvino, p. 69]), растения на рабочем месте («Дождь и листья» [Calvino, p. 99]) или снега на тротуарах («Город, затерянный в снегу» [Calvino, p. 31]).

Связующим звеном, центром этих оппозиций является главный герой – Марковальдо, – в котором сочетается причастность к каждой из сторон внутритекстовых оппозиций: он одновременно и опытный взрослый с умением следовать правилам, и ребенок – со свободной волей и принципиальной тягой к изменениям. Это отлично видно на примере рассказа «Дождь и листья», где Марковальдо безропотно подчиняется начальнику и соглашается отвезти свое любимое растение в питомник, а потом «снова колесит по городу», не в силах расстаться с тем, кого он «сам вырастил таким прекрасным» [Calvino, p. 104], и нарушает установленный порядок рабочих будней не только своей семьи и коллег, но всего города (сюжетная канва очень похожа на «Ядовитого кролика» [Calvino, p. 69]).

Кроме того, Марковальдо становится еще и новым типом родителя – который учит, а не поучает. Как разумный взрослый, он запрещает детям использовать квартиру под склад для хранения стирального порошка, несуществующих воров которого уже объявили в розыск (из рассказа «Дым, ветер и мыльные пузыри» [Calvino, p. 115]), или не разрешает им «переехать жить к сеньорам» в санаторий («Свежий воздух» [Calvino, p. 57]). Он никогда не ругает их и не проявляет негативные эмоции, наоборот, всегда благосклонен к ним и выступает для детей, выросших в городе, проводником в мир природы. Хорошим примером служит фрагмент из «Луны и НЬЯКа», где он рассказывает детям про небесные светила не с назидательной интонацией школьного учителя, но человека, который хочет разделить с другим радость собственного познания. Достаточно вспомнить искреннее, случайно сорвавшееся с его уст: «Разнести бы его [рекламный баннер] совсем! Тогда я бы показал вам и Льва, и Близнецов...» [Calvino, p. 94].

Марковальдо и чужак в городе, и истинный горожанин, тоскующий по природе. Ему, слишком тонко чувствующему, причастному не только к «взрослости», но и к «детскости», тяжело находиться в суетном, но никогда по-настоящему не изменяющемся городе. При этом так тосковать по несуществующей природе может только настоящий горожанин, для которого она навсегда останется недостижимой. Разрешение этого противоречия заключено в нарративной перспективе: физическое пространство рассказов – сугубо городское, а «природное» начало проявляется исключительно через призму мироощущения самого Марковальдо. Для него «какой-нибудь желтеющий на ветке лист, зацепившееся за черепицу перышко и слепень на спине у лошади» [Calvino, p. 15] – самые настоящие проявления истинной природы. В его сознании они четко противопоставлены миру города, по проявлениям которого – «вывески, витрины, светящиеся афиши» – его взгляд лишь «скользит, как по пескам пустыни»; они не увлекают, не имеют особого значения, «какими бы яркими ни были» [Calvino, p. 16].

С пересекающимися в его образе сторонами внутритекстовых оппозиций совпадают и оппозиции внетекстовые: я – ребенок и я – взрослый Марковальдо точно соответствуют категориям «невинности» (вспомним его незамутненный взгляд, различающий в городе не яркую рекламу, а «зацепившееся за черепицу перышко» из примера выше [Calvino, p. 16]) и «мудрости», за счет чего произведение постоянно балансирует между дидактической позицией и позицией поощрения ребенка.

Динамика прагматических отношений в «Марковальдо» принципиально иная: развитие идет не по привычной траектории от вседозволенности ребенка к дисциплине взрослого, а в сторону постепенного высвобождения детского, спонтанного начала. Марковальдо осознанно снимает ограничения, позволяя проявляться своему внутреннему ребенку, как в «Дожде и листьях» [Calvino, p. 99] или «Ядовитом кролике» [Calvino, p. 69], где он нарушает спокойствие жены, а потом и всего города; или в «Отдыхе на скамейке» [Calvino, p. 18] или в «Где река синее» [Calvino, p. 87], где решается спать на скамейке в парке или ловить рыбу в городской реке, чтобы быть ближе к природе. Однако ближе к концу сборника Марковальдо все чаще начинает сам устанавливать ограничения с позиции взрослого, как в «Дыме, ветре и мыльных пузырях», когда он велит детям отнести весь набранный ими по купонам стиральный порошок обратно в магазин [Calvino, p. 119]; или в «Солнечной субботе, песке и сне», где Марковальдо не разрешает

детям, тоже тянущимся к природе, играть в загрязненной отходами реке [Calvino, p. 46].

Таким образом, на примере Марковальдо утверждается возможность взросления без утраты внутреннего «я». Эта идея становится центральным замыслом всего сборника, выполняющим двойную прагматическую функцию: для ребенка она – модель идентичности, для взрослого – напоминание об утраченной целостности. Благодаря структуре «Марковальдо» становится ориентированным не только на восприятие детьми в момент чтения, но и на формирование определенных стратегий поведения в более зрелом возрасте [Joosen, 2018, p. 33–88], а также на непосредственное восприятие подростками и взрослыми.

