

АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ (ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)

**СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ
ВЫПУСК VII**



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ

ВЫПУСК VII

Донецк ДОННУ 2021

Античность – Современность (вопросы филологии). Сборник научных работ. – Вып. VII. – Донецк: ДОННУ, 2021. – 221 с.

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

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

Статьи печатаются в авторской редакции.

Редакционная коллегия:

Кораблев А.А., д. филол. н., профессор;

Федоров В.В., д. филол. н., профессор;

Теркулов В.И., д. филол. н., профессор;

Попова-Бондаренко И.А., к. филол. н., доцент;

Матвиенко О.В., к. филол. н., доцент;

Попова А.В., к. филол. н., доцент;

Теличко Т.Г., к. филол. н., доцент;

Чуванова О.И., ст. преподаватель.

Сборник печатается согласно решению Учёного совета Донецкого национального университета от 24.11.2021 (Протокол № 9).

Рецензенты:

Меньщикова М.К., докт.филол.н., проф. кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского» (ННГУ), РФ.

Джумайло О.А., докт.филол.н., доц., заведующий кафедрой теории и истории мировой литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет».

Миннуллин О.Р., канд. филол. н., доц.кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет».

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

В оформлении сборника использованы фреска Джусто де Менабуои «Зверь из моря» и ксилография В. Кандинского из портфолио Ганимед.

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящее издание сборника научных работ «Античность – Современность» (Вопросы филологии), вып. VII посвящено актуальной проблеме функционирования эсхатологических мотивов в мировой литературе – в большом и малом времени жизни и истории, в бытийных локациях, топосах и пространстве мысли, то есть на всех уровнях, соразмерных человеку, его представлениям и запросам.

Важно, что авторы статей обнаруживают в разворотах эсхатологического мотива именно те аспекты, которые созвучны современному человеку и человечеству на непростом рубежном этапе его развития.

При всей разноплановости научного материала (миф, средневековая богоотеческая литература и гимнография, русская и зарубежная литература XX-XXI вв.) в нём отчётливо просматривается единая концепция – стремление предотвратить энтропию человечности, хаотизацию культурной ойкумены, дегуманизацию мира.

Выражаем искреннюю благодарность ведущим исследователям мировой литературы и молодым учёным из различных вузов Российской Федерации и Донецкого национального университета.

Надеемся, что наш совместный труд будет небезынтересен профессиональному филологическому сообществу, полезен магистрантам и аспирантам всех гуманитарных специальностей.



«ПОСЛЕДНИЙ МИР» К. РАНСМАЙРА КАК РОМАН С ОВИДИЕВЫМ РЕПЕРТУАРОМ

М.И. Никола

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Роман К. Рансмайра «Последний мир» насыщен эсхатологическими образами и мотивами. Подобная тематика характерна для австрийской литературы 1980-х -1990-х годов в целом. «Последний мир» представляет собой роман-палимпсест. Мифологическая образность романа, опирающаяся на литературную основу «Метаморфоз» Овидия, органично соединяется с историческими реалиями XX века. Хронотоп романа представляет дихотомическую структуру: метрополия – провинция. Однако нравственного преимущества нет ни у одной из сторон. Дегуманизированный мир находится в состоянии упадка и движется к своей гибели, в которой участвует как органическая, так и не органическая природа. В изображении этого процесса важную роль играют мотивы камня и железа. В системе персонажей романа особая роль отводится разным типам художника: Овидию, Пифагору, Котте, Арахне. В разной форме и мере в романе выражено их противостояние дегуманизированному миру, и все они той или иной стороной соотносятся с Овидием, его судьбой и его творчеством. Именно в образе художника заложена известная надежда на возрождение и обновление мира.

Ключевые слова: *Рансмайр, «Последний мир», Овидий, «Метаморфозы», Рим, Август, Тома, Пифагор, Котта.*

Роман «Последний мир» («Die letzte Welt») был опубликован современным австрийским прозаиком Кристофом Рансмайром в 1988 году и принес автору широкую известность и признание. В 1993 г. этот роман вышел на русском языке в пер. Н. Федоровой. Хотя в настоящее время К. Рансмайр – автор более десятка крупных произведений, именно этот роман писателя продолжает вызывать наибольший интерес читателей, критиков, литературоведов. Роман неслучайно получил такое название, поскольку автор воссоздает в нем катастрофическую картину мира. Эсхатологические настроения характерны для всего творчества Рансмайра, о чем свидетельствуют уже названия ряда других произведений писателя: «Сияющий закат» (Strahlender Untergang, 1982), «Ужасы льдов и мрака» (Die Schrecken des Eises und der Finsternis, 1984), «Болезнь Китахары» (Morbus Kitahara, 1995) и др. Вместе с тем необходимо заметить, что

подобное настроение является не только выражением творческой индивидуальности писателя.

Мрачная тональность отличает в целом австрийскую литературу конца XX века, продолжающую осмысливать национальную катастрофу страны в период второй мировой войны, отражать сложный процесс восстановления национальной идентичности в послевоенный период. Возрастанию тревоги способствовало и разрушение в 90-е годы установившегося после войны мирового порядка, оживление в Европе неофашистских настроений. Литературовед Плахина А.В., характеризуя развитие австрийской прозы рассматриваемого периода, пишет: «...во многих произведениях австрийской прозы второй половины девяностых чувствуется претензия их создателей на то, что именно они, австрийские писатели, изучая неприглядные болезни собственной страны, с генетически присущей им чуткостью посылают миру некий важный для него сигнал, своеобразное штормовое предупреждение или же, наоборот, дают ключ, помогающий понять происходящее» [2, с. 4]. В число произведений австрийской литературы подобной направленности могут быть включены такие произведения, как «Каменное море» Клеменса Айха, «Коммерц-советник» Норберта Гштрайна, «Дети мертвых» Эльфриды Елинек, «Последний австриец» Альфреда Коллеритча, «Разворот на полном ходу» Роберта Менассе, «Прощание с Иерусалимом» Анны Митгутч, «Ночной кошмар» Элизабет Райхарт, «Грешница Магдалина» Лилианы Фашингер и др. Названные произведения получили высокую художественную оценку со стороны критиков и литературоведов. На ее основании заговорили о возросшем мастерстве представителей австрийской прозы. Подобная оценка связана не столько с социальной ангажированностью австрийской прозы, сколько с исканиями новых форм нарратива. Упомянутые авторы предложили значительное разнообразие

повествовательных форм, обусловленное творческой индивидуальностью писателей.

Что касается К. Рансмайра, то его художественные искания в романе «Последний мир» проявились в тяготении к синтезу античного мифологического и литературного образа с деталями и явлениями XX века. Произведение в итоге вылилось в обширный роман-палимпсест, прежде всего с Овидиевым репертуаром, на что в подзаголовке указал сам автор. Поэма Овидия «Метаморфозы» выступила в качестве основы романа. Большинство действующих лиц романа носят имена героев «Метаморфоз» Овидия и сохраняют их узнаваемые черты. Причем, можно говорить об определенном авторском отборе. Из состава персонажей «Метаморфоз» Рансмайр отбирает тех героев, которые могут служить воплощению его замысла: созданию картины жестокого, безотрадного состояния мира, дошедшего до своего последнего предела. Так, самый большой дом в Томах, где разворачивается основное действие романа, принадлежит мяснику Терею, грубому, злобному, необузданному, от которого все, кто мог, старались держаться подальше. Свою жену Прокну Терей бьет, «как животное, приведенное к нему на убой, точно каждый удар предназначался только для того, чтобы подавить жалкие остатки ее воли и омерзение, которая она к нему питала» [5, с. 25]. Месть Терею со стороны сестер, Прокны и Филомелы, за его глумление над ними, развивается в романе в русле мифологической истории «Метаморфоз». Но чаще Рансмайр усложняет образ героя. Отдельные мотивы, с ним связанные, «мерцают», высвечивая мифологическую основу образа, но автор существенно добавляет к ним новые мотивы, в которых явственен отзвук недавней истории.

Таким в романе предстает, к примеру, Дит. Его имя – это римское обозначение бога Плутона, мифологического властителя Аида и судьбы в царстве мертвых. В Томах Рансмайра герой с именем Дит – и лекарь, и

могильщик, и судья одновременно. В Томы этот немец заброшен войной из Фрисландии. Периодически с корабельной почтой Диту привозят деньги из какого-то инвалидного фонда, отчего у местных он слывет богачом. Не выдержав ужасов войны, Дит бежал с театра военных действий, куда глаза глядят, не разбирая дороги. Во время бегства он чудовищно изувечен под копытами лошади: из-за потерянных ребер его сердце обнажено, и боль не отпускает его душу. Хотя тоска по родине томит Дита, страх возвращения к прошлому удерживает его. В Томах Дит изготавливает лекарства и настойки для томитов, но мало верит в их действенность. Герой в романе с горечью утверждает, что «живым уже не поможешь, что от голода, злобы, страха или обыкновенной глупости каждый из них мог совершить любое варварство и стерпеть любое унижение, каждый был способен на все» [5, с. 203]. Выражение невинности Дит видит только на лицах мертвых.

Подтверждения словам Дита видны в деформации человеческой природы, проявляющейся у большинства обитателей Том и в их физическом облике, и в их сознании, и в поведении. Так, для рыхлой, безропотной Прокны единственной защитой от Теряя была ее безмерно растущая полнота. Эхо, беззащитная и молчаливая, на чье тело считает возможным притязать каждый мужчина-томит, страдает псориазом. Пятно болезни блуждает по ее телу и по мере возвращения на лицо причиняет Эхо нестерпимую боль. Духовное уродство и одичание жителей проявляется и в описании их жилищ. Так, канатчик Ликаон, предстающий в романе как волчий оборотень, спит в углу своей мастерской, в хаосе мотвил и канатных ворот. Комнаты его дома одну за другой завоевывают существа из дикой природы. А в сейфе Ликаона рядом со скомканными купюрами хранится пистолет и волчья шкура. В конце концов, босой и неухоженный, бегающий по горам на четвереньках, он исчезает из Том, окончательно срастаясь со своей звериной ипостасью.

Подобным финалом и в «Метаморфозах» Овидия завершалась история аркадского тирана Ликаона. Звериное соседство и уподобление каменной статуе подчеркивается и в описании императора Августа: «Август, неподвижно сидя на каменной скамье у окна, наблюдал, как купается в грязи носорог... без единого звука удовольствия он переваливался с боку на бок в месиве внутреннего двора, за палисадом; красновато-бурые волокнои, птицы, которые обычно дозором сновали взад-вперед по спине зверя и питались паразитами, гнездившимися в складках его панциря, с криком металась сейчас в брызгах грязи... Август, словно замороженный, следил за проворными движениями доисторического животного под окном...» [5, с. 55].

Основной хронотоп романа Рансмайра представляет собой универсальную дихотомическую модель государства, включающую метрополию и провинции. Томы в романе представлены как один из окраинных локусов империи. Но в обитателях Том не обнаруживается сохранение каких-либо патриархальных нравственных основ. Никаких этических преимуществ автор не дает и жителям метрополии. В атмосфере Рима царит то же поприще человечности и запустение, что и в Томах: «Подобно доисторическому носорогу в императорских садах, в Томах словно бы еще буйствовало и кипело жизнью то, что в резиденции и в других крупных городах уже кануло в прошлое, застыло памятниками и музейными экспонатами, окаменело рельефами, конными статуями и храмовыми фризами, по которым расползлся мох» [5, с. 73]. Неслучайно одна и та же метафора камня пронизывает поэтику создания образов как столицы империи, Рима, так и провинциальных Том.

Рансмайр использует в романе изложенный в «Метаморфозах» Овидия миф о потопе, согласно которому единственная выжившая пара, Девкалион и Пирра, восстанавливали человеческий род из камней, которые бросали за спину. В романе же Рансмайра разворачивается

обратная метаморфоза: человечество, исчерпавшее свой ресурс, возвращается к своей первооснове. Разные персонажи представлены на разных стадиях этого процесса: так, император Август определенно движется к своему окаменению, но еще при помощи жеста силится выразить свою волю. А вот Батт, слабоумный сын Молвы, торговки из Том, эпилептик, окончательно и бесповоротно превращается в камень, и статуя Батта для покупателей становится «громоздкой тяжелой штуковиной, столь же заурядной, как железная вешалка у дверей лавки» [5, с. 167]. Показательно то, сколь много обитателей Том отличаются немотой и оцепенелостью: немая ткачиха Арахна, бессловесная Эхо, уклоняющийся от ответа Пифагор и др. Эти молчание и неподвижность, этот «полный уход в себя как форму бытия» автор определяет как «единственную под стать этому горному селению», доживающему последние дни [5, с. 33-34]. Метафора камня проникает также в образы и видения, вторгающиеся в сны главного героя, Котты Максима: «...лабиринт, окружавший его, был воздвигнут из огромных глыб, из конгломератов окаменелых голов, рук и ног, из оцепеневших тел людей, которых он знал в своей жизни, любил или боялся. А когда он, проснувшись, выбирался из этого лабиринта, хватка, державшая его, все равно не отпускала: серый и холодный стоял Батт в лавке Молвы – украшенная лавандой и каменоломкой угроза, что грань между реальностью и сном, быть может, стерта навеки» [5, с. 169-170].

С метафорой камня в романе тесно связана и метафора железа. Томы неоднократно называются железным городом. Многие годы здесь добывали руду. Низкосортное железо было единственным, чего когда-то в Томах было вдоволь: «Железными были двери, железными – оконные ставни, ограды, коньки крыш и узкие мостики через бурную речку... И все это разъедал соленый ветер, разъедала ржа. Ржавым был цвет города» [5, с. 9]. Метафора железа проецируется и на нравы горожан, чьи сердца

ожесточились от жизни в тисках холода, нищеты и тяжелого труда. Жестокосердие владело даже сердцем матерей. Так, торговка Молва «без конца приколачивала к полкам в своей лавке крапивные гирлянды, чтобы страдающий падучей подросток сын не совался к запечатанному в красные обертки мылу, пирамидам консервных банок и склянкам с горчицей. Обжегши пальцы об эти гирлянды, эпилептик так пронзительно орал, что в соседних домах с лязгом захлопывали ставни...» [5, с. 11].

В романе в уничтожении человеческого рода, которое разворачивается как грандиозная метаморфоза, участвует как органическая, так и неорганическая природа. Томы, расположившиеся на побережье, одинаково беззащитны перед морем и горами. Сели и камнепады приводили к тому, что селение все больше сокращается, сползает и чудится, что оно вот-вот соскользнет в море: «Горные долины тонули в обломках..., в бухте обрушивались карнизы и уступы..., вздымались такие огромные валы, что суда приходилось вытаскивать на берег». [5, с. 207]. Верхний город, Трахилу, Котта застал уже полностью разрушенным: «проломленные известняковые стены, эркеры, из окон которых тянули свои ветви корявые сосны, крыши из тростника и сланца, дырявые и провалившиеся и закопченные кухни, спальни и горницы, и уцелевшие среди пустоты арки ворот, сквозь которые лишь утекало время... [5, с. 13]. Запустение мира, его обреченность, движение к исчезновению изображаются К. Рансмайром как процесс, протекающий в формах зримых, осязаемых, впечатляющих красками, звуками, запахами. Эта суггестивная сторона поэтики романа получила особенно высокую оценку критики.

Нельзя не отметить участие в создании подобной картины интермедиальной образности, в частности образов кино. Среди персонажей романа есть Кипарис, лилипут-киномеханик с Кавказа, который даже в своих снах мечтает вырасти. Он ездит по селениям

побережья и показывает фильмы. Кроме того, развлекает публику танцами ручного оленя, сопровождавшего неизменно его фургон, занимается также мелкой торговлей: квасцами, турецким медом и т.д. Показательно, что во время пребывания в Томах Кипарис показывает фильмы именно с картинами страданий и сценами гибели – Кеика, Гектора, Геркулеса и Орфея. И каждая из этих вставных киноисторий представляет в итоге метаморфозу героя, как это было и у Овидия. Передается эта метаморфоза не одномоментно, а как пластически выразительный и динамичный процесс. Вот, к примеру, как Альциона, уже превратившаяся в зимородка, пробуждает к жизни в новом облике своего мертвого мужа, обнаруженного ею на берегу: «Казалось, будто зимородок ласкает крылами исклеванное лицо, растерзанные щеки, лоб. И вдруг в этом омертвелом лике открылось что-то блестящее, крохотное, живое, вдруг поблекли лилово-черные краски тленья, зловонная пена в волосах стала венчиком пуха, белого, свежего пуха, – открылись бусины глаз: зеницы! Затем из подернутого легкой рябью морского зеркала поднялась изящная, с клювиком головка, как бы удивленно огляделась – маленькое оперенное тельце взмахнуло крыльями и встало на ножки, стряхивая соляные выцветы, воду и струпы ран» [5, с. 32].

В создании интермедиальной образности участвуют и сцены метаморфоз, запечатленные на коврах, сотканных Арахной. В воссоздании картин, созданных руками Арахны, та же динамика, что и в киноязыке фильмов Кипариса, с их вниманием к деталям, нюансам подвижных контуров, их цветовой и световой оранжировке. К примеру, вот как на одном из гобеленов описано падение Икара: «Далеко-далеко, у самой линии горизонта, виднелись два крыла: будто вздетые руки утопающего, они уходили под воду, беспомощные, огромные, как у кондора... Фонтаны брызг, словно частокол длинных белых копий, окружали эти крыла, а с высоты, трепеща и порхая, дождем падали потерянные крылья, нежные

ити и пушинки, которым дозволено было опуститься в море не столь быстро, как тяжелому телу, которое эти крыла несли. Там вдали низверглось в волны что-то большое, оперенное, а чайки безучастно парили в восходящих потоках, и подернутое легкой бризовой рябью море отбрасывало в небо солнечные блики» [5, с. 151].

Подобно тому, как многократно повторяющийся в книге Овидия сюжетный мотив метаморфозы подтверждал всеобщий закон жизни, состоящий в том, что ничто не сохраняет неизменным свой вид, аналогичным образом воспринимаются метаморфозы, воссозданные в романе Рансмайра. Австрийский писатель сохраняет общую концепцию книги Овидия, в то же время трансформируя ее, привнося свои акценты, позволяющие представить поэму Овидия как Книгу камней. Созданные в романе Рансмайра образы Рима и Том оставляют впечатление печальной картины мира, впавшего в состояние стагнации и умирания. Однако автор не оставляет читателя без проблесков надежды. В романе они связаны с многократно варьирующимся образом художника.

Арахна – один из них. Её пальцы «перебирали нити, словно струны» [5, с. 147]. Ими она создает свою Книгу птиц, в которой, прежде всего, царит небо, полное жизни, расшитое летящими птицами. В образах, сотканных Арахной, выражаются мечта, надежда, ощущение перспективы: «Множество звезд в полете высоко над табунами и стадами были знаком освобождения от тяжести...» [5, с. 150]. Не менее важен в романе образ Пифагора. Овидий ввел его в свою поэму как автора идеи метемпсихоза, учения о круговороте душ, выражение философского замысла поэмы. В романе Рансмайра Пифагор прибыл в железный город из Греции, откуда бежал от деспотического режима. Поселившись в уединении на берегу, он «писал на песке, чтобы волны слизнули его слова и знаки, приглашая начать сначала, по-другому, заново» [5, с. 193]. После прибытия в Томы Овидия Пифагор в романе Рансмайра становится его помощником и

службой, хранителем его историй, потому что «неизменно обнаруживал в Назоновых ответах и рассказах все свои мысли и чувства и уверился, что в этом совпадении ему наконец открылась гармония, которую стоит увековечить...» [5, с. 194]. На страницах романа Пифагор то появляется, то исчезает. Подобная траектория образа согласуется с рассказами героя об уже прожитых им многократных жизнях: то в образе саламандры, то каноника, то свинарки и т.д. Очередное исчезновение Пифагора в финале романа воспринимается читателем как перспектива нового преображения героя.

Особого внимания заслуживает в романе образ Котты. Его нет в «Метаморфозах» Овидия. Это не мифологический персонаж, а адресат ряда «Понтийских посланий» Овидия, его друг. В романе он прибывает в Томи из Рима, куда дошла весть о смерти Овидия. Котта хочет удостовериться в ее истинности и, если получится, найти оставленные Овидием рукописи и доставить их в Рим. Во время пребывания в Томах Овидий является Котте то во сне, то наяву, и, в конце концов, его призрачный облик исчезает. Котта, тем не менее, по фрагментам восстанавливает поэму Овидия, но – главное – он идет дальше. Все пережитое им в Томах становится своего рода инициацией героя. Вечный город больше не влечет Котту. Роман заканчивается тем, что герой устремляется в горы и хочет пройти его, Овидия, путем. В нем рождается художник. И это рождение нового творца также вносит в роман Рансмайра определенную долю оптимистической ноты. Однако примечательно «снаряжение», с которым герой совершает свое финальное восхождение: у него «на шее гирлянда из каких-то листьев, тряпок и веревок, и по земле за ним волочатся лоскутные хвосты, как за бумажным змеем» [5, с. 218]. На фрагментах этой причудливой ноши – слова и строчки из «Метаморфоз» Овидия. Подобный сюжетный ход у Рансмайра не случаен: в нем

выражение принципа постмодернистского письма, создающего новое с опорой на претекст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карельский, А. В. О людях и камнях, о людях и птицах. / К. Рансмайр Последний мир. – Москва : Радуга, 1993. – С. 5—15.
2. Плахина, А. В. Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие австрийской прозы 1980-1990-х. К проблеме национальной идентичности. Авт-т дис-и ... канд. фил. наук. / А.В. Плахина. – Москва, 2007. –. 21 с.
3. Плахина, А. В. Роль «Метаморфоз» Овидия в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир»./ А.В. Плахина. // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятнадцатый. – Москва : Ин-т славяноведения РАН, Московский государственный открытый педагогический университет им. М.А. Шолохова. Новополюцк: Полоцкий государственный университет, 2006. – С. 72—76.
4. Потехина, И. Г. Роман Кристофа Рансмайра «Последний мир»: миф и литература. Авт-т дис-и ... канд. фил. наук. / И.Г. Потехина. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2005. – 23 с.
5. Рансмайр, К. Последний мир. Пер. с нем. Н. Федоровой. / К. Рансмайр. – Москва : Эксмо, 2003. – 256 с.