Эта ориентированность на разновозрастную аудиторию поддерживается и тем, что автор никогда не уходит в серьезность и однозначность [Мондадори, с. 13]. Как только повествование начинает хоть отчасти звучать нравоучительно, Кальвино в свойственной ему постмодернистской манере отступает в тень и спешит напомнить, что все это – всего лишь игра [Ricci, 1990, p. 75]. Например, рассказ «Не та остановка» [Calvino, p. 79], где Марковальдо блуждает в туманном городе, пытаясь отыскать путь домой, внезапно заканчивается тем, что он оказывается в самолете, который летит в Бомбей. Финал рассказа наступает неожиданно и резко контрастирует с общим сюжетом, словно обманывает читательские ожидания, благодаря чему и вызывает у читателя смех, снимает напряжение после долгого повествования.

Этот же прием И. Кальвино использует в последнем рассказе сборника «Дети Деда Мороза», где светлый семейный праздник Рождество коммерциализируется и превращается в рекламную кампанию игрушки «Ломай-не-бойся», становящейся символом бесконечного круговорота потребления [Calvino, p. 141]. Как только неореалистический дидактизм достигает пика напряжения, автор совершает резкий прагматический поворот, переключаясь на постмодернистскую шутку. Так, рассуждения начальников фирмы обрываются комической зарисовкой, словно вырванной из детской книжки: невидимый в темноте леса черный волк гонится за белым зайцем, сливающимся со снегом. В кульминационный момент, когда волк, преодолев незримую границу, готов схватить жертву, заяц теряет очертания и растворяется в белизне страницы [Calvino, p. 150]. Именно здесь наиболее ярко проявляется игровое начало – характерный феномен не только для детской литературы, но и для постмодернистских произведений, который также позволяет под-

держивать баланс прагматических оппозиций «невинности» и «мудрости» в тексте.

Итак, анализ показывает, что «Марковальдо» отвечает формальным критериям детской литературы, но радикально переосмысляет ее установки. Итогом этого переосмысления становится уникальный гибридный жанр – экспериментальная городская сказка-притча, где неореалистическая зарисовка подвергается поэтической и игровой деконструкции [Jeannet, 1994, p. 62]. Подытожим нашим размышление многозначительной ремаркой А. Мондадори из предисловия к итальянскому изданию: «Для кого эта книга? Для детей? Для подростков? Для взрослых? А может, в намеренно незамысловатых по сюжету историях автор стремится выразить свое, полное вопросов и сомнений, отношение к этому миру? Что ж, возможно, и так» [Мондадори, 2023, с. 12].

Список литературы

- Изер В.* Современная литературная теория : антология / сост., пер. и примеч. И.В. Кабановой. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 224 с.
- Кудряшов И.А., Аглеева З.Р.* Проблема концептуального моделирования взросления ребенка в контексте детской литературы // Филология и культура. – 2024. – № 4(78) – С. 277–282.
- Мондадори А.* Предисловие к итальянскому изданию // Кальвино И. Марковальдо или времена года в городе / пер. с итал. Т. Стамовой. – Москва : Белая ворона, 2023. – С. 5–16.
- Рикер П.* Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. – Москва : Институт философии РАН, 1995. – 161 с.
- Турьшева О.Н.* Прагматический подход в литературной науке // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 1 (39) – С. 150–159.
- Calvino I.* Marcovaldo, ovvero, Le stagioni in città. – Segrate: Mondadori, 2003. – 157 p.
- Jeannet A.* Collodi's grandchildren: reading *Marcovaldo*. – Champaign : Univ. of Illinois press, 1994. – P. 56–77.
- Joosen V.* Adulthood in children's literature. – London : Bloomsbury publishing Plc, 2018. – 256 p.
- Nodelman P.* Pleasure and genre: speculations on the characteristics of children's fiction // Children's literature. – 2000. – Vol. 28 – P. 1–16.
- Nodelman P.* The pleasures of children's literature. – 2 d ed. – New York : White Plains, 1996. – 389 p.
- Nikolajeva M.* Children's literature comes of age: toward a new aesthetic. – New York : Garland, 1996. – 254 p.
- Reynolds K.* Radical children's literature. Future visions and aesthetics. – Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2007. – 226 p.
- Ricci F.* Difficult games: a reading of *I Racconti* by Italo Calvino. – Waterloo : Wilfrid Laurier univ. press, 1990. – 150 p.

Социальные и гуманитарные науки
Отечественная и зарубежная литература
Информационно-аналитический журнал

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Спецвыпуск 2025

Компьютерная верстка В.Б. Сумерова
Корректор М.П. Крыжановская

Формат 60×84/16
Усл. печ. 8,25

Цена свободная
Уч.-изд. л. 7,0

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

Отдел печати и распространения изданий
Тел.: 8(499) 124-32-15
e-mail: izdat@inion.ru