“THE LAST WORLD” BY CHRISTOPH RANSMAYR AS A NOVEL WITH REPERTOIRE BY OVID

M.I. Nikola

K. Ransmayr's novel "The Last World" is full of eschatological images and motives. A similar theme is typical for Austrian literature in the 1980s and 1990s in general. The Last World is a palimpsest novel. The mythological imagery of the novel, based on the literary basis of Ovid's Metamorphoses, is organically combined with the historical realities of the twentieth century. The chronotope of the novel represents a dichotomous structure: metropolis - province. However, neither side has a moral advantage. The dehumanized world is in a state of decline and is moving towards its death, in which both organic and non-organic nature participate. In the depiction of this process, motives of stone and iron play an important role. In the novel character system, a special role is assigned to different types of artist: Ovid, Pythagoras, Kotte, Arachne. Their opposition to the dehumanized world is expressed in various forms and measures in the novel, and all of them correlate with Ovid, his fate and his work. It is in the image of the artist that there is a certain hope for the revival and renewal of the world.

Key words: *Ransmayr, "The Last World", Ovid, "Metamorphoses", Rome, Augustus, Toms, Pythagoras, Cotta.*

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СУДЬБАХ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛАТИНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ

М.Р. Ненарокова

Институт мировой литературы им. А.М. Горького (ИМЛИ) РАН

Статья посвящена средневековым представлениям о последних временах и о судьбах мира и человека. В начале I в. н.э. слово «апокалипсис» означало «раскрытие значения человеческой истории в конце времен». Одним из источников знаний о конце времен было богослужение, в частности, гимнография. Можно выделить четыре основные темы, на которые были написаны средневековые гимны: «история Антихриста», «Второе пришествие и его признаки», «Страшный Суд», «Небесный Иерусалим». Это были ключевые моменты, которые должны были закрепиться и в коллективном сознании, и в сознании отдельного человека. Тема Страшного Суда является наиболее разработанной в латинской церковной поэзии. Посмертной участи праведников посвящена отдельная группа гимнов, рассказывающих о последних временах. В понимании средневекового человека апокалипсис означал восстановление справедливости на Страшном Суде. До некоторой степени средневековый человек был хозяином своей судьбы, выбирая вечную смерть или вечную жизнь.

Ключевые слова: *средневековая латинская литература, гимнография, богослужение, апокалипсис, эсхатология, Антихрист, Второе Пришествие, Страшный Суд, Небесный Иерусалим.*

Мысль о конечности человека и мира и об их судьбе в конце времен пронизывала всю средневековую культуру, как народную, так и элитарную [13, р. 1]. По выражению Майкла Райана, идея конца времен была «одним из столпов» [12, р. 1] западноевропейской культуры. Зарубежные исследователи сходятся на том, что последняя, наиболее таинственная, книга Нового Завета, повествующая «прикровенным символическим языком» [14, р. 11] о судьбах человечества и земного мира, давала средневековым европейцам «ощущение идентичности как своей принадлежности к сообществу» [12, р. 235], служило «мощным инструментом побуждения к действию» [12, р. 234] и указывало «направление действий» [12, р. 235].

В наши дни слово «апокалипсис» вызывает ассоциации со стихийными бедствиями, несущими смерть людям, неотвратимой катастрофой, окончательной гибелью цивилизации и человечества. Однако средневековый христианин воспринимал слово «апокалипсис» и комплекс идей, связанных с этим понятием, иначе. Изначально греческое слово «апокалипсис» (ἀποκάλυψις) было связано с древнегреческими свадебными обрядами и означало «снятие покрывала с лица невесты», то есть не имело никаких отрицательных коннотаций, скорее, наоборот, ассоциировалось с праздником, радостью, началом новой жизни. К 1 веку н.э. это слово приобрело более нейтральное значение: «раскрытие по Божественной воле некогда скрытых вещей, включая скрытое значение истории в конце времен» [13, р. 5], причем частью этого «раскрытия тайн» стало учение о «конце света» (ἔσχατον), о «самом последнем и очень удаленном периоде истории» [13, р. 5], когда решаются судьбы и отдельных людей – определяется их посмертное существование, и всего человечества и вселенной. За разъяснениями средневековым христианам нужно было обращаться к Свящ. Писанию и сочинениям святых отцов.

В Евангелии от Матфея рассказывается, как ученики спрашивают Христа: «скажи нам, когда это будет? и какой признак Твоего пришествия и кончины века?» (Мф 24:3; ср. Мк 13:4, Лк 21:7), но Господь перечисляет лишь признаки приближающегося конца. Время, когда наступит «конец света», нигде не указывалось точно: «О дне же том и часе никто не знает, ни Ангелы небесные, а только Отец Мой один» (Мф 24:36), говорит Христос своим ученикам. И судьба человечества не была однозначно мрачна: только нераскаянные грешники должны отправиться «в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его» (Мф 25:41), а праведникам говорится: «наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» (Мф 25:34). Однако до того времени, как участь каждого отдельного человека, всего человечества в целом, а также вселенной, была бы решена, должно

было пройти некоторое, достаточно продолжительное время, заполненное событиями, которые могли бы восприниматься как признаки «последних веков» (I Кор 10:11). Об этих событиях средневековые христиане узнавали в церкви. Фрески, иконы, скульптуры для необразованного большинства были родом книги. Как сообщает Беда Досточтимый в своей «Жизни отцов-настоятелей Веармута и Ярроу», в церкви монастыря Веармут в северной Англии находились «картины, изображавшие события из Евангельской истории, которыми он [основатель монастыря Бенедикт Бископ – М.Н.] украсил южную стену, и сцены из видения Страшного суда блаженного евангелиста Иоанна для северной стен» [1, с. 448]. Если серия картин на южной стене должна была «твердо вкоренить в ум Воплощение Господне» [1, с. 448], то картины Страшного Суда, источником которых была книга «Апокалипсис», или «Откровение» св.ап. Иоанна Богослова, побуждали прихожан и монахов «исследовать свою совесть со всей подобающей строгостью» [1, с. 448].

Естественным источником сведений о последних временах было само богослужение. Во время церковных служб читались отрывки из Свящ. Писания, рассказывающие о конце времен, священники произносили проповеди, разъясняющие эти отрывки, общим местом молитв и церковных песнопений стало прошение о том, чтобы на Страшном Суде Господь, Пресв. Богородица или святые помиловали молящихся. Например, в гимне «О святой Екатерине» последняя строфа звучит следующим образом: «Родная дочь царя Косты, / Будь всегда милостива к нам,/ Да не будет День Суда/ Нам мукой наказания» [4, р. 167].

Если образованный средневековый христианин мог сам прочесть об Антихристе, о Втором Пришествии, о Страшном Суде в Библии, в толкованиях святых отцов на библейские книги, в различных богословских трактатах, то человеку необразованному оставалось лишь воспринимать

историю человечества в конце времен при помощи зрения, то есть созерцать изображения Страшного Суда, и на слух. И тут важнейшим средством передачи информации становилась гимнография. В средневековых церковных латинских песнопениях глубокие богословские идеи передавались простыми словами, яркие образы врезались в память и с помощью музыки закреплялись там навсегда. Совершенно справедливы слова Марка Блока о том, что «почти все прихожане в общем кое-что знали о самых впечатляющих эпизодах в христианских изображениях прошлого, настоящего и будущего нашего мира» [2].

В 55-томном корпусе *Analecta Hymnica Medii Aevi* можно выделить группы текстов и отдельные произведения, посвященные последним временам, хотя, как уже говорилось выше, упоминание о Страшном Суде и прошение благой посмертной участи стали весьма распространенным топосом средневековой латинской гимнографии. Интересно, что большинство произведений, тематически связанных с учением о конце света, было написано в IX-X вв., видимо, под влиянием идей хилиазма, то есть веры в то, что от Первого Пришествия Христа, Его Рождества, до Его Второго пришествия и, соответственно, Страшного Суда должна пройти тысяча лет. На рубеже IX-X вв. эти настроения были распространены в средневековой Европе.

Если говорить о «самых впечатляющих эпизодах» [2] истории последних времен, можно выделить четыре основные темы, на которые были написаны средневековые гимны: «история Антихриста», «Второе пришествие и его признаки», «Страшный Суд», «Небесный Иерусалим». Можно предположить, что это были ключевые моменты, которые должны были закрепиться и в коллективном сознании, и в сознании отдельного человека.

Опасность ересей и ведущих к ним заблуждений упоминается уже в Новом Завете. Находим упоминания о «лжепророках», приходящих к

людям «в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные» (Мф 7:15), о «лютых волках, не щадящих стада» (Деян 20:29), о «лжехристах и лжепророках» (Мф 24:24). Средневековому христианину были знакомы слова Христа: «берегитесь, чтобы кто не прельстил вас» (Мф 24:4), а о признаках, указывающих на этого опасного лжепастыря, можно было узнать из гимна «Об Антихристе» [3, pp. 91-92].

Гимн «Об Антихристе» был обнаружен в гимнarii X в. монастыря св. Петра в Муассакe, на юго-западе Франции. Несмотря на название, которое, по всей видимости, должно было привлечь внимание читателя или слушателя к личности лжепророка, гимн скорее излагает историю последних времен, в которую история Антихриста встраивается как некий начальный этап. Рассказ об Антихристе построен по житийной схеме «трех времен». Мы узнаем о его происхождении и, по крайней мере, об одном из родителей: «В Вавилонии он родится,/ Зачатый от диавола,/ Из колена Данова произойдет» [3, p. 91], о всем времени его жизни: «Тридцать лет тогда он скрывался,/ Неизвестный народу,/ Два года только будет царствовать, и один с половиной» [3, p. 91]. Как видим, гимнограф подчеркивает определенное сходство между Лже-Христом и Христом – оба они до тридцатилетнего возраста жили в безвестности. Следовательно, адресату гимна стоило запомнить эту черту биографии Антихриста, чтобы не оказаться легковерным. Судить пастыря нужно по его делам, поэтому гимнограф, говоря о «втором времени» жизни антихриста, времени активной деятельности, отмечает его главное злодеяние: убийство праведного Еноха и св. пророка Илии, которые придут в конце времен, «чтобы принять смерть;/ Антихрист их убьет» [3, p. 91]. При этом подчеркивается, что, с одной стороны, все происходит «по разрешению Господню» [3, p. 91] для испытания веры, с другой же, при всей своей беспримерной жестокости Антихрист бессилен перед праведниками: «Три дня тогда будут почивать их святые тела,/ В день третий воскреснут по

велению Господа, /И так они народам будут проповедовать,/ чтобы не верили диаволу» [3, р. 91]. Убийство праведников обнаруживает истинную сущность «волка в овечьей шкуре», поэтому и содержание «третьего времени» представляет собой рассказ о закономерном конце злодея: «Иисус Христос, Бог наш,/ Который искупил сей мир, / Сам пошлет из уст своих Сильнейший меч,/ Сам убьет Антихриста,/ Сына погибели» [3, р. 91]. Несмотря на краткость характеристики, гимн рисует яркий образ жестокого врага, которого не нужно бояться, ибо он может свирепствовать, пока ему позволяется свыше. Неотвратимый конец его и его приспешников будет страшен, поэтому необходимо узнать его по тем признакам, которые подчеркивает гимнограф, чтобы не впасть в соблазн и не подчиниться ему, но бояться его не надо.

Появление Антихриста и его злодейства знаменуют собой приближение еще более значительных событий. О них рассказывает гимн, созданный на территории современной Австрии и имеющий название, на первый взгляд не соответствующее содержанию текста, – «На Рождество Христово» (манускрипт датируется 1419 г.). Однако с точки зрения средневекового христианина в таком выборе названия нет ничего нелогичного: торжественно празднуя Первое Пришествие Христа, рождение по плоти, стоит всегда помнить и о Втором Его Пришествии, когда «С Неба Будущий Царь чрез века придет,/ Конечно, присутствуя во плоти, чтобы судить мир» [4, р. 15]. Гимнограф описывает состояние преходящего мира: «Выжжет огонь землю, и море, и небо./...Похищается блеск солнца и хор звезд угаснет,/ Свернется небо и блеск лунный затмится./ Сровняет холмы, с самого низа поднимет долины,/ Не будет в делах человеческих высокого или низкого./ Уже сравниваются поля с горами и небесная лазурь с морем,/ Все прекратится, земля сокрушенная погибнет./ Здесь равно источники пересыхают и реки огня [текут],/.../ Сойдет с Небес река огня и серы» [4, р. 15]. По содержанию этот гимн

соотносится с фрагментом из «Откровения» св. ап. Иоанна Богослова, в котором рассказывается о снятии Шестой печати с книги, которую св. Иоанн видел «в деснице у Сидящего на престоле ..., написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями» (Откр 5:1). В этом гимне описываются знамения, которые будут даны христианам незадолго до Второго Пришествия Христова. Увидев их, люди должны будут осознать, что на покаяние и, следовательно, изменение своей участи на Страшном Суде им остается совсем немного времени.

Снятие Шестой печати открывает эпоху потрясений и войн на земле и на небе, и войны также являются важным признаком конца времен. Одним из почитаемых заступников христиан считается св. Архангел Михаил, предводитель Небесного Воинства. Гимнографы особо подчеркивают его роль в войнах конца времен: «Антихриста губитель,/ Михаил, воин величайший...» [6, р. 86]. Имя архангела упоминается в «Откровении» св. ап. Иоанна Богослова: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них» (Откр 12:7). Группа гимнов, посвященных св. архангелу Михаилу, содержит упоминания об этих важных событиях: «Он победил дракона коварного,/ Низверг с небес гордыню,/ Придет в мир/ Положить конец антихристу» [6, р. 83]; «Воитель знаменитый и могучий,/ Славный и повсюду возрастающий в силе,/ Чешуйчатую шею змеи сокрушая,/ Челюсти подавляет в бездне/ По служению повсюду победитель Божий» [7, р. 227]. В гимне «В честь св. Архангела Михаила» св. архангел Михаил присутствует на Страшном Суде, и молящиеся обращаются к нему с просьбой о заступничестве: «...ты, о милосердный воитель Михаил, / рабам своим помогающий, сострадая, / просим, ангельский/ Взгляд устреди [на нас], / Чтобы подкрепить нас небесными благами» [7, р. 228]. Согласно Церковному преданию, св. архангел на Суде взвешивает грехи людей, так что обращение к нему с молитвой весьма уместно.

В то время как в невидимом мире, или на небе, разыгрывается битва между Небесным воинством и драконом, на земле также идет война. «Цари земные» (Откр 17:1), враждебные Христу, тем не менее, становятся Его орудием, когда нужно наказать грешников. Гимн «О знамениях Суда» представляет собой словесное выражение Гласа Божия, призывающего грешных властителей покарать еще больших грешников, ибо «Бог положил им на сердце — исполнить волю Его» (Откр 17: 17). Эта идея в гимне передается следующим образом: «Вы – мои воители,/ Я ваш Царь Небесный,/ Вы делаете то, что вам предписываю делать,/ Вы не можете сопротивляться» [10, р. 52]. Так, средневековый христианин узнавал, что зло истребляет само себя.

Тема Страшного Суда является, пожалуй, наиболее разработанной в латинской церковной поэзии. Как уже говорилось выше, Страшному Суду посвящены несколько гимнов, датирующихся X в., а упоминания о нем можно встретить в заключительных формулах гимнов на протяжении всего Средневековья. Для средневековых христиан Страшный Суд был событием, когда определялась их посмертная участь, и эту мысль нужно было донести до верующих, задействуя их воображение. Гимнографы так выбирают свою лексику, что мысленно читатель или слушатель видит и слышит происходящее, чувствует различные запахи, которые вызывают определённые ассоциации у каждого человека. В одном из гимнов дается описание Судного Дня, содержащее три парные формулы, в которые входят близкие по значению синонимы: «День гнева, день этот/ Тумана и мрака,/ День трубы и клича,/ День стенания и трепета» [10, р. 54]. Так, первая пара синонимов – *nebula* и *caligo* – позволяют зримо представить обстановку Страшного Суда. Латинское слово *nebula* имеет значение «туман», но в поэтическом языке оно обретает добавочный смысл «чад, дым», в то время как его синоним *caligo* означает «густой туман, испарения, мгла», но вдобавок относится к эмоционально окрашенной

лексике: «бедственное положение». Таким образом, первая же пара синонимов заставляет представить место, где мало что можно разглядеть по причине мглы, вызванной дымом пожарищ, при этом читателю или слушателю ясно, что он, пусть и мысленно, находится в опасности. Задействуется не только зрение, но и обоняние: запах дыма или чада мог вызвать воспоминания о нападениях врагов на мирное селение и об ужасах войны для мирных жителей. Недаром в гимне «В честь св. архангела Михаила» Судный День определяется как «свирепствующий огнеизвергающим грохотом» [7, р. 228]. Эти воспоминания подкрепляются второй парой синонимов – *tuba* и *clangor*, где *tuba* обозначает трубу, при помощи которой подают сигналы войску; значение первого синонима позволяет сузить значение второго – *clangor*, при помощи которого можно описать любой звук – от клекота птиц до звука труб. В паре с первым синонимом второй может также обозначать военные сигналы, но отрывистые. Здесь используются слуховые ассоциации, которые напрямую связаны с бедой и опасностью. В гимне «В честь св. архангела Михаила» эта картина словно бы расшифровывается: «Михаил сияет, /Труба которого отныне скорбно запоет,/ Поля и небо, заревев, сотрясает» [7, р. 228]. Наконец, третья пара синонимов – *luctus* и *tremor* – описывает состояние мирных жителей во время военного нападения на их дома, это «стенание и трепет». Однако такие же ощущения могут испытывать и грешники, осознавшие свое положение только в момент произнесения суда над ними: «среди великого хаоса в ужасном мраке/ Каждый час «горе, горе» они восклицают/ И возносят скорбные голоса» [3, р. 92], что описывается словом *luctus* – «скорбный плач, стенание». Состояние, которое описывает цитата: «дрожь ужасная нападёт, / Суд, негодным угрожающий/ И виновные сердца устрашающий» [7, р. 228], соответствует значениям слова *tremor* – «дрожь, трепет, ужас».

Некоторым утешением для слушателя или читателя может послужить общность его судьбы в День Суда со всем человечеством: «всякий народ, племя, язык придет на суд» [3, р. 91], «Соберутся все народы/ Пред взором Господа» [10, р. 53]. Даже силы небесные не остаются равнодушными к происходящему: «Силы небесные и земные/ Равно взволнуются/ Когда Бог тогда будет судить/ Каждого по заслугам» [3, р. 91].

Зрелище Небесного Суда поражает своим величием: «...будет восседать Иисус Христос/ На Престоле вечности, / А предстоять будет хор Святых/ Мужей и ангелов/ Всех апостолов, / Мучеников и исповедников» [10, р. 55]. Об участии одного из апостолов говорится в гимне, посвященном его памяти: «По жребию Матфий / Присоединяется к общению одиннадцати,/ На двенадцати Престолах/ Будут восседать на Суде» [9, р. 194] («О святом Матфий»).

Приговор на Страшном Суде зависит от того, что человек делал в течение всей своей жизни, насколько он осознавал свои грехи и испорченность своей натуры и стремился победить в себе пороки и страсти. Нераскаянных грешников ждут вечные мучения в аду: Бог Судия «Тартар свирепый готовит дурным людям» [7, р. 228], «покажется ад, / Который поглотит нечестивых, / Сера, пламя и червь/ Будут мучить грешников» [10, р. 54]. Судьба праведников и людей, стремящихся к праведной жизни иная: «праведники спасутся по своим делам» [3, р. 91]. Их уделом становится блаженная жизнь в Небесном Царстве: «приятные зеленые луга праведным, / Сладкие гимнозвучными рукоплесканиями» [7, р. 228].

Читатели или слушатели гимнов о Страшном Суде понимали, что и они однажды предстанут пред Грозным Судией и будут отвечать за свои земные дела, поскольку во время Второго Пришествия, когда бы оно ни произошло, воскреснут все усопшие: при первых же звуках архангельской

трубы «в могилах прах подпрыгивает,/ И умершие тела становятся живыми» [7, р. 228]. Не надеясь на свои слабые силы, христиане могут просить заступничества святых, как это было в случае св. Екатерины, или в качестве особой добродетели упоминать почитание великой святыни. Так, почитающие Святой Сударий, погребальный плат с главы Христа, в гимне, посвященном этой христианской реликвии, просили: «Христе, наше Искупление, / Сохрани славный залог,/ На Последнем Суде/ Да спасет нас этот сохраненный залог» [5, р. 23] (гимн «О Святом Сударии»). Сочинение церковных песнопений также могло изменить посмертную участь: в гимне «О Христе Господе» «ничтожный гимнограф» [8, р. 15] просит «Господа Судию на Суде» [8, р. 15] пощадить его.

Посмертной участи праведников посвящена четвертая группа гимнов, рассказывающих о последних временах. Если в гимне «В честь св. архангела Михаила» упоминаются «приятные зеленые луга» [7, р. 228] Рая, то главной темой четвертой группы оказывается описание Небесного Иерусалима. Части этого описания соотносятся напрямую с фрагментами Новозаветных книг. Так, строки, являющиеся частью разных гимнов, «Город весьма удивителен,/ Имеет четырежды трое ворот,/ Столько же оснований» [3, р. 91] и «Улицы и городские стены его из чистейшего золота/ Врата сияют жемчугами» [11, р. 110] являются стихотворными переложениями стиха «Откровения» «А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города – чистое золото, как прозрачное стекло» (Откр 21:21), а строки «Ни свет солнца, ни луны, ни какого-то светила, / Но слава Всевышнего Бога/ Всегда его освещает» [3, р. 91] соответствуют стиху той же новозаветной книги «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его» (Откр 21:23).

Еще один образ, встречающийся в гимнах четвертой группы, восходит к Псалтири, повторяется в Евангелии от Марка и в I Послании

св. ап. Петра: это образ живого камня. В Евангелии от Марка Христос цитирует Псалтирь: «камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла» (Мк 12:10, ср. Пс 117:22, 1 Пет 2:4). Гимнограф развивает эту мысль: «Четырехугольное основание есть отброшенный камень Христос, /Кто с двух сторон связью соединяет стены» [11, р. 110]. Далее этот образ развивается и распространяется на всех христиан – уже в I Послании св. ап. Петра: «сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный» (1 Пет 2:5). Приемы работы с камнем используются гимнографом в развернутой метафоре: «Ударами и давлением отполированные камни/ На свои места прилаживаются рукой Художника,/ Распределяются, чтобы пребывать в священных строениях» [11, р. 110], «Эти драгоценные камни/ Обозначают плотских людей» [3, р. 95]. Господь, «Вышний Художник/ Небесного Града» [3, р. 94], создал из этих камней и здания, и стены.

Основания двенадцати врат Небесного Иерусалима также сделаны из камней, как поется в гимне «О вратах Небесного Града» (XII в.), и в отличие от всех остальных камней это двенадцать самоцветов, каждый из которых имеет собственное название и символизирует одну из добродетелей. Так, например, «Яшма цветом зеленая/ Показывает живую зелень веры,/Которая во всех совершенных/ Совершенно никогда не увядает,/ Сильной помощью ее/ Сопротивляются диаволу» [АН 2, р. 94], а «Халцедон светло-желтый/ Образ огня имеет,/ Отливает красноватым цветом при свете солнца,/ Блеск дает во тьме,/ Силу приносит верных,/ Тайно служащих» [АН 2, р. 94]. Цвет камня символичен: «Сардий пурпурный, /Цвет которого кровавый, /Честь являет мучеников, / Надлежащим образом борющихся, / Он шестой в списке, / Хранит Тайну Креста» [АН 2, р. 94]. Многоцветье камней, лежащих в основании Ворот Небесного Града, неслучайно: «Разнообразие цветов/ Есть многообразие добродетелей,/ Кто ими славится,/ Сможет быть согражданином» [3, р. 95].

Слушатель этого гимна узнавал, какие качества нужно развивать в себе, чтобы войти в Небесный Град. Интересно, что образы Небесного Града встречаются, в основном, в гимнах, которые исполняются во время освящения новопостроенных церквей. Таким образом, средневековый христианин мог заранее увидеть будущее праведного человечества, пусть и в виде символа.

Обобщая сказанное, можно отметить, что в понимании средневекового человека апокалипсис вовсе не означал окончательной гибели человечества, скорее восстановление справедливости на Страшном Суде, где приговор выносит Неподкупный Судия, а затем в соответствии с Его решениями одних ждали вечные муки в преисподней, а других блаженная жизнь на «новой земле» (Откр 21:1) под «новым небом» (Откр 21:1). Можно сказать, что до некоторой степени средневековый человек был хозяином своей судьбы: ведь только от него самого зависело, что выбрать в конце времен – вечную смерть или вечную жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беда Досточтимый. «Жизнь отцов-настоятелей Веармута и Ярроу». Пер. М.Р. Ненароковой // Памятники средневековой латинской литературы IV-VII веков. – Москва, Наследие, 1998. – С. 444–451.
2. Блок, М. Апология истории или ремесло историка. Издание второе, дополненное. / М. Блок. – Москва : Наука, 1986. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://ushistory.ru/images/files/MBAL.pdf> (дата обращения: 04.06.2021).
3. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymnarius Moissiacensis.* – V. 2. – Ed. G.M.Dreves. – Leipzig, 1888. – P. 174.
4. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni inediti.* – V.4. – Ed. G.M.Dreves. – Leipzig, 1888. – P. 270.
5. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters.* Ed. G.M.Dreves, S.J. – V.12. – Leipzig, Reiland, 1892. – P. 272.
6. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Das Hymnar der Abtei S.Severin.* Ed. G.M.Dreves. – V.14. – Leipzig, Reiland, 1893. – 262 p.
7. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymnodia Hiberica.* Ed. G.M.Dreves. –V.16. – Leipzig, Reiland, 1894. – 290 p.
8. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters.* Ed. G.M.Dreves, S.J. – V.19. – Leipzig, Reiland, 1895. – P. 280.

9. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters.* Ed. G.M.Dreves, S.J. – V.22. – Leipzig, Reissland, 1895. – P. 300.
10. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters.* Ed. G.M.Dreves, S.J. – V.23. – Leipzig, Reissland, 1896. – P. 306.
11. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Thesaurus Hymnologicus* H. A. Daniel. Ed. G.M.Dreves, S.J. – V.51. – Leipzig, Reissland, 1908. – P. 372.
12. Palmer, James T. *The Apocalypse in the Early Middle Ages.* Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 254 p.
13. Ryan, Michael A. Introduction: A Companion to the Premodern Apocalypse // *A Companion to the Premodern Apocalypse*, ed. Michael A. Ryan, Leiden and Boston: Brill, 2016. – Pp. xiv, 448. – Pp. 1–17.
14. Schedtler, Justin Jeffcoat, Murphy, Kelly J. Introduction – From Before the Bible to Beyond the Bible Apocalypses throughout History // *Apocalypses in Context. Apocalyptic Currents through History.* – Augsburg, Fortress Publishers, 2016. – 526 p., pp. 3-17.

THE VISION OF HUMAN AND WORLD DESTINIES IN THE MEDIEVAL LATIN HYMNOGRAPHY

M.R. Nenarokova

The article is a study of the Medieval narrative of the end of time and of the human and world fates. At the beginning of the Ist century AD the word ‘apocalypse’ signified ‘the revelation of sense of the human history at the end of time’. A source of knowledge about the end of time was the divine service, in particular, hymnography. It is possible to single out four main themes of Medieval hymns: ‘History of Antichrist’, ‘Second Advent and its signs’, ‘The Last Judgment’, ‘The Divine Jerusalem’. These were the key moments to be imprinted in both collective and individual consciousness. The Last Judgment is the most exploited theme in Latin clerical poetry. A separate group of hymns telling about the end of time is devoted to the posthumous fate of the righteous men. The Medieval people understood apocalypse as the restoration of justice on the Judgement Day. To a certain extent a Medieval person was the master of his/her fate choosing either the eternal death or the eternal life.

Key words: *Medieval Latin literature, hymnography, divine service, apocalypse, eschatology, Antichrist, Second Advent, Last Judgment, Divine Jerusalem.*

ДУХОВНЫЙ ПИСАТЕЛЬ ЕПИСКОП ИППОНИЙСКИЙ АВГУСТИН И ЕГО МОРАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В «ГРАДЕ БОЖИЕМ»

О.Б. Вахромеева

*ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»*

Христианский богослов, философ, проповедник и духовный писатель блаженный Августин (354-430) считается ключевой фигурой в истории европейской философской мысли. Он происходил из небогатой семьи, учился в языческих школах Северной Африки, где родился, при этом с детства испытывал на себе влияние матери, ревностной христианки. В молодости Августин Аврелий увлекался манихейством, скептицизмом, состоялся как преподаватель риторики, через что получил известность в Италии. После знакомства с епископом Амвросием, был «обращён» в Милане (387 г.), вернулся на родину, где в 391 г. был посвящён в сан пресвитера, а в 395 г. – в сан епископа Гиппона–Регия. Блаженный Августин имел многочисленных учеников и последователей. После него осталось большое литературное наследие, венцом которого было сочинение «Град Божий», над которым писатель работал в 412-426 гг. Августин превратил авторитет церкви в религиозную догму; будучи агностиком, полагал, что отдельная личность не способна постичь истину, поэтому истину веры охраняет церковь; акт веры он отождествил с актом послушания, благодаря чему вложил в руки церкви сильнейшее оружие. Автор настаивал на том, что отыскание благодати (Бога) возможно только в лоне церкви, а судьбу христиан он рассматривал как поступательное движение к обретаемому в благодати нравственному совершенству. «Град Божий» – образец эсхатологического дискурса в литературе.

Ключевые слова: *Августин Аврелий (блаженный), Град Божий, философия, теология, эсхатологизм в литературе.*

Актуальность исследования связана с тем, что эсхатология представляется основой теологической и религиозно-философской мысли, в центре которой находятся вопросы о конечности мира и человека. Судьбы мира и конкретной личности имеют принципиально важное значение – эти вопросы определяли в разные исторические периоды и определяют в XXI в. основы мировосприятия человечества. Художественное мышление, затрагивающее эсхатологизм, приобретает универсальное свойство – передавать через призму мировой культуры и литературы опыт религиозной традиции. Ярким примером служит влияние на догматическую сторону

западного христианства и европейскую философию вплоть до наших дней знаменитого мыслителя, идейного вождя человечества, плодovitого писателя мировой литературы Августина Аврелия (354-430), впервые в сочинениях осветившего идеи морального прогресса и линейности исторического времени, явив человечеству поступательное движение к обретаемому в благодати нравственному совершенству.

Цель публикации заключается в разъяснении первой универсальной теории о человечестве и его судьбах, как единого, Богом управляемого целого, созданной блаженным Августином в виде произведения «Град Божий» между 412 и 426 г. по одной из версий после обвинения язычниками христиан в разгроме Рима готами в 410 г. Цели соответствуют несколько задач: во-первых, краткое обозрение биографии Августина Аврелия как личности, богослова, философа, и проповедника; во-вторых, отображение эволюции взглядов духовного писателя; в-третьих, анализ «Града Божьего», в котором автор раскрыл принцип любви к Богу вплоть до забвения себя.

Основными результатами исследования являются: во-первых, большинство биографов Августина представляют его жизнеописание в трёх периодах (первый – ученичества и учительства, когда он искал истину в науке, манихействе, скептицизме, второй – римский, миланский, связанный с крещением и изучением сочинений неоплатоников, послания апостола Павла и др., третий – деятельность отца церкви в Северной Африке); во-вторых, в творчестве Августина выделяются также три периода (в первый он испытывал сильное влияние античной мысли, отвлечённую рассудочность и высокий статус рационального; во второй преобладали экзегетическая и религиозно-церковная проблематики; в третий он рассматривал проблемы эсхатологии и предопределения); в-третьих, в итоговом сочинении о «Граде Божием» Августин изложил моральную историю человечества, начиная от грехопадения Адама и Евы, до появления сообщества праведных (состояние людей, в котором невозможно грешить), явившихся искомым Градом.

В виде основных выводов статьи выступают следующие: блаженный Августин – один из знаменитейших и влиятельнейших отцов христианской церкви в конце своей просветительской и писательской деятельности создал крупное сочинение «Град Божий» ("Civitas Dei"), явившееся не столько полемичным трактатом (против язычников), сколько необходимым, принципиальным, основополагающим завершением философской и теологической, этической и политической доктрины автора. Сочинение актуально и в наши дни. Оно указывает путь для отыскания смысла мира и жизни, определяет провиденциальный закон, управляющий вселенной [3, стлб. 671-672], являясь образцом эсхатологического дискурса в литературе.

Главным источником для изучения личности блаженного Августина исследователи полагали его «Исповедь» (созданную в середине 390-х гг.), в которой заключены автобиографические данные, а также ретроспективный взгляд на собственную писательскую деятельность [2, стлб. 129]. Первую биографию Августина составил один из его учеников – Поссидий. В хрониках Орозия и Проспера Аквинского также содержатся дополнительные материалы. Первая сводная биография была написана в 1732 г. Тильманом [2, стлб. 130]. Крупным специалистом по творчеству Августина Аврелия был историк-медиевист второй половины XIX – первой половины XX вв., профессор И.М. Гревс; в частности, он был автором статей об Августине в Энциклопедическом словаре и Новом энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Монографические исследования об Августине на русском языке не столь многочисленны, как в зарубежной литературе: Трубецкой Е.Н. Религиозно-общественный идеал западного христианства в V в. Ч.1. Мирозерцание блаженного Августина. М., 1892; Герье В.И. Зодчие и подвижники Божьего Царства. Ч.1. Блаженный Августин. М., 1910; Попов И.В. Личность и учение Бл. Августина. Т.1. Ч.1-2. Сергиев Посад, 1916. Первый перевод сочинений духовного писателя на русский язык появился в 1879 г. («Творения отцов и учителей церкви западной»); он был

сделан профессорами киевской Духовной академии; в наши дни выходят переиздания «Творений». Современные отечественные и иностранные богословы и историки церкви осуществляют совместные проекты по изучению наследия духовного писателя: Православное учение о человеке: избранные статьи. М.: Синод. Богослов. комис.; Христиан. жизнь, 2004. – 430 с.; Дмитриев М.В., пр. Хондзинский П., Сухова Н.Ю. Блаженный Августин и августинизм в западной и восточной традициях. М.: прав. Свято-Тихоновский гуманитар. ун-т, 2017. – 247 с. и др.). Значительный интерес представляет монографическое исследование профессора Г.Г. Майорова «Формирование средневековой философии. Латинская патристика» (М.: Мысль, 1979), на страницах которого излагает иконографическую гипотезу философского мировоззрения Августина [5, с. 184].

Августин родился 13 ноября 354 г. в нумидийском городе Тагасте (Северная Африка, современный Алжир). Отец его, Патриций, был язычником и отличался строгим нравом. Мать мальчика, которую звали Моника, была христианкой; женщину отличали ум, благородство и благочестие. Мать дала мальчику первоначальное образование и открыла ему основы христианской веры. Примечательно, что влияние Моника на сына в течении жизни росло по мере того, как Августин совершал свой путь к Богу. Первый период жизни будущего богослова – сначала годы учения, проходившие в Тагасте, Мадавре, Карфагене, где юноша прошёл систему риторического образования в римских школах, получил большие знания в классической литературе, отчасти праве и философии. Одновременно он наслаждался свободой и вёл чувственный образ жизни. В это время он мечтал о литературной славе и грезил найти истину. Знакомство с «Гортензией» Цицерона открыло ему дорогу к знанию и путь в науку (которую он превозносит в трактате «О порядке»). Годы ученичества сменились годами учительства (служению научной истине); Августин преподавал грамматику в Тагасте и риторику в Карфагене. У него появились

первые сподвижники в умственных исканиях (Романиан, Алиций, Небридий). Он обрёл душевное равновесие, его увлекала научная работа в области философии, астрономии, космологии, сочетавшаяся с поэтическими состязаниями в литературных салонах и занятием искусством. В это время Августин написал первое сочинение («Честный и подходящий»), которое не сохранилось. Всего за свою долгую писательскую жизнь блаженный Августин создал 93 труда в 232 книгах (а также более 500 писем и проповедей). С каждым годом произведения его становились глубже от того, что автор пытался постичь законы бытия, потрясения его души выливались в лиризм и пламенность, борьбу с внутренними сомнениями и внешними соблазнами, ему было присуще тонкое знание человеческого сердца, он обладал художественной концепцией и яркостью изобразительного языка. Не случайно в «Граде Божиим» последняя радость блаженных – познание. В «Исповеди» Августин сообщает, что миропознание привело его к богопознанию; после знакомства с Библией, он примкнул к секте Манихеев [5, с. 217] (в которой состоял 9 лет) – учению, обещавшего победить тайну мира силами одного разума, разрешить роковые недоумения о Боге, судьбах человечества, о зле и спасении. Ему импонировала рациональность учения, он зачитывался книгами по астрологии и магии, но дух учёного не находил религиозного просвещения на ложном пути. После бесед с профессором Фаустом, ища не авторитета, а мудрости, Августин начал преодолевать в себе манихейство. Перебравшись в Рим в 383 г., он окончательно отходит от него. В вечном городе он столкнулся с философами Новой академии – место умозрения заняло сомнение. Он надеялся постичь хотя бы «вероятную» истину, но лишь окончательно потерял опору духа (переживая скептицизм). К тому же Августину не понравились нравы римских школ, и он принял приглашение от кафедры риторики в Милане, куда отправился в 384 г. преподавать красноречие [2, стлб. 131-132].

Второй этап жизни религиозного философа и духовного мыслителя был кратким (386-388 гг.), но самым важным. На Августина, углубившегося в платонизм (знакомился с его переработкой неоплатониками), повлиял губернатор Лигурии, епископ Милана – богослов, догматик, борец с язычниками, проповедник, аллегорически трактовавший Ветхий Завет – Амвросий Медиоланский (340 – ок. 397). Он научил Августина интерпретировать Писание, всматриваться в сущность христианства, с основами которого тот был знаком с детства (духовный писатель поначалу отождествлял платонизм и христианство); скепсис отступил, возникли ответы на мучавшие его вопросы [4, стлб. 330-331]. У Августина созрело решение креститься. В ранних сочинениях он ничего не сообщает об «обращении», а в «Исповеди» отмечает чудо божественного влияния, т.е. философско-идейное начало переплелось у него с мистическим-религиозным [2, стлб. 133]. И.М. Гревс полагал, что радикальная перемена произошла в блаженном Августине после чтения посланий апостола Павла и текстов пророка Исаии. Он постиг согласованность между античной мыслью (наукой) и христианством (религией) [2, стлб. 135]. На Пасху 3 мая 387 г. он вместе со своим сыном Адеодатом принял крещение от руки Амвросия [1, стлб. 65]. Вскоре в Риме умерла Моника, которая присутствовала на «обращении» сына, и Августин принял решение вернуться на родину, предварительно распродав и раздав бедным всё своё имущество.

Третий (африканский) период жизни Августина Аврелия можно условно разделить на два: 388-395 гг. (Августин – верующий и священник) и 395-430 гг. (Августин – епископ). После приезда в Тагаст умер Адеодат, на которого отец возлагал большие надежды. Августин, устроивший общежитие для друзей (по примеру миланского периода), продолжил разработку системы религиозной философии, отразившую его внутреннюю борьбу и трудность морального выбора. Он много размышлял о вере, рассматривал её всесторонне; полагал, что выбор того, чему верить, имеет для человека

первостепенное значение; выбор – акт воли, контролируемой разумом («верю, чтобы понимать») [5, с. 227-228]. Жизнь Августина стала аскетичной. В 391 г. он переехал в Гиппон (недалеко от Карфагена), где явился основателем своего первого монастыря. По настоянию общины епископ Иппонийский Валерий посвятил Августина в сан пресвитера, а в 395 г. – в сан епископа и назначил его викарием Иппонийской кафедры (после смерти епископа Валериана, он занял его место). Из мыслителя и искателя истины блаженный Августин превратился в апологета, обоснователя провозглашённой истины. В это время приоритет разума померк, а наука была принесена в жертву религии. Если прежде Августин писал в своих трудах, что путь религиозного спасения доступен каждому человеку через личный акт воли, то теперь «им овладела идея искупления избранного меньшинства неисповедимым решением премудрости Божией» [2, стлб. 138]. Как епископ он усердно заботился о своей пастве, стоял монастыри (но они были разрушены вандалами), наставлял, утешал страждущих, смело защищал слабых перед сильными, в судах стоял за справедливость и милосердие, неистово боролся с христианскими еретиками (арианами, савеллианами, присциллианами, донатистами) и язычниками (называя веру последних несостоятельной и аморальной, доказывая земное происхождение богов, раскрывая причины суеверий в том, что правители поддерживали миф о богах, чтобы держать людей в повиновении). Главным делом своей жизни верящий догматик считал обоснование власти церкви и создание теократического идеала. И.М. Гревс считал, что духовный писатель опасался раскола римской церкви и осознавал угрозу насильственного расстройства общественного порядка, погружения личности, лишённой поддержки авторитета и предания, в пучину дикой анархии [2, стлб. 140]; отсюда проистекали его догматы и суровый христианский фанатизм в «Граде Божием». Блаженный Августин скончался 28 августа 430 г.; его останки были перенесены приверженцами в Сардинию, чтобы спасти их от поругания

ариан–вандалов, а когда остров попал в руки сарацин, выкуплены королём лангобардов Лиутпрандом и погребены в Павии в церкви св. Петра. Лишь в 1842 г., с согласия Римского папы, их снова перевезли в Алжир [1, стлб. 66].

В.А. Никитин, автор статьи «К антропологии блаженного Августина», анализируя основные этапы изучения духовным писателем человека, его положение в мире, отношение к Богу, смерти и бессмертию, вопрос о спасении или гибели, предлагает собственную периодизацию его жизни и обрисовывает эволюцию мировоззрения святого. В первый период (386-395) Августин–учёный находился под влиянием античной философии, его отличала отвлеченная рассудочность и высокий статус рационального (речь идёт о философских «диалогах» – «Против академиков», «О порядке», «Монологи», «О свободном решении», – и цикле антиманихейских трактатов). Во второй период (395-410) Августин–священник истолковывал библейские тексты, занимался религиозными и церковными вопросами (подобная проблематика прослеживается в его трудах: «О книге Бытия», цикл толкований к посланиям святого апостола Павла, ряд моральных трактатов, «Исповедь», антидонатистские трактаты). В третий период жизни (410-430) блаженного Августина занимали преимущественно вопросы сотворения мира и проблемы эсхатологии (цикл антипелагианских трактатов, критический обзор собственных сочинений и главный труд «О Граде Божием»). Ряд важнейших трудов писались им с перерывами многие годы: между 396 и 426 г. «О христианской науке» и с 399 по 419 г. «О Троице» [6, с. 48].

Доктор философских наук, профессор МГУ Г.Г. Майоров придерживается точки зрения о двух условных этапах жизни духовного писателя (до- и после- христианских). Первый этап – время философских поисков, частых жизненных перемен, неустойчивость воли, душевного беспокойства и неудовлетворённости (итог его – «Исповедь»). Став духовным пастырем, Августин интересы своей личности отчуждает в пользу интересов церкви («его личность интегрируется с безличной церковью»), а

склонность к анализу сменяется на догматически нормированный синтез и истолкование; он размышляет над исторической и эсхатологической судьбой человечества [5, с. 186-187] (итог второго периода – «Град Божий»).

«Civitate Dei» – «Град Божий» (по И.М. Гревсу), «De civitate Dei» – «О государстве Бога» или «О божественном обществе» (по Г.Г. Майорову) – обширное, итоговое сочинение блаженного Августина, которое он писал в 412-426 гг., состоящее из 22 книг. В первых 10-ти автор разрушает языческое религиозное и философское мировоззрение. Последние 12 строят христианскую систему. «Град Божий» – изложение первой универсальной теории Бога и мира, в которой раскрываются: процесс творения, судьба человечества и неизбежно грядущее царство Божие [3, стлб. 671]. Августина называют первым философом истории, создавшим глобальную теорию исторического процесса, взявшего за основу библейскую историографию. «Библия предлагала спасательную, искупительную, исправительную и надзирательную миссии человечеству» [5, с. 331-332], а автор «Града Божия» свёл воедино эти цели и пришёл к провиденциализму (акту божественного промысла) и телеологизму (достижению конечной цели).

Моральная история человечества Августина основана больше на логике, чем на хронологии. Он выделяет шесть периодов (по дням творения), но не говорит об их продолжительности, считая все библейские эсхатологические сроки символическими; кроме того, Библия указывает лишь начало истории человечества, тогда как конец его может быть непредсказуем. История людей на Земле заключена между двумя катастрофическими событиями (грехопадением Адама и Евы, а также Страшным судом). Мир людей погрузился во зло (Вавилон, Римская империя), поэтому «земные царства поднимаются и падают в скоро преходящем множестве, мнутся и сталкиваются, взаимно разрушая друг друга – идут к уделу всего греховного – к смерти» [2, стлб. 143]. Августин разделил человечество на два рода людей (или государств), одним

предначертано подвергаться вечному наказанию с дьяволом, другим – царствовать в вечности с Богом; земное государство создано любовью к самому себе и презирает Бога, небесное – любовью к Богу, доведённой до презрения к себе. Августин считал, что в мире велика тайна предопределения, которая раскрывается на последнем суде; тем самым «отец» церкви исключил возможность для человека избрать для себя одно из двух эсхатологических обществ [5, с. 334]. Чтобы умерить эсхатологический пессимизм, которым Августин был наполнен в период исторического катаклизма (когда в 410 г. под ударами варваров пал Рим, запутавшийся в грехах и пороках), он обращался к провиденциализму. Автор полагал, что грех человечества может быть побеждён любовью (определял её как «обновляющееся действие благодати»); воспитание человеческого рода к спасению, очищение достойных, муки праведности, единство и блаженство находится в руках христианской церкви. Всё это он именовал грандиозным прогрессом. Августин восклицал: «Мудрые, верующие – да извлекут из закона истории идеал и найдут указание на путь достижения прогресса» [2, стлб. 144].

Для Августина христианство явилось средством целенаправленной перестройки массового сознания, осуществляемой на основе определённой доктрины. Он был тем религиозным деятелем и духовным писателем, кто совершил грандиозное осознание «декаданса античного мира», несмотря на то, что внешне это выглядело иначе, скрадываясь за мрачным аскетизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гревс, И.М. Августин // Энциклопедический словарь / Под ред. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. – Т.1. – СПб.: Семёновская типолитография (И.А. Ефрон), 1890. – Стлб. 65-66.
2. Гревс, И.М. Августин Аврелий // Новый энциклопедический словарь / Под ред. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. – Т.1. – СПб.: Тип. акц. Об-ва «Брокгауз-Ефрон», 1911. – Стлб. 128-149.

3. Гревс, И.М. Град Божий // Новый энциклопедический словарь / Под ред. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. – Т.14. – СПб.: Тип. акц. Об-ва «Брокгауз-Ефрон», 1913. – Стлб. 671-672.
4. Карсавин, Л.П. Амвросий // Новый энциклопедический словарь / Под ред. Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона. – Т.2. – СПб.: Тип. акц. Об-ва «Брокгауз-Ефрон», 1911. – Стлб. 332-333.
5. Майоров, Г.Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика. / Г.Г. Майоров. – М.: Мысль, 1979. – 431 с.
6. Никитин, В.А. К антропологии блаженного Августина / В.А. Никитин // Православное учение о человеке: избранные статьи. – М.: Синод. Богослов. Комис.; Христиан. жизнь, 2004. – С. 44-61.

THE SPIRITUAL WRITER, THE BISHOP OF HIPPONIAN AUGUSTIN AND HIS MORAL HISTORY OF HUMANITY IN THE "CITY OF GOD"

O.B. Vakhromeeva

Christian theologian, philosopher, preacher and spiritual writer Blessed Augustine (354-430) is considered a key figure in the history of European philosophical thought. He came from a poor family, studied in pagan schools in North Africa, where he was born, while from childhood he was influenced by his mother, a zealous Christian. In his youth, Augustine Aurelius was fond of Manichaeism, skepticism, took place as a teacher of rhetoric, through which he gained fame in Italy. After meeting Bishop Ambrose, he was "converted" in Milan, baptized in 387, returned to his homeland, where in 391 he was ordained a presbyter, and in 395 - to the rank of Bishop Hippo-Regius. Blessed Augustine had numerous disciples and followers. He left behind a large literary legacy, the crown of which was the composition "City of God", on which the writer worked in 412-426. Augustine turned the authority of the church into a religious dogma; being an agnostic, he believed that an individual is not able to comprehend the truth, therefore, the truth of faith is guarded by the church; he identified the act of faith with the act of obedience, thanks to which he placed a powerful weapon in the hands of the church. The author insisted that the search for grace (God) is possible only in the bosom of the church, and he viewed the fate of Christians as a forward movement towards moral perfection acquired in grace. "City of God" is an example of eschatological discourse in literature.

Key words: *Augustine Aurelius (Blessed), City of God, philosophy, theology, the eschatologism in the literature.*



ВСАДНИКИ АПОКАЛИПСИСА: МОДУСЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОБРАЗА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Т.А. Кошемчук

Санкт-Петербургский государственный аграрный университет

В статье исследуется функционирование символического образа, взятого из религиозной традиции, в поэтическом тексте. С опорой на теоретическое осмысление символа в святоотеческом контексте объясняется сложность толкований образов Апокалипсиса, смыслы этих образов анализируются также исходя из антропософского их понимания. Далее выявляются четыре модуса функционирования апокалипсического образа четырех всадников на разномастных конях в текстах четырех поэтов. Это прямое переложение с сохранением буквы и духа первоисточника у Бунина, далее фантазия на тему апокалипсического эпизода у Брюсова, развитие образа в русле собственной концепции в стихотворении Волошина, наконец, использование эмоционального ореола отдаленно сходных образов у Бродского.

Ключевые слова: *Апокалипсис, всадники, разномастные кони, символический образ, религиозная традиция, проблема истокования.*

1. И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри.
2. Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить.
3. И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри.
4. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч.
5. И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей.
6. И слышал я голос посреди четырех животных, говорящий: хиникс пшеницы за динарий, и три хиникса ячменя за динарий; елея же и вина не повреждай.
7. И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри.
8. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными.

(Откр. 6: 1-8)

Образы Апокалипсиса в течение веков рождали многочисленные истолкования не только в христианских традициях, что связано с особенной ролью для них последнего произведения библейского канона, но и в трудах крупнейших умов европейской культуры, которые обращались к загадкам великой книги всегда не случайно, но из глубинных импульсов, укорененных в судьбе, из притягательного ощущения неведомых рациональному сознанию глубин ее символических смыслов. Величественные и грозные образы Апокалипсиса не вполне поддаются мифопоэтическому подходу современной науки, в русле которого ищется в символической системе как поэзии, так и мифологии – некая образная логика, пронизывающая все сложные взаимосвязи, логика если не строгих соответствий, то, по крайней мере, пусть отдаленных, но явных параллелей. И если книги надо читать, как известно, на том же языке, на котором они написаны, то именно Апокалипсис для современного сознания существует как бы в параллельной вселенной, от которой утерян ключ. Тем не менее, в современной культуре обаяние загадочных, устрашающих апокалипсических образов огромно; они являются неотъемлемым достоянием поэзии, давая поэтам ярчайшие средства для выражения мыслей о настоящем и будущем, если они окрашиваются в пророческие тона. Эти образы несут в себе огромный эмоциональный и смысловой потенциал, проявляющийся в варьировании их оттенков, которые оркеструют авторскую мысль, так что в каждом их новом образном нюансе выявляется своеобразие авторского «Я». Духовная нагрузка этих образов налагает большую ответственность: от поэта требуется чуткость и тонкость в их использовании, духовный вкус в обращении с этим богатейшим арсеналом. Всадники Апокалипсиса в этой статье послужат материалом для анализа религиозных образов в поэтической стихии, для рассмотрения различных модусов в их использовании, всякий раз своеобразной их трансформации применительно к задачам поэта.

Сами по себе образы в религиозном тексте – его неотъемлемая часть, духовные писатели, говоря о Боге, постоянно прибегают к этому средству выражения для тех идей, которые вообще трудновыразимы на человеческом языке, приспособленном для мира земного, а не для мира духовного. Невыразимое выговаривается языком символических образов, намекающих на то, что не поддается прямому выражению. Вероятно, впервые в трактате св. Дионисия Ареопагита выражено учение о средствах для высказывания духовных истин, о символических образах: «...невозможно, чтобы богочастьный луч воссиял нам иначе, нежели возводитительно окутанный пестротой священных завес» [3, с. 41]. Священные завесы и есть земные образы для высших истин, не случайно один из циклов своих символических стихотворений Вяч. Иванов назвал «Золотыми завесами», подчеркивая высшее духовное значение сообщаемых откровений, которые, впрочем, относились к любовной теме, так что оговорка о духовном вкусе как раз здесь должна бы вступить в силу... Образы-завесы призваны выражать мысль так, чтобы одновременно скрыть ее от незнающих и недостойных, а достойных – *возводить* от внешнего и *пестрого* – к внутреннему и неявленному, чтобы вести ввысь, возносить мысль читающего от слова к смыслу. Образы, согласно комментатору трудов св. Дионисия, св. Максиму Исповеднику, помогают «увидеть невещественное и бесплотное» [3, с. 41]. По св. Дионисию «невозможно уму нашему возвыситься до невещественного подобия небесных иерархий и их созерцания, если он не воспользуется соответствующим ему вещественным руководством...» – Дионисий Ареопагит говорит о небесных иерархиях, но эти предупреждения всецело относятся и к апокалиптическим сообщениям через образную завесу – то есть к тому сущностному, что «дано небесным существам надмирно, а нам образно (символически)» [3, с. 43]. Св. Максим делает важную для нашего понимания подобных священных текстов разъяснение: ничто в них «не названо как придется, но все – с большим знанием и подлинно с благочестием» [3, с. 45]. Сам Дионисий говорит, что

божественное «выявляется и неподобающими ему символами» [3, с. 47], перечисляя их, те многоликие образы существ, которые нам нужно понимать правильно, не воображая материальные вещи, как «некие огненные колеса над небом» или «материальные престолы» для восседания, называет и львов, быков, птиц и «неких разномастных коней» (Зах. 1:8), наряду со всем прочим – с пестротой многообразных символов. [3, с. 47]. «Богословие ведь решительно воспользовалось поэтическими священноизмышлениями применительно к не имеющим образов умам, изучив, как сказано, наш ум, предусмотрев свойственную и прирожденную ему способность возведения и создав для него возводительные священоописания» [3, с. 47–48]. «Небесные символы, – поясняет Максим, – сходятствуют с фантазиями поэтов» [3, с. 47].

Итак, в двоякости образов выделены образы неподобные и подобные: подобные отражают внутренние свойства именуемых сущностей (такие Имена Божьи, как Слов, Ум, Сущность и отрицательные определения, как несозданность, невидимость и т.д.); неподобные – до полной инаковости – лишь намекают. Далее, в учении св. Дионисия символы выступают в трех формах. Первая – знаковая, смысл ее доступен только посвященным, так символом Христа является рыба. Вторая – образная, всем понятная, сфера ее – искусство. Символ третьего рода не только обозначает нечто, но и непосредственно являет, как Хлеб и Вино в Евхаристии.

Образы всех видов изобилуют в Апокалипсисе, и образы знаковые и неподобные особенно трудны для истолкования. Свт. Григорий Палама замечает, что автор его учит нас о конце света, учит, снисходя к нашей возможности разумения, посему и вводятся «молнии», «облака», «трубные звуки», «престолы» [1, с. 46]. Все эти образы в полной мере невозможно постичь, не владея тем же духопознанием, что было открыто автору Апокалипсиса и творцам традиции. Но тем не менее непостижимое притягательно; глубинный смысл апокалипсических образов сказывается уже

в сильнейшем их воздействии, ни с чем не сравнимом, на каждого читающего Апокалипсис, а, значит, и толкующего: толкователи Апокалипсиса всегда возвышают голос в трагические эпохи.

Мы не обнаружим у авторов толкований исчерпывающих объяснений того, что означают апокалипсические всадники и их разномастные кони. Общепринятое очевидное толкование четырех всадников таково: первый – это Победитель, проповедник Евангелия в виде Всадника на белом коне, далее – война (красный/рыжий конь), голод (конь черный), смерть (конь бледный/зеленый). Но и в объяснении белого всадника толкователи расходятся, ибо Христос показан в Откровении также как Всадник на белом коне, но в образе первого всадника видят и злое, имитирующее, антихристово начало. Толкователи связывают явления всадников с теми или иными историческими эпохами, видят в них отражения конкретных событий истории, которые одновременно являются и прообразом будущих событий последних времен, или соотносят их вообще с характерными для всей истории бедствиями – голодом, войной, смертью.

Если мы учтем и иные библейские книги, то, кроме обычных упоминаний всадников и коней в бытовом и конкретно-историческом значениях (битвы и богатства), отметим и мистические образы всадников, «мужей на конях с золотыми уздами» (2 Мак. 10:29), явившихся для того, чтобы сражаться на стороне тех, кто угоден Богу, или карать святотатцев, как описывается в той же книге попытка ограбить Храм (2 Мак. 3:24–25) Илиодора, остановленного явлением старшего всадника с золотым оружием. Но важнее для понимания апокалипсических всадников Книга пророка Захарии:

7. ...было слово Господне к Захарии, сыну Варахиину, сыну Аддову, пророку:
8. Видел я ночью: вот, муж на рыжем коне стоит между миртами, которые в углублении, а позади него кони рыжие, пегие и белые, —
9. И сказал я: кто они, господин мой? И сказал мне Ангел, говоривший со мною: я покажу тебе, кто они.

10. И отвечал муж, который стоял между миртами, и сказал: это те, которых Господь послал обойти землю.

(Зах.1:7–10)

Всадники здесь, в этом ночном видении Пророка, на рыжих, пегих и белых конях – это посланники Божьи, посланные «обойти землю», согласно ответу Ангела. О том же и в 6 главе пророческой книги Захарии:

1. И опять поднял я глаза мои и вижу: вот, четыре колесницы выходят из ущелья между двумя горами; и горы те *были* горы медные.
2. В первой колеснице кони рыжие, а во второй колеснице кони вороные;
3. В третьей колеснице кони белые, а в четвертой колеснице кони пегие, сильные.
4. И, начав речь, я сказал Ангелу, говорившему со мною: что это, господин мой?
5. И отвечал Ангел и сказал мне: это выходят четыре духа небесных, которые предстоят пред Господом всей земли.
6. Вороные кони там выходят к стране северной и белые идут за ними, а пегие идут к стране полуденной.

(Зах. 6:1–6)

Эти четверо всадников – духи небесные, посланные в разные области, в своем стремительном беге охватывающие всю землю. На том же образном языке говорит и Апокалипсис: четыре всадника-посланника предстают при снятии первых четырех печатей. В той же книге, однако, после трубы шестого Ангела является конное войско как творящие зло демонические силы:

17. Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней – как головы у львов, и изо рта их выходил огонь, дым и сера.

(Откр. 9:17)

Подобно же Христу в виде первого из четырех – Белого Всадника, там же далее:

11. И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует.
12. Очи у Него как пламень огненный, и на голове Его много диадим. *Он* имел имя написанное, которого никто не знал, кроме Его Самого.
13. *Он был* облечен в одежду, обгавленную кровью. Имя Ему: "Слово Божие".
14. И воинства небесные следовали за Ним на конях белых, облеченные в виссон белый и чистый.

(Откр. 19:11-14)

Так всадники и их кони являются во всеобъемлющих библейских видениях в контрасте божественного и демонического, и всегда в их конях выражена грозная сила и стремительность – в изображении самого Бога и его вестников, или же Антихриста и демонов. Всякий раз этот земной образ всадника на коне предстает как неподобный образ, для души человека несущий страх и ужас от приближения могущественных и сокрушительных сил, неколебимо творящих должное, жуткое для слабого человека, с его трепещущим сердцем.

Можно подойти к этим апокалипсическим образам с позиции антропософии, в русле которой они описаны Рудольфом Штейнером как соответствующие языку древних мистерий, обладавших тайным знанием, которое импульсировало развитие культуры в предшествующие периоды истории через великих учителей. Ближе всего к нам египетские и древние греческие мистерии, следы которых дошли и в произведениях культуры, но которые тем не менее были отделены от нее неким порогом тайны, за который переходили лишь жрецы, посвятившие себя служению в сокровенных культах. Штейнер описывает главный импульс древних мистерий как ожидание воплощения Христа, видевших в мире духовном Его приближение к главному событию в истории Земли. Свет этого знания питал культуру, оформляясь в мифы. После пришествия Христа импульсы древних мистерий угасли. Но они притягивали к себе мысль человека новой эпохи, хотя для его рационалистического сознания тайны языка, чисел и образов в Апокалипсисе стали недоступны. Рудольф Штейнер показывает: автор Апокалипсиса говорит о явлении Христа и о развитии человека в истории, и использует язык мистерий, чтобы «запечатать» в образах свои сообщения, как запечатывается письмо. «Он стремился именно к тому, чтобы Апокалипсис был прочитан лишь теми, кто к этому призван» [4, с. 316].

Говоря об образах семи печатей, Штейнер видит снятие четвертой как символ, связанный с самой сутью современной культурной эпохи. Речь у

Штейнера о всаднике на бледном коне ведется не как о смерти во внешнем смысле слова – как об исторических бедствиях, которые обрушатся на человечество. Он говорит об истории становления сознания, и бледный конь, явившийся по снятии четвертой печати, по толкованию Штейнера, являет собой тайну смерти: именно в четвертый послеатлантический, греко-римский период «смерть действительно вступает в человечество» [4, с. 90]. Человек, начиная с этой эпохи, воспринимает себя не гражданином двух миров, но как живущего лишь между рождением и смертью, как если бы в этом заключалась вся его жизнь, и в нашу пятую, европейскую эпоху души сознательной, призванной преодолеть в итоге погруженность в материальную жизнь, по-прежнему лишь немногие люди несут в себе сознание, которое «не останавливается на жизни между рождением и смертью» [4, с. 93]. Пока самосознающая душа не преодолеет царства смерти и пока жизнь человека не распахнется за его пределы, в мир духа, что стало возможно после явления Христа, смерть по-прежнему будет определять всю человеческую жизнь. Всадник на бледном коне продолжает свое устрашающее шествие по миру. Не случайно из всех всадников Апокалипсиса именно он ярче всего запечатлевается в стихах поэтов. Ибо именно Смерть властвует над душами, о чем и говорит Апокалипсис. Поэты же, воплощая в стихах свои собственные прозрения в человеческие судьбы, по-разному трансформируют апокалипсические образы, с различной глубиной их присвоения.

Прежде всего отметим прямые переложения библейских текстов, в них образы должны быть точно переданы, согласно смыслу жанра, поэт – лишь перелагатель. В качестве блестящего примера приведем позднее переложение стихов Апокалипсиса – у Бунина в произведениях 1901 и 1904–1905 гг. Бунин здесь в точности следует давней, с 17 века, традиции переложений из Библии, и делает это бережно, почти не внося своих добавок, – в этом проявлены и чувство стиля и – более – духовная чуткость поэта. Но и малые включения в перелагаемый священный текст более чем значимы, так, В. Непомнящий

обратил внимание в пушкинском переложении Господней молитвы на характерное и значимое акцентирование греха любоначала в авторской добавке – «змеи сокрытой сей...». В бунинском переложении «Из Апокалипсиса», придающем начальному тексту изысканную ритмическую структуру, можно все же отметить, при поразительной точности в передаче текста, почти без пропусков, отдельные, специфически бунинские акценты. Так, Бунин облачает в ритмические одежды стихи Апокалипсиса:

10. Тогда двадцать четыре старца падают пред Сидящим на престоле, и поклоняются Живущему во веки веков, и полагают венцы свои перед престолом, говоря:

11. Достоин Ты, Господи, приять славу и честь и силу: ибо Ты сотворил все, и *все* по Твоей воле существует и сотворено.

(Откр., 4: 10-11).

В стихотворной форме двадцать четыре старца и их слова предстают так (курсивом выделяются отличия бунинского текста от первоисточника):

Тогда все двадцать четыре старца
Ниц у престола падают *в смирение*
И, поклоняясь Сущему вовеки,
Кладут венцы к престолу и рекут:
«Воистину достоин восприять
Ты, Господи, *хвалу*, и честь, и силу
Затем, что все Тобой сотворено
И существует волею Твоею!»

В смирение... – эта бунинская добавка, в сущности, есть смысловой повтор: падают, поклоняются, полагают венцы – все это и есть не что иное, как жесты смирения, которого желает и для себя душа поэта. Слова же старцев даны почти буквально, с заменой лишь одного слова, и прозвучавшая хвала здесь – тональность всех бунинских стихов, обращенных к Богу, Творцу мира. Достоин Ты, Господи... – это прославление в Апокалипсисе есть бунинская личная *хвала* Богу, сотворившему мир, за все то прекрасное на земле, Им хранимое и несомое, чем неустанно и страстно восхищается, в красоте которого растворяется душа поэта. То, что изрекают здесь старцы, – одна из граней религиозного чувства к миру, присущая Бунину в полной мере, неиссякающая благодарность за великолепие созерцаемого им мира. И если

бы мы не прочитали в словах *хвалы* извечной эмоции человека, то вполне могли бы эти слова поэта принять за его личное исповедание веры. В другом же переложении из Апокалипсиса, озаглавленном «День гнева» (1903–1905), Бунин обращается к гневному лику Божества, начиная с апокалипсической четвертой печати и с Бледного Коня:

...И Агнец снял четвертую печать.
И услышал я голос, говоривший:
«*Восстань*, смотри!» И я взглянул: конь бледен,
На нем же *мощный* всадник — Смерть. И Ад
За нею шел, и власть у ней была
Над четвертью земли, *да* умерщвляет
Мечом и голодом, мором и зверями.

Здесь почти нет отступлений (вместо «иди» – «восстань» и добавленный эпитет к всаднику – «мощный»), а апокалипсический всадник смерти – один из четырех, выбранный поэтом, дан в точном соответствии с первоисточником, с усилением: *мощный* всадник. В итоге же, в словах, обращенных к горам, – еще усиление: вместо призыва пасть и скрыть их от «гнева Агнца» (Откр., 6: 16), «ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» – у Бунина: «...ибо настает / Великий день Его *всесильной кары!*» Так в изысканных бунинских ямбах оркеструются священные образы – в сторону усиления их мощи, ни в чем не погрешая против духа первоисточника.

Иначе работает с текстом Апокалипсиса Валерий Брюсов в стихотворении 1903 года «Конь Блед». Ему предпослан эпиграф: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть (*Откровение*, VI, 8)». Центральный образ стихотворения обозначен в его общеизвестном источнике, и вся фантастическая ситуация явившегося вдруг невероятным видением Всадника на бледном коне среди суетной и стремительно несущейся городской жизни подчеркнута именно как знамение, предвещающее гибель. Однако видение ничего не изменило, никто не придал ему значения – после мгновенного испуга; явление Всадника смыто, вымыто из сознания «яростным людским

потоком». И, вероятно, так именно и возможно – в этом подспудная мысль поэта: итоговая незамеченность Всадника Смерти не отменяет всей серьезности знамения. Вот эта ситуация:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались omnibusы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
И внезапно – в эту бурю, в этот адский шепот,
В этот воплотившийся в земные формы бред, –
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет.
Показался с поворота всадник огнеликий,
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.
В воздухе еще дрожали – отголоски, крики,
Но мгновение было – трепет, взоры были – страх!
Был у всадника в руках *развитый длинный свиток*,
Огненные буквы возвещали имя: Смерть...

Конь бледный и его Всадник обозначены здесь несколькими чертами апокалипсического фрагмента: в названии эпитет «блед», слово «Смерть» как имя, впрочем, начертанное на *свитке*, добавленном поэтом к тексту главы, к тому же трижды, далее не без чрезмерности, акцентирована огненность явления (отсутствующая в первоисточнике): *огнеликий* всадник, *огонь* в глазах коня, *огненные буквы* на свитке – таковы авторские новации. А основная эмоция, реакция людей на описанное явление – подчеркнутый, опять же не без чрезмерностей, мгновенный, бессмысленный и истерический ужас смерти:

И в великом ужасе, скрывая лица, – люди
То бессмысленно зывали: "Горе! с нами Бог!",
То, упав на мостовую, бились в общей гряде...
Звери морды прятали, в смятенье, между ног.

Лишь два персонажа выделены Брюсовым из толпы: безумец и блудница, которые не боятся смерти, ибо на их долю выпало страдание предельное, они реагируют на происходящее религиозно, с осознанием происходящего:

Только женщина, пришедшая сюда для сбыта
Красоты своей, – в восторге бросилась к коню,
Плача целовала лошадиные копыта,

Руки простирала к огневеющему дню.
Да еще безумный, убежавший из больницы,
Выскочил, растерзанный, пронзительно крича:
"Люди! Вы ль не узнаете Божией десницы!
Сгибнет четверть вас – от мора, глада и меча!"

Мором, голодом и мечом – точной цитатой вновь в фантастической ситуации стихотворения сигнализируется Апокалипсис в проповеди безумца, чтобы далее мысль ушла – к идее незамеченности произошедшего:

Но восторг и ужас длились – краткое мгновенье.
Через миг в толпе смятенной не стоял никто:
Набежало с улиц смежных новое движенье,
Было все обычном светом ярко залито.
И никто не мог ответить, в буре
Было ль то виденье
многошумной, Только женщина
свыше или сон пустой. Всё
из зал веселья да безумный
стремили руки за исчезнувшей мечтой.
Но и их решительно людские волны смыли,
Как слова ненужные из позабытых строк.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.

В концовке повтора Брюсов подчеркивает незначимость для толпы увиденного на миг видения и пережитого ужаса, его бессмысленности и совершенной безрезультатности явления Всадника – во всеисильности обыденного жизненного потока, скрывающего, смывающего собой страшную реальность смерти от глаз современного человека, захваченного стремительным городским движением. Так собственное брюсовское измышление, созвучное апокалипсическому духу, в этом прекрасном стихотворении, при его некотором злоупотреблении яркими назойливыми штрихами, выражают идею конца, идею неотвратимости и заслуженности кары: людской поток безнадежно безбожен, даже Всадник смерти не изменит людских сердец, разве потрясет минутным ужасом их, беззащитных перед видением Смерти, но готовых забыть о ней тут же, как только знамение скроется из глаз.

Рассмотрим еще одну апокалипсическую ситуацию – в стихотворении М. Волошина «Усталость» о втором Пришествии Христа:

*«Трости надломленной не преломит
И льна дымящегося не угасит».
Исаия 42, 3*

И тогда, как в эти дни, война
Захлебнется в пламени и в лаве,
Будет спор о власти и о праве,
Будут умирать за знамена...

Он придет не в силе и не в славе,
Он пройдет в полях, как тишина;
Ничего не тронет и не сломит,
Тлеющего не погасит льна
И дрожащей трости не преломит.
Не возвысит голоса в горах,
Ни вина, ни хлеба не коснется -
Только всё усталое в сердцах
Вслед Ему с тоскою обернется.
Будет так, как солнце в феврале
Изнутри неволит нежно семя
Дать росток в оттаявшей земле.

И для гнева вдруг иссякнет время,
Братской распри разомкнется круг,
Алый Всадник потеряет стремя,
И оружие выпадет из рук.

Это стихотворение продиктовано безмерной усталостью гражданской войны, кровопролития, смертей близких и далеких, бесконечными страданиями целой страны – и мысль поэта устремлена из всей земной усталости – к тишайшему явлению Того, Кто может утолить душу. В этом стихотворении не поэтическая фантазия, здесь, в духе Апокалипсиса, современная поэту война становится прообразованием войны последней – и на фоне ее бесконечно желанно для души тихое веяние Его прихода, Того, Кто «ничего не тронет и не сломит». И сравнение Его нежного касания с февральским тихим и одновременно властным солнцем, и все эти «не» – в ряду того, чем *не* нарушит, *не* заденет, *не* ранит Тот, чьи касания целительны, – все самобытно в имажинации этого пронзительного стихотворения и весьма

далеко и от утонченно-точного бунинского переложения, и вольного, из собственной фантазии, эффектного брюсовского сюжета. У Волошина все и глубинно самобытно, и по духу подлинно апокалипсично, ибо описанное есть плод духовного созерцания, тихо и властно захватывающего душу читателя.

Обратим внимание на *алого всадника*, завершающего стихотворение: он символизирует войну и кровопролитие, этот апокалипсический всадник на красном коне. Он упомянут в ином контексте, чем в Апокалипсисе, – не в грозной своей миссии, не в первом приходе... Миссия его разворачивается во всеобщей войне, но мысль поэта устремлена к завершению ее: всадник исполнил свою неизбежную и трагическую миссию на земле, и время его иссякнет, он *потеряет стремя, оружие выпадет из рук* – далее шествие этого посланника по земле будет невозможно – ибо явится Тот, кто умиротворит все, что захлебывалось в страстях и братоубийствах. Здесь не Смерть, страшная сама по себе, не она в центре внимания поэта, но тяжесть проливаемой в братской распре алой крови – так разворачивает, развивает Волошин апокалипсический образ *алого всадника* в русле своей собственной, самобытной мысли.

Еще один способ бытования апокалипсического образа в тексте поэта – его неназванность при подспудных и не прямых воздействиях на атмосферу стихотворения, вне апокалипсического сюжета. Грозные всадники Апокалипсиса и прежде всего Всадник смерти, отголоском своим присутствуют в стихотворении Бродского «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...» (1962), в центре которого для поэта поздней эпохи – именно Смерть, не названная по имени, но очевидная во всем образном строе. Эту тему развивает Н.В. Данилевская [4], но стоит сделать это и в другом ракурсе. Да, скачущий Всадник – один или далее скачущие всадники – центральный образ стихотворения, и обрамление их – холодные, застывшие, бескрайние холмы, пустые овраги, черные кусты, черный лес, всадник и всадники скачут среди теней, впотьмах, во тьме и во тьму – все это

в повторях, в нарастаниях, в мертвом свете Луны, царицы холмов и царицы мертвого мира. Н.В. Данилевская обратила внимание и на загадку местоимений – нужно сказать несколько слов об этом, ибо здесь, как представляется, отразился таинственный опыт души поэта, более глубокий, чем его же сознательная мысль в этом стихотворении. Что рассудочно сказалось здесь? – Тот, кто скакал в темноте среди холмов, *вернулся к себе*... Ему не хотелось бы *во всем разбираться*... Мир человека *создается по подобию Природы*. Вероятно, *Творец* все же существует, он напоминает о себе... Жизнь – не *замкнутый круг небылиц*... Все эти мысли как таковые – поэтическая философия неглубока здесь, но таинственна логика образного потока, напоенного ощущением смерти в образах скачущего всадника, всегда неотрывного от Апокалипсиса. Это чувство пронизано жутью и холодом, страх смерти довлеет здесь из-за невысказанного присутствия властвующего сознанием духа смерти. Это явно начиная с первой строфы:

Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам,
вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме, к треугольным домам,
вдоль оврагов пустых, по замерзшей траве, по песчаному дну,
освещенный луной, и ее замечая одну.
Гулкий топот копыт по застывшим холмам — это не с чем сравнить,
это ты там, внизу, вдоль оврагов ты вьешь свою нить,
там куда-то во тьму от дороги твоей отбегает ручей,
где на склоне шуршит твоя быстрая тень по спине кирпичей.

Жуток здесь *гулкий топот копыт* – *это не с чем сравнить*... Жутко черное холодное бескрайнее пространство. И скачущий всадник здесь один – *ты*, сам пишущий, с собой говорящий и видящий себя – и со стороны: *освещенным луной* – и изнутри своего сознания, обращенного к Луне: *ее замечая одну*... Сознание двоится здесь с самого начала. А далее происходит поворот: пишущий уже видит всадника – самого себя, отделенного от себя, уже почти умершего, он видит свою душу в образе скачущего всадника второй строфы – как отдельного от себя, «его», своего смертного двойника, возникшего в оккультном переживании приблизившейся смерти:

Ну и скачет же он по замерзшей траве, растворяясь впотьмах,
возникая вдали, освещенный луной, на бескрайних холмах,
мимо черных кустов, вдоль оврагов пустых, воздух бьет по лицу,
говоря сам с собой, растворяется в черном лесу.

Но и отделенность эта неполная, ибо сохраняются еще восприятия – ветра, бьющего по лицу, и «ты» к самому себе еще не угасло, это «ты» оно же «я» в острой вспышке мгновения – в жажде понимания еще непонятой наступившей смерти, точнее самой ее грани: Я ХОЧУ ЭТО ЗНАТЬ! – этот отчаянный, дважды повторенный и бессильный призыв к пониманию смерти от имени «Я», жажда осмыслить это таинственное разделение цельного ранее существа, отделение духовного «Я», завершает вторую строфу:

Вдоль оврагов пустых, мимо черных кустов, – не отыщется след,
даже если ты смел и вокруг твоих ног завивается свет,
все равно ты его никогда ни за что не сумеешь догнать.
Кто там скачет в холмах... я хочу это знать, я хочу это знать.

Нимало не удовлетворенная жажда понимания и далее звучит в усилившемся ощущении «Я»: Я говорю – с Лесным царем, гетевским носителем и источником смерти в очевидном цитировании переживания, с тем же вопросом: кто этот скачущий одинокий всадник? – здесь у поэта прямо смотрящий в лицо самой смерти, в этом черно-белом мире – в своего рода Лимбе, первом круге ада, где нет страдания, но нет и света. Да, здесь напрямую апокалипсическая ситуация: Всадник смерти – и *ад следует за ним*, он здесь доминирует над всеми нюансами переживаний.

Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой, говорю,
одиноким лицом обернувшись к лесному царю, –
обращаюсь к природе от лица треугольных домов:
кто там скачет один, освещенный царицей холмов?
Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,
из распахнутых окон бьет прекрасный рояль, разливается свет,
кто-то скачет в холмах, освещенный луной, возле самых небес,
по застывшей траве, мимо черных кустов. Приближается лес.

И призыв к природе бессилен – тут бы о Боге... но этого не может душа, боящаяся смерти и до последнего мгновения старающаяся не признать

ее, уже признанную. Но последний прилив жизненных картин еще настигает душу: лучшее из бытия, свет из окон и рояль, и все это поглощается вновь скачкой в холодном черном просторе – наконец к некой безрадостной цели, к черному лесу. Далее хаос сновидческих восприятий, не жизнь и не смерть, но скорее сон, с его логикой невнятных совмещений: гонка и остановка, смотрение в черную воду, и кони – то изумрудный глаз, то крупы кобылиц в формах холмов. В этом потоке образов смертельной скачки являются иные облики, зафиксированные в том или ином положении, и звучит нвое – итоговое МЫ, мы все в этом сновидческом жутком мире, не я только, но мы *скачем* – осмысленно, с попыткой жизненной мотивации: *на юг*, в естественной логике сна и земных предпочтений, и земной же рационалистической мысли – в этой самой слабой и неубедительной строфе стихотворения, уводящей от темы смерти в стихах магически прекрасных и по-прежнему завораживающих отдельными ударными словами:

Между низких ветвей лошадиный сверкнет изумруд.
Кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,
кто глядит на себя, отраженного в черной воде,
тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте.
Нет, не думай, что жизнь — это замкнутый круг небылиц,
ибо сотни холмов — поразительных круп кобылиц,
из которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных округ,
засыпая во сне, мы стремительно скачем на юг.

В длящемся потоке вариаций и детализаций центрального образа скачущего в холодном темном просторе всадника – звучит, конечно, попытка поэта воссоздать примнившийся ему жуткий образ посмертия – по подобию своей смертной мысли, как будто он может сочинить о смерти нечто реальное... Теперь ты там, где знают все, скажи... – писала Ахматова, понимая всю неизмеримую разницу между нашими представлениями о смерти и ею самой. Поэт свой *неподобный* и провольный образ может наполнить невыдуманной жутью, апокалипсическим страхом смерти – всадников на скачущих конях: *всадники мчатся во тьму...* И здесь явственно и подлинно звучит тема Апокалипсиса, властвующей над сознанием смерти.

И напрасны обращения поэта к природе, как будто она может ответить желающему понять свою смерть. Мысль поэта и в следующей строфе бессильно блуждает, дробя и детализируя образ темного простора холмов:

Обращаюсь к природе: это всадники мчатся во тьму,
создавая свой мир по подобию вдруг твоему,
от бобровых запруд, от холодных костров пустырей
до громоздких плотин, до безгласной толпы фонарей.
Все равно — возвращенье... Все равно даже в ритме баллад
есть какой-то разбег, есть какой-то печальный возврат,
даже если Творец на иконах своих не живет и не спит,
появляется вдруг сквозь еловый собор что-то в виде копыт.

Творец появляется здесь — наконец звучит ожидаемая тема в затянувшемся хаосе иных, то о подобии мира и природы, то даже так изысканно... о балладах... — но конские копыта, кони смерти мелькают вновь. Впрочем, сумятица образов и галерея обликов и далее растягивают образную ткань стихотворения:

Ты, мой лес и вода! кто объедет, а кто, как сквозняк,
проникает в тебя, кто глаголет, а кто обиняк,
кто стоит в стороне, чьи ладони лежат на плече,
кто лежит в темноте на спине в ледящем ручье.
Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь...

Чтобы после удара: *...лежит в темноте на спине в ледящем ручье...* —выговорить наконец главное в столь же удивительных словах, которые уже не отпустят того, кто прочитает это стихотворение: *не жизнь, а другая какая-то боль...*

...потому что не жизнь, а другая какая-то боль
приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна,
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно маятник сна.

Да, здесь в этой оборванной почти на полуслове строфе, уже не жизнь, чтобы *разбираться во всем...* — уже уход, несмотря на жалобное: *не неволь...* Боль смерти уже *приникает — к тебе* — возвращается первое имя, и поэт говорит так, как мог бы сказать умерший: *уже не слышать, как приходит весна*, — последнее и лучшее из жизни, приход весны, уже не видимый, но его еще можно было бы в угасающем восприятии — услышать, ибо звуки еще

слышны умирающему, но уже не слышны тому, кто скачет прочь в темноте по просторам своего ада оставившему свое тело. Ему уже невидим сам черный лес, слышен и шум ада – мерный шум вершин черного леса во тьме. Остался лишь этот невидимый уже лес, тот самый, маячивший впереди. Такой изумительный опыт придумывания посмертия как черно-белого холодного Лимба показан в этом уникальном стихотворении Бродского, оркестрованный бегом коней, их топотом, в такт, вероятно, с ускоренно напоследок бьющимся сердцем, – коней смерти, с дальним отголоском Бледного коня, смерть принесшего в мир на нашем историческом этапе в развитии человеческого сознания, с дальним созвучием с Всадником, погрузившим современного человека в мир смерти. И Бродский, тонкий поэт, показывает на самой грани это сознание человека, живущего лишь от рождения до смерти, не желающего видеть саму смерть, боящегося назвать ее по имени, он дает все возможное поэту, все здесь достижимое средствами искусства слова, чтобы пережить это стояние на грани смерти как отделения Я и оставления всего земного. Это сознание не верит в бессилие смерти, в то, что однажды она будет отменена Пришедшим, и не желает видеть то, что после нее. Оно, в отличие от сознания религиозного человека (каковым был Бунин) не устремлено к глубинному знанию Апокалипсиса и проникновенного и чуткого его переживания изнутри своей эпохи, это современное сознание не черпает из Апокалипсиса вдохновенные, как у Брюсова, сюжеты на тему конца мира с явлением Бледного Всадника, не созерцает имажинативных картин с апокалипсической образностью, подобно Волошину. Сознание, отраженное в стихотворении Бродского, из апокалипсического стиля черпает лишь общее веяние мистического и жуткого, чем веет на него Всадник по имени Смерть, в сновидческой самоотдаче образному потоку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорий Палама, *свт.* Беседы (Омилии). – Москва : Паломник, 1993. – Ч. 1.
2. Данилевская, Н. В. И. Бродский "Ты поскачешь во мраке...". Анализ стихотворения / Н.В. Данилевская. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fnReXWJ4y9w>.
3. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования. – Санкт-Петербург : Алетейа, 2002.
4. Штейнер, Р. Апокалипсис. / Р. Штейнер. – Ереван : Лонгин, 2009.

HORSEMEN OF THE APOCALYPSE: MODES OF IMAGE FUNCTIONING IN A POETIC TEXT

T.A. Koshemchuk

The article examines the functioning of a symbolic image taken from a religious tradition in a poetic text. Based on the theoretical understanding of the symbol in the patristic context, the complexity of the interpretation of the images of the Apocalypse is explained. The meanings of these images are also analyzed on the basis of their anthroposophical understanding. Further, four modes of functioning of the apocalyptic image of four horsemen on mismatched horses in the texts of the four poets are revealed. This is a direct arrangement with the preservation of the letter and spirit of the original source in Bunin's poem, then a fantasy on the theme of an apocalyptic episode in Bryusov's text, the development of the image in line with his own concept in Voloshin's poem, and finally, the use of the emotional mood of vaguely similar images in Brodsky's poem.

Keywords: *Apocalypse, horsemen, mismatched horses, symbolic image, religious tradition, problem of interpretation.*

УДК 821.111

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ В РОМАНЕ Г. К. ЧЕСТЕРТОНА «НАПОЛЕОН НОТТИНГХИЛЬСКИЙ»

Е. В. Васильева

*ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический
университет»*

Целью статьи является выявление художественного своеобразия интерпретации эсхатологических образов и мотивов в романе Г. К. Честертона «Наполеон Ноттингхильский». В работе показано, что в произведении Честертона архетипические эсхатологические мифологемы (всемирный Потоп, Последняя битва, Рагнарек) являются символическим выражением духовного кризиса рубежа XIX–XX вв. Идеи «социальной эсхатологии» в романе

реализованы при изображении будущего в духе антиутопии: господство интересов общественной пользы и буржуазного утилитаризма лишает мир многообразия и подлинной жизни. «Наполеон Ноттингхильский» анализируется также как художественное воплощение собственной оригинальной концепции гармоничного существования человека и мира Г. К. Честертона. В работе показывается, что в романе присутствуют различные формы художественной репрезентации эсхатологизма (обращение к традиционным эсхатологическим символам, сюжетам, использование реминисценций, интертекстуальных отсылок).

Ключевые слова: *эсхатология, эсхатологические образы и мотивы, Г. К. Честертон, «Наполеон Ноттингхильский», мифологема.*

Мироощущение и культура рубежа веков зачастую проникнуты идеями катастрофичности и исчерпанности бытия, власти смерти над жизнью, и эти идеи получают художественную репрезентацию в литературе и других видах искусства. Апокалиптические настроения, а соответственно эсхатологическая образность становятся важной содержательной и поэтологической составляющей художественного текста. В результате анализа художественного эсхатологического дискурса Н. Е. Лихина выделяет целый ряд признаков, среди которых наиболее значимыми являются мифогенность, особый характер мимесиса (создание художественной картины мира, в которой отсутствуют целостность и законченность), антиномичность художественного изображения, катастрофический тип авторского сознания, антропологический пессимизм, который подразумевает превосходство трагического над идеальным [4, с. 66]. Эсхатологические образы и мотивы, используемые в литературе, имеют глубокие корни в мифологических и религиозных традициях разных народов и запечатлены в устойчивых мифологемах и символических образах. Самыми известными являются мифы о Потопе, конце мира (Рагнарек в скандинавской мифологии, Армагеддон), Страшном Суде [6, с. 591]. В данной статье мы рассмотрим своеобразие интерпретации эсхатологической образности и ее художественную роль в романе «Наполеон Ноттингхильский» Г. К. Честертона.

Г. К. Честертон (1874–1936) – английский писатель, публицист, философ, творчество которого приходится на начало XX века и неразрывно связано с социальными, идеологическими и нравственными проблемами рубежа веков. Духовный кризис, который переживала Западная Европа на рубеже XIX–XX веков, был обусловлен усиливающимся процессом обезличивания социально-экономических отношений, а также кризисом системы свободного предпринимательства. В результате возникла тенденция переосмысления традиционной концепции человека, которая складывалась в эпоху Возрождения, как цельного, сознательного, деятельного начала, обладающего системой нравственных ценностей и моральной ответственностью. Г. К. Честертон, необычайно чуткий художник и мыслитель, уловил основные настроения своей эпохи: критику важнейших культурных ценностей XVIII–XIX веков, нигилистическое отношение к рационализму, гуманизму и вере в безграничные возможности науки и разума, отрицание моральной ответственности.

В своих публицистических работах (сб. эссе «Еретики», 1905; эссе «Розовый куст»), теологических трактатах («Ортодоксия», 1908; «Вечный человек», 1925) Честертон дает критический анализ философских, социальных, этических и эстетических идей и теорий, характерных для культуры рубежа XIX–XX вв. Романы английского писателя – это художественное воплощение осмысления состояния общественного сознания начала XX вв., а также его собственной оригинальной концепции гармоничного существования человека и мира («философия радости») (см. подробнее [1]).

В первом романе Г. К. Честертон «Наполеон Ноттингхильский» (1904) описывается жизнь общества далекого будущего (далекого по отношению ко времени создания произведения) – время действия романа 1984 год. Художественная реальность, представленная автором, носит

явные антиутопические черты. Мир, в который мы попадаем в романе, не волнует социальные и политические проблемы, он устойчив и неизменен, благодаря своей упорядоченности, подчинению интересам общественной пользы, прагматичен, а вместе с тем скучен и почти мертв. Люди, разуверившись в пользе изменений и революционных преобразований, стали уповать на постепенную эволюцию общественной жизни. «И демократия омертвела: пусть его правит, решили все, раз ему охота, правящий класс» [8, с. 29]. Демократия превратилась в бюрократическую деспотию, где царит полное согласие со всем, что происходит, где нет стремлений и желаний, а стало быть, и развития. Демократические выборы были отменены: «...прочная и здравая демократия базируется на том, что все люди – одинаковые болваны. Зачем выбирать из них кого-то? <...> Короля Англии нынче выбирают, как присяжного – списочным порядком. В остальном же мы установили тихий деспотизм, и ни малейшего протеста не последовало» [8, с. 39]. Избранный правитель попадает во власть административной рутины и подчиняется установленным порядкам. Дж. Коутс отмечает, что в романе Честертон показал, как бюрократическая система становится ширмой для захватнических политических и экономических действий воротил капиталистического мира («Its routines of administration in which «efficiency» and «public order» mask the reality of control by business interests...») [9, с. 104]. Жизнь остановилась, замерла, потеряла свое разнообразие, свой вкус и цвет, она серьезна и угрюма, почти мертва. Идея «социальной эсхатологии» [3, с. 22] ярко выражена в словах Адама Уэйна, одного из главных героев, который так характеризует общественную атмосферу: «Да, именно тихий ужас: в двух словах выражен дух нашего времени <...> Смотрю и вижу аккуратные безжизненные улицы, а по ним проходят туда и сюда пасмурные, нелюдимые, наглухо застегнутые мужчины в черном. И так день за днем, день за днем все так же, и ничего не происходит, а у меня чувство такое,

будто это сон, от которого просыпаешься с придушенным криком. <...> Так продолжаться не может. Должен же быть конец этому немому безразличию, этому немому и сонному эгоизму, немоте и одиночеству миллионов, превращенных в безгласную борьбу. Сломается такой порядок вещей» [8, с. 84–85].

Мир однообразия и ограниченности, не верящий ни во что и не стремящийся ни к чему, пытается расшевелить, взорвать с помощью шуток и эксцентрических выходок Оберон Квин, очередной король по воле жребия. Он решает устроить грандиозное театральное действо, представление в духе Средневековья: возродить предместья Лондона с собственными границами, армией, геральдикой. Устраивая средневековый маскарад, в котором должны участвовать все лондонцы, Оберон Квин с помощью игры своей безудержной фантазии, материализованной по его воле, пытается противостоять ограниченности жизни, ее исчерпанности и однообразию, скучному технократическому миру. Он делает ставку на творческое воображение, юмор и искусство, которые считает выше жизни. Действия Квина благонамеренными и респектабельными гражданами (государственными чиновниками Баркером и Ламбертом, промышленником Баком) воспринимаются как бессмысленное дурачество и безумные выходки сумасшедшего, которые приходится терпеть. Но Адам Уэйн, который к игре в Средневековье относится предельно серьезно, использует нововведения Квина и вступает в открытое противостояние с буржуазными воротилами, с миром «общественных потребностей» и «пользы», требующих ради «прогресса» разрушения маленькой улочки, Насосного переулка в предместье Ноттинг-Хилл. Упорство Уэйна, нежелание уступить Насосный переулок для строительства автомагистрали приводит к войне предместий. И в этой неравной битве, где Уэйн с небольшим отрядом сражается против объединенной армии предместий, побеждает Уэйн. Любопытно, что

традиционный эсхатологический сценарий, в котором присутствует сюжет противостояния Порядка и Хаоса, парадоксально переосмысливается Честертоном (см. подробнее [2]). Силы Порядка (воинствующий прагматизм и буржуазный утилитаризм) изображаются как силы небытия, противоположные подлинной жизни и человеку, а то, что воспринимается как хаос (героический порыв, который в мире капитала оценивается как безумие, и творческая энергия), становится определяющим в дальнейшем развитии и преобразовании мира. В описании военных действий присутствует еще один эсхатологический мотив – мотив всемирного Потопа, образ которого запечатлен в античной мифологии и иудаистической религиозной традиции. Потоп планировался во время боевых действий, но не состоялся. Военная хитрость Уэйна – захват водонапорной башни – становится стратегическим преимуществом его немногочисленного войска: в случае отказа противника сдаться Уэйн угрожает открыть шлюзы главного водохранилища и затопить низину, где находятся войска объединенных предместий. Противники, которые были уверены в своей безусловной победе, вынуждены сдаться: «Если на нас через десять минут обрушатся пятьдесят тысяч тонн воды, то деваться некуда. Надо сдаваться» [7, с. 126]. Много лет спустя, об этом событии иронически упоминает король Оберон Квин: «Я пережил потоп» [7, с. 128].

Когда владычество Ноттинг-Хилла изживает себя, наступает конец мира, придуманного Обероном Квином и завоеванного Адамом Уэйном. Конец мира наступает в результате военного столкновения между сторонниками Уэйна и войсками других предместий Лондона (глава «Последняя битва»). «Описание Последней Битвы как события, завершающего мировую историю и придающего ей смысл» [5, с. 40] выделяется А. И. Пожаровым как один из четырех повторяющихся инвариантов эсхатологического мифа. Это катастрофическое событие

предполагает полное уничтожение противоборствующих сторон: в бою гибнут главные действующие персонажи романа (Баркер, Бак, Тернбулл, Уилсон, и сам Уэйн). По мере того, как развиваются события, сгущается темнота («Под хмурыми небесами Уэйн повел свое войско на гибель ...»; «темнота сгущалась»; «сражаться в темноте возможности не было» [8, с. 136–139]). Гибель Уэйна изображается с поистине эпическим размахом – в последнем бою он один сражается против окруживших его многочисленных противников. Прижатый к огромному дубу, лишенный оружия, он не собирается сдаваться. «Уэйн по-прежнему держался за ветвь дуба; и грудь его, и вся его мощная фигура напряглась, словно горы в предвестии землетрясения. <...> Толпа снова тяжело надвинулась на него <...> А он опять ухватился за дуб, на этот раз просунув руку в дупло, как бы цепляясь за самое нутро дерева. Толпа – человек тридцать – налегла на него, но оторвать его от дуба не смогла» [8, с. 139]. В романе Честертон используется вполне узнаваемая реминисценция, связанная с концом мира (Рагнарек) в скандинавской мифологии. Дуб, у которого сражается Уэйн, а потом вырывает его с корнем, изображается как мировое древо, ясьень Иггдрасиль («...и корни дерева нисходят в ад, а ветви протягиваются к звездам» [8, с. 140]). Гибель дуба, мирового древа, – это конец, гибель мира: «... земля вздыбилась, как живая, и клубком змей вывернулись наружу корни дуба. Его громадная крона, казавшаяся темно-зеленой тучей среди туч серых, помелом прошла по небу, и дерево рухнуло, опрокинулось, как корабль, погребая под собою всех и вся» [8, с. 140]. В своих произведениях Честертон свободно перемешивает цитаты и образы различных текстов и культурных кодов. Многозначность символического образа – дерева как символа жизни – усиливается цитатами из Екклесиаста: «Если упадет дерево, то там оно и останется, куда упадет, – сказал из темноты голос Уэйна, и была в нем, как всегда, заманчиво-бредовая жуть, и звучал он издалека, из бывшего или из будущего, но уж

никак не из настоящего <...> Если дерево упадет, там оно и останется, – сказал он. – Этот стих Екклезиаста считается мрачным; а я на него не нарадуюсь. Это апофеоз верности, и я остаюсь верен себе, срастаясь и сживаясь с тем, что стало моим» [8, с. 139].

В последней главе романа разрешается идеологический конфликт между Обероном Квином и Адамом Уэйном. В «Наполеоне Ноттингхилльском» эстетству, скепсису и иронии Квина («Какой толк вообще в чем бы то ни было?») противостоит неколебимая, фанатичная вера Адама в необходимость, а самое главное в наличие ценностей, достойной героической защиты: «нерушимость наших домашних очагов», «незыблемость нашего града» [8 с. 68]. Заключительный разговор Уэйна и Квина в главе «Два голоса» изображен в символическом ключе, как спор отдельных сторон сознания. После падения Ноттинг-Хилла, которое становится крушением всего мира, наступает «крошечная тьма и полное безмолвие». Герои продолжают вести свою дискуссию: мы их не видим, но слышим их голоса. Спор между сомнением, скептицизмом, «юмором» и «верой» в наличие человеческих ценностей, достойных защиты, безоглядным героизмом, доходящим до фанатизма, приобретает философский характер.

Первый голос (Квин) считает, что героические усилия бессмысленны, Ноттинг-Хилл пал, и ничего не изменилось, «все было, есть и пребудет всегда одинаково» [8, с. 140]. Это екклесиастовское утверждение используется героями-оппонентами как аргумент дискуссии, причем толкуемый по-разному. Второй голос (Уэйн) утверждает и отстаивает парадокс, на котором, по его мнению, держится мир: все всегда одинаково и одновременно неожиданно ново, что и является тайной мира. «Если все всегда одинаково, то потому лишь, что в сущности все и всегда героично. Все всегда одинаково новое: каждому даруется душа, и каждой душе единожды даруется власть вознестись над звездами. <...> Люди

устают от новизны – от новейших мод и прожектов, от улучшений и благотворных перемен. А все, что ведется издревле, – поражает и опьяняет. <...> Ни один влюбленный не думает, что были влюбленные и до него. Ни одна мать, родив ребенка, не помышляет, что дети бывали и прежде. И тех, кто сражается за свой город, не тяготит бремя рухнувших империй. Да, о темный голос, мир извечно одинаков, извечно оставаясь неожиданным» [8, с. 140].

Устами Уэйна Честертон высказывает одну из своих любимых мыслей *о ценности каждого явления, человека и деяния в истории человечества*: «все человеческие свершения обречены», но это «так же не мешает делу, как не мешают ребенку играть на лужайке будущие черви в его будущей могиле» [8, с. 141]. Именно поэтому Ноттинг-Хилл важен не своими размерами и ролью в политической и экономической жизни страны, а своей исключительностью и неповторимостью.

В процессе спора поднимается и более глобальный вопрос, имеет ли мироздание божественный замысел или является чьей-то издевкой и глупой шуткой. Адам Уэйн убежден, что даже если земная жизнь – игра или шутка, то, освященная героическими деяниями, она обретает неоспоримую ценность и подлинность: «Если детские игры стали крестовым походом, если уютный и прихотливый палисадник окропила кровь мучеников – значит, детская превратилась во храм» [8, с. 142].

Точку в этом споре ставит Уэйн, обращаясь к бывшему королю: «Мы и есть безумцы – потому что нас не двое, мы с тобой один человек. А безумны мы потому, что мы полушария одного мозга, рассеченного надвое» [8, с. 143]. От этого противоречия освобождено сознание «обыкновенного человека» («common man»). По мнению Честертонa, разорванность сознания – болезнь интеллектуализма конца XIX века, который потерял связь с реальной жизнью. «Вечный человек равен сам

себе, и ему нет дела до нашего противоречия, потому что он не видит разницы между смехом и обожанием» [8, с. 143].

Народное мироощущение противопоставляется Честертоном общественной мысли рубежа XIX–XX веков. Основное обвинение, выдвигаемое Честертоном в адрес современной ему философии, науки, этики и эстетики состоит в том, что произошла утрата системы смыслообразующих человеческих ценностей, цельного взгляда на мир и место человека в мире; это и порождает массу мифов и заблуждений. Честертон приходит к тому, что отсутствие высшего организующего начала, «война богов» (М. Вебер), разобщенных идеалов, ставших идолами, приводит к тому, что теряется нравственная мера и критерии оценки. Абсолютизированные идеи материальной пользы и духовной свободы, разума и человечности, по Честертону, ведут к «безумию». И человеческое восприятие перестает улавливать многообразие действительности, потому что теряет свою стереоскопичность. Целостная философия простого человека черпает силу, полагаясь на свидетельство всех чувств, поэтому не знает антагонизма разума и чувства, смеха и веры, судьбы и свободы, жизни и смерти. Обыкновенный человек «всегда заботился об истине больше, чем о последовательности. Если он видел две истины, с виду противоречащие друг другу, он принимал обе истины вместе с противоречием. Его духовное зрение было также объемно, как и физическое, он видел разом две картины, и от этого видел их только лучше. В этом равновесии очевидных противоречий и сила здорового человека» [7, с. 373–374].

Таким образом, в условно-символическом мире романа Честертона мы можем наблюдать оригинальную интерпретацию эсхатологических мотивов, которые являются не только художественным воплощением идеи разрушения, распада, истощенности бытия, но и служат для утверждения

многообразия мира, наличия в нем важных гуманистических ценностей, требующих героической защиты от сил небытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, Е. В. Духовный кризис рубежа XIX–XX веков в осмыслении Г. К. Честертона / Е. В. Васильева // Известия ВГПУ. – 2015. – № 3 (286). – С. 130–134.
2. Васильева, Е. В. Реальное и фантастическое в художественном пространстве Лондона (роман «Наполеон Ноттингхильский» Г. К. Честертона) / Е. В. Васильева // Городской текст в английской и других европейских литературах: сборник статей по материалам Международной конференции российской ассоциации преподавателей английской литературы. – Н. Новгород : Мининский университет, 2019. – С. 9–15.
3. Желтикова, И. В., Гусев, Д. В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология: монография. / И. В. Желтикова, Д. В. Гусев. – Орел : Из-во ОГУ, 2011. – 172 с.
4. Лихина, Н. Е. Эсхатологический дискурс современной литературы / Н. Е. Лихина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2006. – № 8. – С. 66–72.
5. Пожаров, А. И. Современная постапокалиптика как форма существования современного мифа на примере компьютерной игры «S.T.A.L.K.E.R» / А. И. Пожаров // Обсерватория культуры. – 2014. – № 5. – С. 39–43.
6. Современный философский словарь / Под ред. В. Е. Кемерова. – Москва, 1996. – 606 с.
7. Честертон, Г. К. Вечный Человек / Г. К. Честертон. – Москва : Политиздат, 1991. – 544 с.
8. Честертон, Г.-К. Избранные произведения. В 3 т. Т. 1. / Г.-К. Честертон. – Москва : Худож. лит., 1992. – 446 с.
9. Coats, J. D. Chesterton and the Edwardian Cultural Crisis / J. D. Coats. – Hull: Hull univ. Press, 1984. – 266 p.

INTERPRETATION OF ESCHATOLOGICAL MOTIFS IN THE NOVEL "NAPOLEON OF NOTTING HILL" BY G. K. CHESTERTON»

E. V. Vasiljeva

The aim of the article is to identify the artistic originality of the interpretation of eschatological images and motifs in the novel "Napoleon of Notting Hill" by G. K. Chesterton. The paper shows that in Chesterton's work, archetypal eschatological mythologems (the Flood, the Last Battle, Ragnarok) are a symbolic expression of the spiritual crisis of the turn of the XIX-XX centuries. The ideas of "social eschatology" in the novel are implemented in the image of the future in the spirit of dystopia: the dominance of the interests of public benefit and bourgeois utilitarianism deprives the

world of diversity and genuine life. "Napoleon of Notting Hill" is also analyzed as an artistic embodiment of G. K. Chesterton's own original concept of the harmonious existence of man and the world. The paper shows that the novel contains various forms of artistic representation of eschatology (appeal to traditional eschatological symbols, plots, the use of reminiscences, intertextual references).

Key words: *eschatology, eschatological images and motifs, G. K. Chesterton, "Napoleon of Notting Hill", mythologeme.*

УДК 821.161.1

ЭСХАТОЛОГИЯ ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ: ОБ ОДНОМ УСТОЙЧИВОМ МОТИВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А.В. Марков

*ФГБОУ ВО Российский государственный гуманитарный
университет*

Невозможность союза гениальности и святости в пушкинскую эпоху несколько раз становилась предметом размышлений об ограничениях утопического планирования в литературе. Различение фабулы и сюжета в связи с идеей свободной речи позволяет уточнить, как возможна перспектива святости как эсхатологической реальности, не сводимая к описанию.

Ключевые слова: русская утопия, Пушкин, Пастернак, Блок, Дюма, Бердяев, Серафим Саровский

Понятие свободной речи, «парресии», или по-церковнославянски, дерзновения – одно из рамочных, объединяющих античную полисную культуру с образами Царствия небесного. В античной культуре свободная речь оратора, право публичного выступления, только и обосновывало существование полиса как гражданской общины, а не как робкого компромисса отдельных интересов, выводило его в общественную перспективу, если пользоваться различием между «общиной» и «обществом», введенным Фердинандом Тённисом и Максом Вебером [10]. Как та же «парресия» понимается в христианстве общение святых, право святых заступаться за грешников, которое и делает само это общение не простой совокупностью прошений и их удовлетворений, но самым

явлением любви, преодолевает привычные границы речевого действия, как парресия в полисе преодолевала не менее обычные ограничения интересов и привычек, в том числе совместного существования. Мы исходим из того, что «парресия», которую Фуко, как известно, считал основанием самой когнитивной возможности говорить об античной политической реальности [2], может сталкиваться с ситуацией «блокады в слове» [8], когда просто ключевые слова не могут быть вовремя сообщены или произнесены. В таком случае возникает ситуация позитивной недостижимости утопии: то, что слово святости не дойдет до слова гениальности, что гений и святой окажутся со своей свободной речью в разных местах и разных культурных контекстах, что они окажутся разобщены в ситуации культурных и даже пространственных препятствий, может оцениваться как единственная возможность разграничить разные смыслы «парресии», не превращая саму возможность публичного выступления в выдачу тех тайн, которыми могут злоупотребить.

Примером такого подхода, видящего в разрывах и недоговоренностях позитивную невозможность утопии, стало известное рассуждение Бердяева в книге «Смысл творчества» смоделировал одну из культурных утопий, встречи творческого самовыражения, самостоятельного и не знающего пределов, со святостью, которая уже практически размыкает небесные пределы. Бердяев рассуждал, что «Пушкин и св. Серафим жили в разных мирах, не знали друг друга, никогда ни в чем не соприкасались» [1, с. 391], их величия он относит «к разным бытиям», но равно достойным для русской души. Бердяев доказывал свою мысль от противного: Россию невозможно представить без Пушкина и невозможно представить без Серафима Саровского. Но далее он переходит к мысленному эксперименту: если бы в России был бы не один поэт и один святой, а два святых, было бы это лучше если не для России, но для мира? Этот мысленный эксперимент позволяет критиковать

традиционное религиозное сознание: «В лучшем случае, творческое дело Пушкина допускается и оправдывается религиозным сознанием, но не опознают в нем дела религиозного» [1, с. 391-392]. Разрешение этого вопроса Бердяев находит в предметном уточнении, что творил каждый из двух: «Св. Серафим ничего не творил, кроме самого себя, и этим лишь преображал мир. Пушкин творил великое, безмерно ценное для России и для мира, но себя не творил. В творчестве гения есть как бы жертва собой. Делание святого есть прежде всего самоустроение. Пушкин как бы губил свою душу в своем гениально-творческом исхождении из себя. Серафим спасал свою душу духовным деланием в себе» [1, с. 392]. Такая феноменология творческого акта и слепых пятен позволяет прописать то, как именно возможно «делание» как таковое, как уход от слепого зияния к некоторой творческой зрячести. Делание невозможно произвольно: «Религиозным преступлением перед Богом и миром было бы, если бы Пушкин, в бессильных потугах стать святым, перестал творить, не писал бы стихов». Тем самым оказывается, что делание обусловлено долгом, но не личным, а историческим, и наступление будущей творческой эпохи обрекло Пушкина на творчество: «В творческой гениальности Пушкина накоплялся опыт творческой мировой эпохи, эпохи религиозной. Во всякой подлинной творческой гениальности накоплялась святость творческой эпохи, святость иная, более жертвенная, чем святость аскетическая и каноническая» [1, с. 392]. Тем самым оказывается, что новая эпоха, эпоха долга, делает и святость более жертвенной, требует особого личного участия, и хотя долг накладывается историей, он проникает до глубин души.

Поневоле Бердяев сказал, какова именно положительная сторона той самой блокады в слове, невозможности сказать ключевое слово, обосновать «паррессию» как место рождения спасительного слова, а только накапливать опыт творческой мировой эпохи, словами этого философа. Это

прежде всего то, что потуги на святость оказываются бессильными, даже если мы обладаем всеми ключевыми словами, именно потому что выход Пушкина в слове – это выход за пределы себя, за пределы собственного слова. Всеми словами, которые спасают душу, располагает Серафим Саровский, но во внутреннем делании, где именно и возможно спасение всех в Царствии небесном, тогда как Пушкин по сути словом не обладает, он оказывается прежде всего гением жертвенности, который при всяком столкновении с блокадой, с невозможностью сказать о спасительных началах современности, использует чужое слово.

Сергей Стратановский в стихотворении «Болдинские размышления» [9, с. 82-84] попытался восстановить такую встречу Пушкина, делающего перевод «с английского» трагедии Вильсона, с Серафимом Саровским, обитающим всего лишь в нескольких десятках верстах от Болдина, и как раз разыграть эту самую позитивную немоту Пушкина, которая требует обращаться только к чужому слову. Но Стратановский разыгрывает это так, что на уровне фабулы или внешнего взгляда это только утопическое чужое слово литературоведов, мечтающих моралистически объяснить Пушкина, напоминающее о тех практиках позднесоветского утопического как морализующего, которые исследовали И. Каспэ [4] и Г. Орлова [6], и только на уровне сюжета, внутреннего взгляда, эта блокада и оказывается настоящим экзистенциальным выбором. Экспозицией встречи оказывается «страхом объятый народ», понимающий чуму как заговор; Серафим Саровский противопоставляется здесь закрытым пространствам, в том числе сословной закрытости: «Некий старец живет, / почитаемый многими здесь / В том числе и дворянством». Пушкин Стратановского далее начинает говорить уже не на собственном языке, а языке условной пушкинистики, которая сводит содержания к некоторым идеальным формам и видам следования идеалу: «На каком языке / С этим старцем молитвенным, / прозорливцем великим, аскетом / Говорить мне, поэту?»

Вторгается чужое слово, описывающее святого человека, просто указывающее на качества, становящиеся житийными, как будто из «Братьев Карамазовых». И далее этот Пушкин упрекает себя как наследника «ехидства Вольтерова», которое как «баррикада». В конце концов Пушкин говорит, что последующая пушкинистика увидела бы в этой встрече политический или символический смысл, тем самым выхолостив главное, разговор по душам, объяснение, когда уже нет сил объясняться, переводя сюжетный смысл встречи или не-встречи, что не хватает слов как таковых, в фабульный смысл схождения идей или взаимодействия идей. Завершение стихотворения сводит вместе все эти мотивы: всеобщий страх и подавленность, господство общего настроения, и необходимость для поэта терпеть именно потому, что все слова уже сказаны:

Вот и чума у порога
и уже на дорогах кордоны
Грозной девы дыханье
разлито повсюду. Поля
Дождь кропит бесконечный.
О, бедная наша земля!
Чьими молитвами ты...
Но не надо об этом, зачем
Делай дело свое
за столом, в кабинете рабочем
Из трагедии Вильсона
кончить пора перевод
Сцены той, где зачинщика оргий, певца
Обличает священник

Именно в этом терпении переводчика и оказывается, что чужое слово действует не на уровне фабулы, где существует открытая перспектива спасения или не-спасения бедной земли, а на уровне сюжета, где есть состоявшееся обличение, при котором Вальсингам и священник остаются при своих словах, но сцена приобретает глубокий смысл того, что все слова уже сказаны. Только здесь Пушкин обретает настоящую

паррессию как принятие на себя ответственности за всё общество, которое до этого кажется хаотически преданным своим интересам, а здесь оказывается в том моменте, когда невозможно уклониться ни от обличения, ни от молчания перед этим обличением. В чём-то эта ситуация напоминает, конечно, финал поэмы Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе, – только в романе Достоевского есть риторический жест мнимого Христа, поцелуй, который и позволяет потом Ивану Карамазову осуществить свою идею как идею поэмы, как идеальный вымысел, в котором риторические характеристики героев и создают ситуацию невозможности веры, а возможности только позиций в отношении веры. Тогда как у Пушкина именно что возможна вера, причем в неожиданном виде, как экстатическое и достаточно легкомысленное отношение к своей деятельности, противоположное той самой внутренней работе, о которой писал Бердяев в связи со святым Серафимом.

В предпоследней строке вдруг мелькает тень пушкинского вакханства, именно, «Так Постумия велела / Председательница оргий», где Председательница вдруг трансформировалась в Председателя, перевод состоялся как переход от стилизации к тому, что сам Пушкин как исторический деятель должен принять на себя исторический вызов в ситуации всеобщей растерянности. Но есть и другой подтекст стихотворения, тоже связанный с творческим дионисийством и зрительными экстазами, конечно, блоковский «Балаган», где тоже бесконечный дождь, «Над черной слякотью дороги», где «траурные клячи» должны тащить телегу жизни, все эти житейские банальности; и главное, тоже после размышления о банальности судеб происходит перевод с чужого слова на свое, которое и оказывается единственной возможной парресией здесь и сейчас:

Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути.

Перевод – это тоже движение от некоторой экзотики, уже не римской, а условно восточной, к непосредственному мужественному движению, к готовности рыцаря преодолевать любые торные пути, что, конечно, отвечает и пушкинским решительным жестам вне слова, вроде разбиения хрустального гроба в сказке. Такое переключение никак не связано с общим мотивом балагана, но образует ту феноменологию перевода или «второрождения» [5], которой следует и Стратановский.

Но на этой феноменологии, превращающий перевод в основание мужественного шага после ряда увлеченных наблюдений, в паррессию в мире слова, в мире сюжета, а не фабулы, мы бы и остановились, если бы не эпиграф к стихотворению Блока из пьесы Дюма-отца: «Ну, старая кляча, пойдем ломать своего Шекспира!» – слова, которые произносит Кин, авантюрист, в чём-то напоминающий Вальсингама по артистическому пренебрежению к происходящему. Прежде чем мы перейдем к Кину, актеру, создавшему по сути современную систему аффектов, связанную с драматическим стилем Шекспира, важно указать один момент, который произошел в переводе Пушкиным трагедии Вильсона. У Пушкина «Несколько голосов» замечают о проповеди священника:

Он мастерски об аде говорит!
Ступай, старик! ступай своей дорогой!

В таком случае Вальсингам выступает как примиритель, после того, как возник неминуемый жанровый конфликт между моральным содержанием проповеди и содержанием жизненного мира тех людей, которым угрожает чума, и которые поэтому во всем разуверились – та самая перспектива, с которой и начинает Стратановский. Но в оригинале *Voices from the Crowd* говорят о другом:

Does he not speak most masterly of hell!
Be gone, old man! Get back to where you came from!

(Не говорит ли он об аде с самым большим мастерством?
Так валяй, старик! Возвращайся к тому, на чем ты остановился!)

В толпе Вильсона – ценители риторики, им важно, чтобы речь состоялась, раз она такая мастерская, – но будучи полностью выполненной, превратилась в зрелище. Они велят ему не «валить», а «валять», говорить дальше, продолжать начатую тему. Тогда как Пушкин разрушает эту иллюзию, возможность превратить моралистическую речь в чистое зрелище, в идеализированную картину парресии, которая должна быть правильно организована. Но это и соответствует блоковскому пониманию Кина, героя пьесы Дюма-отца *Kean, ou Désordre et génie*, который призывает «валять» Шекспира, чтобы разрушить вот эту иллюзию благополучия и потребовать решительного действия. Сам Кин, создавший образ романтического Шекспира, как живописца сильных, роковых и преступных характеров, оказался благодаря пьесе Дюма встроен в русскую культуру: его, например, играл Иван Мозжухин, как и Кин, умерший в нищете.

Слова, которые Блок поставил эпиграфом к «Балагану», «Ну, старая кляча, пойдем ломать своего Шекспира!» звучат в оригинале мягче и осторожнее: *Allons, cheval de charrue, maintenant que te voilà harnaché, va-t'en labourer ton Shakspeare*, «Давай, пахотная лошадь, запрягайся так, чтобы обработать своего Шекспира». Кин мыслит себя каторжником, который только благодаря каким-то чрезмерным усилиям и может показать Шекспира как эстетическое событие. Тогда как Блок, вслед за Пушкиным, не хочет оставаться на уровне фабулы, где каждый знает, когда именно произносить речь, способную произвести нужный эффект. Разыграть чужое слово – и значит, уйти от него, раствориться в самой ситуации неопределенности, чумы, тех самых развезенных дорог, чтобы потом только и возникло настоящее действие, настоящая парресия

святости, и внутренняя работа Серафима Саровского понималась не фабульно, как жизнь монаха, а сюжетно, как единственное основание говорить о райских словах, об ответственных словах заморских песен.

Мысль Пастернака в эпилоге «Доктора Живаго» о том, что сами слова Блока «Мы дети страшных лет России» подверглись такому же переводу, оказывается, что то, что у Блока казалось картиной, здесь стало самой грубой и вызывающей реальностью, показывают, что ситуация спора священника и Председателя не решена, но и простая нейтрализация слов как риторического механизма, переставшего работать, здесь не годится, «валить Шекспира» означает и принять саму ситуацию такого жеста отказа, такой блокады и не-встречи гениальности и святости. Но в последующем произведении Пастернака, драматической трилогии «Слепая красавица», появляется Дюма, автор Кина, но уже как ценитель русского театра. Хотя Пастернак успел написать меньшую часть трилогии, мы знаем [3, с. 658], что Дюма должен был смотреть пьесу в пьесе (по гамлетовскому образцу) «Самоубийцы», и в конце должен был состояться перевод: полицмейстер пытается изнасиловать актрису, вернуть всё к ужасной ситуации прошлого унижения, и Дюма уезжает в Париж вместе со сквозным героем Агафоном, то есть только так осуществляется перевод на общий литературный язык той ужасающей ситуации, которая иначе бы просто застряла в фабуле, и решение героя еще раз, уже который раз, сменить место жительства, и оказывается единственной парресией на уровне сюжета.

В пьесе Пастернака должно было произойти столкновение дореформенной и зреющей тогда будущей пореформенной России, иначе говоря, прежнего века, где репутация, в том числе актерская, формируется в очень замкнутой системе фабульных штампов, и нового века, где репутации создаются в силу постоянного обретения героями все более свободной речи, звучащей потому яснее, что она свободнее, что она

работает как единственный способ объяснить, как сюжет может осуществляться, даже если какие-то слова заблокированы и не могут найтись как его движущая сила. В пьесе Пастернака Дюма, общаясь с новым человеком Сашей Ветхопещерниковым, оказывается знатоком всей фабулы Сумцовского дела, но не сюжета, пользуясь формалистским различием фабулы и сюжета. Иначе говоря, он знает различные шокирующие подробности, но не может понять, почему Норовцевых не любят, хотя именно они и совершают свободные действия, исправляя ошибки предшественников, то есть обладают парресией и в античном, и в христианском смысле, что признает Дюма с высоты своего мастерского владения словом. Саша Ветхопещерников отвечает, что посредственные люди, «Эти неудавшиеся гении продолжают пускать пыль в глаза в обществе и ненавидят Норовцевых за их про-ницательность, за то, что они поддаются так легко ошеломлению» [7, с. 65]. После этого Дюма решает разузнать уже сюжет происходившего; и Саша рассказывает, кто из участников событий в живых, какое у них амплуа, и как они не просто могут повлиять на ситуацию, но и помешать этой беседе, иначе говоря, помешать состояться свободной речи Дюма. Тем самым ситуация многочисленных препятствий встречи Дюма и событий в России оказывается двойственной: с одной стороны, Дюма не может понять, почему если на уровне фабулы всё решено, посредственность продолжает действовать, с другой стороны, на уровне сюжета действующим остается только его слово, а не его проницательность, и сколь бы он ни был проницателен, его окончательное высказывание может не состояться из-за каких-то дополнительных обстоятельств. Таким образом, блокада слова осуществляется неизбежно, и настоящая парресия должна быть обретена всеми героями уже на новых основаниях.

Это вроде бы не имеет отношение к теме, хотя необходимость расчистки дороги и невозможность воспользоваться казенным

транспортом даже за взятку сразу напоминает о пушкинских карантинных заставах и жизни среди болдинских лесов, и сам Пастернак [3, с. 650] видел пушкинскую метель лейтмотивом своей драматической трилогии. Но здесь гораздо важнее оказывается та самая связка пронизательности и ошеломления, немоты, которая может быть объяснена только пушкинской позицией в отношении любовной речи. В противоположность привычной в классической риторике ситуации, когда любовная речь представляет собой сложный механизм соблазнения, где отдельные приемы и зацепки речи и начинают двигать любовную фабулу, пушкинская ситуация – всегда ситуация благоговения, немоты, «глуп и нем», невозможности развивать речь там, где ты уже оказался встроен в любовный сюжет. Таким образом, Норовцевы оказываются уже внутри некоторого сюжета новой России, тогда как их противники пытаются использовать отдельные риторические приемы. Дюма, как и его герой Кин, только когда к нему присоединяется свидетель, в ненаписанной части пьесы, становится участником этого общения святых, знающим о мученичестве.

Таким образом, невестреча Пушкина и Серафима Саровского, которую Бердяев мыслил как продуктивное разделение обязанностей в некоторой идеализированной среде духовных действий, может быть вполне, благодаря опыту и Пушкина, и Пастернака, и Стратановского осмыслена в рамках формалистского различения фабулы и сюжета. Там где фабула угрожает сведением парресии исключительно к личному вызову или запуску каких-то готовых механизмов, продолжающих речь, там речь внезапно может быть заблокирована обстоятельствами насилия, даже если всё развитие сюжета кажется благоприятным для всех героев. Тогда как там где происходит перевод, ситуация постоянной миметичности слова или действия переводится на сюжетный язык принятия на себя ответственности за ситуацию, язык уже духовного союзничества, а не простой встречи, там разрешаются и те блокады в

слове, и тот жест, который в фабуле выглядел бы частным, здесь и оказывается единственным явлением Царствия небесного, вдруг промелькнувшим среди недоумения и сюжетной «ошеломленности» героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. / Н.А. Бердяев. – Москва : Правда, 1989. – 608 с.
2. Глухов, А. Фуко как сверхавтор / А. Глухов // Логос. – 2019. – Т. 29, № 2. – С. 104–125.
3. Карлайл, О. Три визита к Борису Пастернаку / О. Карлайл // Воспоминания о Борисе Пастернаке. – Москва : Слово, 1993. – С. 646–661.
4. Каспэ, И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. / И. Каспэ. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 432 с.
5. Меньшикова, Е. Р. Принцип «второрождения» как признак культуры: на кентавре мора мимо сферы Шекспира / Е.Р. Меньшикова // Влияние эллинизма на науку, культуру и образование современности. – Томск, 2016. – С. 329–341.
6. Орлова, Г. А. Долгое замыкание: технологические ожидания и (пост) советская ядерная энергетика будущего / Г. А. Орлова // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2018. – Т. 3. – № 3. – С. 37–74.
7. Пастернак, Б. Слепая красавица. / Б. Пастернак. – London : Flegon Press, 1969. – 82 с.
8. Сандомирская, И. Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. / И. Сандомирская. – Москва : НЛО, 2013. – 432 с.
9. Стратановский, С. Г. Тьма дневная: стихи девяностых годов. / С.Г. Стратановский. – Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2000. – 182 с.
10. Тихонова, И. Э. и др. Понятийные пары «Gemeinschaft/Gesellschaft» у Ф. Тённиса и «механическая/органическая солидарность» у Э. Дюркгейма: сравнительный анализ / И.Э. Тихонова и др. // Форум молодых ученых. – 2019. – № 9. – С. 308–312.

ESCHATOLOGY DURING THE PLAGUE: ON ONE ENDURING MOTIVE OF RUSSIAN LITERATURE

A.V. Markov

The impossibility of a union of genius and holiness in the Pushkin era became somewhat the subject of reflection on the limitations of utopian planning in literature. The distinction between plot and plot in connection with the idea of free speech makes it possible to clarify how the prospect of eschatological holiness, which is not reducible to description, is thinkable.

Key words: *Russian utopia, Pushkin, Pasternak, Blok, Dumas, Berdyaev, Seraphim Sarovsky.*

УДК 821. 112.2–3.0Т. Манн

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ АКЦЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА Т. МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС»

И.А. Попова-Бондаренко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» судьбы немецкой истории и культуры представлены в словесном и музыкальном ключе. В свете известных исторических процессов (формирование нацистской идеологии, агрессия на восток и, наконец, поражение Германии во Второй мировой войне) в произведении важную роль играют отсылки к эсхатологии. Проанализированы элементы эсхатологической поэтики в романе, которая включает не только область библейских мифов, но и музыку. На вербальном и музыкальном уровнях показана связь эсхатологии с агональностью и диссонансом. Рассмотрены виды агона в романе (война, спор, игра). Показаны типы скрытой агональности в ономастическом поле и романном нарративе. Констатируется взаимопроникновение хронотопов немецкого средневековья и первой половины XX в., что в сочетании с гордыней приводит немецкую нацию к сделке с дьяволом и катастрофе.

Ключевые слова: *Т. Манн, «Доктор Фаустус», эсхатология, агональность, диссонанс, договор с дьяволом.*

Финалистские интонации – рассуждения не только о «конечных судьбах человеческой личности» (С.С. Аверинцев [1, с. 467]), но и Германии – становятся лейтмотивными в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Заметим, что эсхатологическое начало всегда отмечено агонем, борьбой (др.-греч. *ἀγών* – это и есть борьба в буквальном смысле слова).

Агональность традиционно связывают с *состязательностью и игрой* (Ф. Шиллер, Ф. Ницше, Й. Хёйзинга и др.), т.е. с весьма продуктивной деятельностью, направленной на раскрепощение творческого личностного потенциала. Обычно выделяют три типа агональности: *борьба-война* (здесь целью является уничтожение оппонента/противника), *борьба-спор* (столкновение мнений) и *борьба-игра* (соревнование, состязательное начало).

Если ввести некоторые родственные дефиниции, то вполне можно было бы сказать, что агональность (агон) входит в семантическую плоскость контраста, противоречия, парадокса, для которых находится некое общее непротиворечивое логическое основание. Вместе с тем существуют и отличия в зависимости от типа контраста. Так, *статический* контраст обычно приобретает статус диспозиции (как некий начальный расклад, характеристика ситуации). В этом случае мы имеем дело с отношениями, свойственными бинарной оппозиции, обе части которой предельно разведены и пребывают на довольно устойчивых уровнях (верх – низ, сакральное – профанное; грех – святость и т.п.).

К агональным же отношениям спора, борьбы, состязания и т.д. приводит лишь *динамический* контраст, когда в произведении изображено столкновение (противоборство) сторон. При этом, как правило, мы имеем дело с переходными формами – так, бинарная оппозиция чаще всего трансформируется в тернарную. Например, между верхом и низом появляется инстанция «уже не верх, но ещё и не низ» (и далее в том же духе). Становится ясно, что огромную роль в формировании агональных отношений играет контекст, задающий этот динамический план.

Принцип организации художественного мира романа Т. Манна «Доктор Фаустус» вполне можно определить как агональный. На всех уровнях – от внешнего (спор между героями) до внутреннего (спор с самим собой) – агональность проявляется как столкновение различных философских и этических *представлений* (прежде всего о благе, добре и зле в аспекте морали и совести), а также художественно-эстетических *систем* (классика/традиция – постклассика/модерн). Стержнем агональности становится оппозиция «человечное (кордоцентричное, способное любить и сострадать) – бесчеловечное». На этот стержень нанизываются все указанные выше аспекты в исторической диахронии

(средневековье – XX в.), попеременно реализуясь как «бюргерское – сакральное – inferнальное /дьявольское».

В концептуальном плане агональность проявляется как диссонанс личного или национального характера, что становится реальной угрозой существования и человека, и государства соответственно. Сквозная агональность в романе порождается ориентацией индивида и государства на ложные ценности, композиционно закреплённые в двухуровневой модели: индивид (в данном случае – Адриан Леверкюн) и государство (нацистская Германия) – каждый на своём уровне – равно жаждут личной славы и власти, что приводит обе стороны к катастрофам (личной и национальной). Идея такого сопряжения агональности душевного мира человека-творца и «души» немецкой нации проводится в романе постепенно, через язык музыки – через аккорд, в котором Адриан уже слышит «двусмысленность» (диссонанс): «Знаешь, что я думаю, – сказал он. – Что в музыке двусмысленность возведена в систему» [3, с. 50]. Адриан экспериментирует с аккордом, продолжает его («аккорд хочет быть продолженным» [3, с. 78], лишает аккорд гармонии («аккорд не средство гармонического наслаждения, он – <...> полифония» [3, с. 78), а мерилom «полифонического достоинства» объявляет диссонанс: «Чем сильнее диссонирует аккорд, чем больше он содержит в себе контрастирующих, по-разному действенных звуков, тем он полифоничнее и тем выраженнее каждый его звук несёт на себе <...> печать голоса» [3, с. 78].

Вполне закономерно, что, давая характеристику соотечественникам (гл. XX), Адриан угадывает в немецкой нации этот эсхатологический маркер – внутренний диссонанс, агональность, противоречивость: «Немцам <...> свойственно какое-то двухколейное и непозволительно комбинаторское мышление <...>. Они способны сочетать прямо

противоположные принципы мышления и бытия в великих личностях. Но затем они всё валят в одну кучу <...> Путанный народ <...>» [3, с. 89].

В романе представлены все три вида агональности:

1 – *агон-война*, нацеленная на уничтожение противника. Этот вид в романе выводится в экспликацию и связан с новейшей на тот момент немецкой историей – агрессией Германии против «московитов» (Советского Союза), а затем ожиданием возмездия;

2 – *агон-спор* реализуется на огромном текстовом пространстве (в том числе и фантазийном), и сюда вовлекаются музыкальные, личностные и философские темы;

3 – *агон-игра* (соревнование).

Последний вид агональности – наиболее неоднозначен в романе. Дело в том, что Адриан замкнут в своём мире, ему не нужны даже слушатели (довольно того, что он сам слышит свою музыку), он не вступает в творческое состязание с другими музыкантами. Безусловно, феномен игры релевантен в романе, и прежде всего – как писательский приём: он присутствует в рассуждениях повествователя о композиции книги, её частях, вариативном (игровом) подходе к делению на главы и подглавки, в игре с магическими числами и знаками, мощным аллюзивным фоном и т.д.

Но игра как принцип личного бытия героя оказывается неосуществлённой. Адриан явно терпит поражение, ибо игра предполагает свободу, но герой сам становится игрушкой тёмных сил (можно сказать прямо – игрушкой дьявола, что с привлечением метонимического богословского ряда определяется как гордыня, эгоизм, бессердечие и ассоциируется с дьявольским холодом).

Образ Леверкюна представлен как нереализовавшийся в полной мере образ сверхчеловека. Ницшеанская трёхступенчатая модель преобразования духа (верблюд – лев – дитя) пресечена здесь на втором этапе (лев).

Адриану никогда не добиться игровой лёгкости и раскрепощения – недаром детская раскованность недостижима для героя, а сам образ ребёнка (дитяти) в романе либо овеян трагизмом (гибель маленького Эхо), либо дискредитирован сатанинским вмешательством (порочные ангелы, мальчики и девочки из безумной финальной речи Адриана). Причастность к «сатанинскому блуду» уничтожает творческие интенции композитора, погружая его сознание в область агонального «двоемыслия», диссонанса, что отразилось в следующем признании: «И во мне часто начинали звучать то орган, то арфа, лютни, скрипки, трубы, свирели, кривые рога и малые дудочки, каждая о четырёх голосах; мог бы подумать, что я на небе, если бы не знал о другом» [3, с. 530]. Знание «о другом» – это знание не только о своей принадлежности к миру тьмы, но и предчувствие творческой катастрофы, грядущего падения Вавилона, как указывается в Откровении святого Иоанна Богослова: «И гóлоса играющих на гусях и поющих, и играющих на свирелях и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; *не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества*» (Отк. 18:22) (курсив наш. – И.П-Б).

Агональное противостояние отражено в различных философских и этических *представлениях* о благе (добре) и зле, что закреплено в целом ряде мотивов эсхатологического свойства, а в пределе – борьбе между жизнью (благо, добро) и смертью (зло).

К ним можно отнести мотив *смертных мук*, широко представленных в романе изображением процессов умирания со всеми физиологическими проявлениями агонии, борьбы жизни и смерти: удушье, хрипы, стоны, судороги, закатывание глаз или их непроизвольное вращение – страшные хриплые крики сжигаемой на костре Барбель, вздувающиеся кровавые пузыри на губах умирающего от пулевых ранений Руди Швердтфегера, искажённые черты лица и ужасные предсмертные судороги несчастного ребёнка, Непомука Шнейдевейна (Эхо) и мн.др. Типологически

родственными выглядят также агон между безумием и разумом Адриана Леверкюна и, наконец, – агония самой Германии («кровавая империя, сейчас задыхающаяся в агонии») [3, с. 510].

В одном ряду с ними – и мотив *мук адских*, которые испытывает Адриан, и в чём он признаётся собравшимся на его так и не состоявшейся премьере «Плача доктора Фаустуса», этой «апокалипсической оратории Леверкюна» [3, с. 515]. Любопытно, что вступительный монолог Адриана перед гостями – своего рода вербальная интродукция, предваряющая музыкальное исполнение «Плача...». Но ещё больший интерес вызывают стилевые параллели между этой речью и «до- и раннехристианскими эсхатологиями», евангелическими Посланиями – например, Первым и Вторым соборным посланием святого апостола Петра и Посланием к ефесянам святого апостола Павла, ветхозаветными отголосками «видений и плачей Иезекииля, <...> жалоб Иеремии» [3, с. 378-379]. Их объединяют смиренные, искательные и покаянные интонации («Досточтимые <...> братья и сестры!» [3, с. 524]; «На том я стоял, добрые братья и сестры <...>» [3, с. 528]; «Должно мне поначалу воззвать к вам о прощении» [3, с. 525]; «С дружеской и христианской просьбой хочу обратиться к вам» [3, с. 525] и т.д.).

Адриан обнажает свою душу перед свидетелями, и оттого его речь равносильна публичной исповеди. Особенно явственно проступают исповедальные интонации там, где у апостолов и пророков содержится лишь намёк на блуд («всякая нечистота» [Еф. 5:3-4]) и похотливость, а также «пустословие и смехотворство» [Еф. 5:4] как предуготовление души к принятию нечистого.

Адриан же предельно расширяет эти намёки, вспоминая и осуждая и обольщение *Hetaera esmeralda*, наградившей его дурной болезнью и связавшей с сатаной, и свою гордыню, высокомерие и насмешливость, и стремление добиться славы, и ложное умозаключение, что «искусству

<...> не бывать без попущения дьявола, без адова огня под котлом» [3, с. 528]. Ещё директор гимназии, доктор Штойентин, прощаясь с Адрианом во время выпуска, сказал ему с глазу на глаз, что талант Адриана – это заслуги господ, но сатана, погубивший себя своей гордыней, бродит меж людьми и ищет себе добычу. «Вы из тех, – сказал Штойентин, – у кого есть причины сугубо остерегаться его происков» [3, с. 88]. Директор уже тогда разглядел в молодом человеке и гордыню, и высокомерие, и самодовольство, что «равносильно отречению от господ бога» [3, с. 88-89].

Мощный диссонанс разрушительного, эсхатологического свойства, знаменующий отпадение героя от мировой гармонии, – это оборотничество Адриана, проявляющееся ближе к финалу романа. Выражение лица героя, казалось бы, манифестирует облик самого Христа: «<...> борода в соединении со всё возрастающей склонностью держать голову несколько набок сообщала его лицу нечто одухотворённо-страдальческое, более того, делала его похожим на лик Христа» [3, с. 511], в то время как творение Адриана, «Плач доктора Фаустуса», при всём его покаянном отчаянье («гибну, как дурной, но добрый христианин» [3, с. 518]), становится самоутверждением зла, «овладевшего, – как пишет Цайтблом, – нашей страной и ныне гибнувшего в крови и пламени» [3, с. 511].

Часто встречающееся в романе число 12 (например, «двенадцатизвучие» [3, с. 518]) и кратное ему число 24 (время, отведённое Адриану сатаной для творчества) вызывают агональные ассоциации и с апостольским числом 12, и с 12-летним нацистским циклом дьявольского «помрачения Германии». А окружённый женщинами и распростёртый на клавиатуре рояля Адриан, испустивший предсмертный жалобный крик (ср.: присутствие женщин перед казнью Иисуса и после неё – Лук. 23; 24), становится аллюзией не только распятия, но и агонии страны, в которую

вселился дьявол. Эсхатология Германии, этой «великой блудницы, жене на звере багряном» [3, с. 379], представлена включением интермедияльного ряда – дважды, в главе XXXIV и Эпилоге, дано описание фрески Страшного суда Микеланджело Буонаротти. Германия уподоблена грешнику с этой фрески, который, закрыв один глаз рукой, другим смотрит в бездну. Переключку темы Германии с темой исчадия ада («великой блудницы», которая «*упоена <...> кровию святых и кровию свидетелей Иисусовых*» (Отк.17:6), их абсолютную идентичность видим в финале романа: «Германия, с лихорадочно пылающими щеками, *пьяная* от сокрушительных своих побед, уже готовилась завладеть миром в силу того единственного договора, которому хотела остаться верной, ибо подписала его собственной кровью» [3, с. 539] – договора с дьяволом.

Разрушительная агональность вложена даже в дефиницию чистоты. Здесь и мотив *утраты* чистоты как следствие нестойкости героев к дьявольскому искушению, которому невозможно противиться (причём утрата душевной и физической невинности героя резонирует с утратой человечности немецкой нацией), и мотив *поруганной* чистоты в результате вторжения тёмных сил на сторону добра (трагическая судьба маленького Непомука), а также мотив *падшего ангела* (ангелоподобные дети с «червоточинкой» в финале романа). В этот же контекст попадает и сквозной диссонансный мотив *несбывшейся* мечты о чистоте и счастье – мотив Русалочки (андерсеновская аллюзия, коннотированная чистотой и жертвенностью) и одновременно – Гифиальты (распутницы, которую тёмные силы, согласно народным поверьям, подослали к Фаусту, дабы его соблазнить). Внутренне агональным, диссонансным, предстаёт и мотив *вины доброго христианина*, ставшего грешником и убийцей.

Агональность, чреватая несовместимостью, взрывом, уничтожением, казалось бы, раз и навсегда устоявшегося мира, заложена и в фамилиях профессуры и других персонажей, так или иначе имеющих отношение к

богословскому факультету и Кайзерсасерну в целом. Этот город, имитирующий бурную научную жизнь, на метафорическом уровне считается как погребальная урна, город-саркофаг (дословно: «пепел кайзера», если угодно – «пепел империи», мёртвый город). Направленность эсхатологического (агонального) потенциала данного онима очевидна – она связана с разрушением иллюзий благостности, обнаружением таящихся в ней тёмных интенций. Богословский факультет скрыто агонален, «двусмысленен». Так, имя Шлепфуса («волочащаяся нога»), отсылает к дьявольской хромоногости, тем паче, что сей учёный муж почти с удовольствием повторяет за простолюдинами хулительную брань в адрес Богоматери и её непорочного зачатия; Ноннемахер – «делатель монахинь», а словом «Кумпф» (Kumpf) немцы называют миску, наполненную, как правило, без разбора всякой всячиной. Фамилия студента Пробста вызывает саркастическую ассоциацию не только со священничеством (Probst – пастор, настоятель у лютеран), но и с репетицией, зубрёжкой, повторением задов, филистерством – вспомним его испуганное изумление, когда, услышав импровизацию Адриана, он узнаёт, что тот фантазирует, а не исполняет чью-то авторскую (читай: общепризнанную музыку). Фамилия студиязуса Тотлебена заставляет вспомнить известный богословский парадокс «Tod im Leben, Leben im Tod» («смерть в жизни, жизнь в смерти»), который, с учётом весьма раскованного поведения будущих богословов, совершенно утрачивает свою изначальную сакральность.

Проявления агональности и диссонанса «подпитываются» средневековой мистикой и суевериями, что характеризует душу Германии и немцев как изоляционистскую, ограниченную. Вполне логично на этом фоне возникают мантические (гадательные) приёмы различного плана:

– *индуктивные* (т.е. связанные с френологией, физиогномикой и соматикой): таковы практически все портретные характеристики героев

(Мари Годо, самого Леверкюна и его двух докторов, обречённых на гибель, ребёнка-эльфа Непомука, которому нет места среди людей);

– *толковательные* (осмотические кристаллы-цветы отца Леверкюна; математические приёмы при создании музыки; магический квадрат и магия чисел в целом, что убедительно показал Е.М. Беркович [2]; занятия Леверкюна древнееврейским языком с его квадратным алфавитом и каббалистической интенциональностью и т.д.);

– *интуитивные* (приметы, догадки, ощущения – в тексте часто встречаются конструкции с семантикой загадки и/или гадания – *das Wahrsagen; das Rätselraten; die Vermutung* – подозрение / гадание / догадка / домысел [4]).

Всё это входит в агональную фазу с так называемыми «цивилизационными», т.е. выверенными, рациональными формами романного бытия – с описанными в нём техническими достижениями первой половины XX века, комфортом, конвенционально определяемыми ритмами жизни, регулятивностью («как надо», «как должно»), с нарочито подчёркнутым, «вызывающим» а-теизмом, позиционированием себя «отдельно от Бога», при «паденье в неверие» (Д.Г. Лоуренс). Композиционно этот диссонанс выражается прежде всего в перебивке и сосуществовании хронотопов средневековья и современности, когда реалии XV века проецируются на актуальные для героев события XX века.

Агональность присутствует и в нарративе Цайтблома, так называемого ненадёжного рассказчика, от лица которого ведётся повествование. Она выражена здесь в болезненной саморефлексии, напряжённой автокоммуникации (термин Ю.М. Лотмана), осторожном прощупывании своего же собственного мнения, насколько оно справедливо и удобно для «читающей публики» (в оригинале – «для читателя», *Leser*). Уклончивость (осторожность) повествователя оставляет

смысловые лакуны, которые постепенно заполняются внутренне противоречивыми фразами.

Таков пассаж из главы XXI – он начинается рассуждением весьма охранительного свойства по отношению к Германии: здесь и продвижение москвитов по Украине, «будущей житнице» Германии (при этом слова «будущей житнице» взяты в кавычки как маркер газетного «чужого слова» пропагандистского толка), и «эластичный отход» немецких войск (обнадёживающая интонация). И тут же оказывается, что эти сведения устарели, и несколько дней назад данный «оборонительный рубеж тоже, по-видимому, оказался непрочным», несмотря на приезд фюрера и его громогласное требование прекратить отступление и держаться на Днестре «любой ценой» [3, с. 184].

И уже в начале следующего абзаца, практически без перехода, на фоне успокоительных речей о том, что между «родными пажитями и надвигающимся с Востока мором лежат ещё широкие дали, и поначалу мы можем мириться с теми или другими огорчительными потерями на этом фронте, чтобы с двойным упорством защищать своё европейское жизненное пространство от западных врагов немецких порядков», диссонансом звучит беспощадное: «С Германией покончено, с ней будет покончено, близится катастрофа – экономическая, политическая, моральная и духовная, словом, всеобъемлющая; *не скажу, что я этого желал*, ибо это – отчаяние, это – безумие. *Не скажу, чтобы я этого желал* <...> » [3, с. 185]. Далее выражается горькое сострадание немецкому «несчастному народу», который был обуян «слепой горячностью», но к его «священному экстазу» народного возрождения «примешивалось многое от хамства, от гнуснейшей мерзопакостности, от грязной страсти растлевать, мучить, унижать <...>. *Нет, не скажу, что я этого желал*, хотя *должен был желать* и *знаю, что желал и желаю сейчас*, что буду это приветствовать: из ненависти к преступному пренебрежению разумом

<...>, к разнузданно-пошлomu культу дрянного мифа, <...> к жалкой спекуляции старинным, заветным, исконно немецким – всем, из чего глупцы и лжецы гнали для нас своё ядовитое зелье» [3, с. 185-186].

Здесь агональность проявлена в полной мере в этих *риторических «качелях»* («Не скажу, чтобы я этого желал»; «Нет, не скажу, что я этого желал <...>»; «хотя должен был желать и знаю, что желал и желаю сейчас»), в *постоянных переходах* от сочувственной интонации к обличительной, причём в очень тесных фразовых рамках.

Не станем сбрасывать со счетов и профессию рассказчика, биографа Адриана Леверкюна, он – филолог, занимающийся древними языками. Похоже, что на уровне романного стиля здесь воспроизведена классическая примета средневековой риторики – *дискурсивность*, которая также становится своего рода филологической визитной карточкой агональности (дискурс как неупорядоченное движение взад-вперёд). В XXVI главе неуверенный прежде голос рассказчика, подбирая слова, словно пробует различные противоречивые (диссонансные) смысловые регистры, которые образуют, наконец, фигуру климакса: «<...> ожидается круговая атака миллионов превосходно оснащённых солдат [англосаксов] на нашу *европейскую твердыню*, или лучше сказать – *на нашу тюрьму*, или лучше сказать – *на наш сумасшедший дом?*» [3, с. 268].

В финале романа, после смерти Леверкюна, повествователь Цейтблом перестаёт быть тенью своего великого друга и обретает собственный голос – без дискурсивного метания, очищенный от рефлексии и диссонансов. С уходом Адриана уходит и мощный агональный пласт, которому было подчинено всё повествование, – в музыке, в сюжетных мотивах, в стиле. Эпилог трагичен – в его хронотопе перекликаются события похорон Адриана и поражения гитлеровской Германии. Вместе с тем он, как это ни парадоксально, выполняет функцию ферматы – длящегося финального звука в богослужебной музыке, поскольку в нём в

снятом виде явлены все предыдущие романские события, сделаны выводы, расставлены акценты: «Скоро ли из мрака последней безнадежности забрезжит луч надежды и – вопреки вере! – свершится чудо? Одинокий человек молитвенно складывает руки: боже, смилуйся над бедной душой моего друга, моей отчизны!» [3, с. 539].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Эсхатология / С. С. Аверинцев // Новая философская энциклопедия: в 4-х тт. – Т. IV. – Москва : Мысль, 2010. – С. 467–470. [Электронный ресурс]. – URL: <http://ponjatija.ru/node/12846> (дата обращения: 20.11.2021).
2. Беркович, Е. Меланхолия, музыка и математика. Гравюра Дюрера «Меланхолия» и её отражения в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» / Е. Беркович // Нева. – 2016. – № 12. – URL: https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2016/12/08_BERKOVICH.pdf (дата обращения: 20.06.2021).
3. Манн, Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / Т. Манн / Пер. с нем. С. Апта и Наталии Манн. – Ташкент : Узбекистан, 1986. – 560 с.
4. Mann, Thomas. Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus. / Th. Mann. – Fischer Verlag. – [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/doc143790965_365455873?hash=8b5bff7bb89c73340e (дата обращения: 15.06.2021).

ESCHATOLOGICAL ACCENTS IN THE ARTISTIC WORLD OF DOCTOR FAUSTUS BY Th. MANN

I.A. Popova-Bondarenko

The destinies of the German history and culture are presented in the novel *Doctor Faustus* in verbal and musical aspects. Considering the historical background (shaping of Nazi ideology, aggression against the East and, finally, the defeat of Germany in World War II) the eschatological allusions play an important role in the novel. The elements of eschatological poetics including not only the Biblical myths sphere but music as well, have been analyzed. The interrelation of eschatology and agonal features / dissonance has been shown at verbal and musical levels. The types of agon have been analyzed in the novel (war, discussion, game). The latent agon types in the onomastic field and in the novel's narrative have been shown. There has been established the mutual penetration of chronotopes of the German Medieval epoch and the first half of the XX-th century which, fraught with pride, leads the German nation to a Faustian bargain with the devil and a catastrophe.

Key words: *Th. Mann, Doctor Faustus, eschatology, the agonal element, dissonance, bargain with the devil.*

ТЕМА СМЕРТИ В РОМАНЕ КОМПТОНА МАККЕНЗИ «КАРНАВАЛ»

Л. В. Сапегина

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статья посвящена исследованию темы смерти в романе Комптона Маккензи «Карнавал». Рассмотрена специфика реализации мотивов дель арте в литературе рубежа веков, в том числе связь Коломбины и смерти. «Карнавал» Маккензи отмечен жанрово-стилевой эклектикой, сочетая реалистические, натуралистические и символистские принципы изображения. Тема смерти связана с хронотопом судьбы и театральным хронотопом. На символическом плане действия смерть героини эстетизируется: искусство вечно, следовательно, Коломбина бессмертна.

Ключевые слова: *Комптон Маккензи, «Карнавал», игра, маскарад, дель арте, Коломбина, смерть.*

В первые десятилетия XX века происходит «окончательное оформление <...> маскарадной культуры» [1, с. 26], зародившейся во второй половине XVI – начале XVII века в недрах народно-смеховой культуры, позаимствовавшей атрибутику карнавала (маска, игра, праздник, смех), но наполнившей её совершенно иным смыслом. Если карнавал транслировал идеи обновления и возрождения, абсолютной свободы, бунта, вечного настоящего, созидания, объединения, то маскарадная культура концентрируется на идеях несвободы, одиночества и отчуждения, профанности времени, смерти.

Особую роль в превращении карнавала в маскарад суждено было сыграть комедии дель арте, комедии масок, которая, «являясь венцом развития карнавальной культуры, одновременно знаменовала собой смещение акцентов в рамках этой культуры: маска из второстепенного, вспомогательного атрибута, каким она была в карнавале, превращается в основу новой культуры» [1, с. 26]. К XVIII веку комедия дель арте, по сути, заканчивает своё существование, но её маски обретают новую жизнь

в искусстве переходных эпох: рококо, романтизма, декаданса (символизма и эстетизма).

Символисты придавали важное значение образам дель арте, разработав целую теорию амбивалентности маски. Искусствовед Л.В. Левицкая отмечает, что именно литература и эстетика символизма «дают в начале XX века новую жизнь и новый смысл мифу о всеобщем маскараде как о законе человеческого бытия» [3]. Интерес к маске, игре, театрализации был общеевропейским. А.А. Косарева, исследовавшая традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа веков отмечает, что в конце XIX века маски итальянской народной комедии «были популярны среди самых серьёзных художников, а в начале XX века стали превращаться в архетипы искусства» [2, с. 3]. Маски появляются в творчестве Ж. Лафорга, К.Ж. Гюисманса, П. Верлена, А. Рембо, в живописи Д. Энсора, графике О. Бердсли.

На рубеже XIX-XX веков органичной частью дельартовских сюжетов стала тема смерти. У символистов Коломбина «тесно была связана со смертью» [7], Смерть часто выступала её двойником. Гибелью Пьеретты (Коломбины) и Пьеро заканчивается пантомима Артура Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты», имевшая большой резонанс в русской литературе. Эта пьеса вдохновила В. Мейерхольда на постановку «Шарфа Коломбины», А. Таирова – «Покрывала Пьеретты», а С. Эйзенштейна – на создание театрального сценария «Подвязка Коломбины». Образы и мотивы комедии дель арте появляются в балетах С. Дягилева «Карнавал» и «Петрушка», в «Балаганчике» А. Блока и его же поэме «Двенадцать», в пьесе М. Кузмина «Венецианские безумцы».

Исследовательница О.В. Чебанова считает, что вся Европа «подпала под обаяние итальянской комедии масок» благодаря опере Руджеро Леонкавалло «Паяцы» («Pagliacci»), которая «быстро завоевала подмостки Европы благодаря чертам, новым для пьес с традиционным сюжетом

такого рода: в классическом треугольнике Арлекин-Коломбина-Пальяччо (персонаж, по характеру напоминающий Пьеро) комедия оборачивалась трагедией, а смех был смехом сквозь слёзы» [7]. Речь идёт о том, что опера заканчивалась двойным убийством: актрисы, игравшей Коломбину (Недды), и её возлюбленного (Сильвио). Идея «Паяцев», как считают, была вдохновлена успехом оперы Пьетро Масканьи «Сельская честь» («*Cavalleria rusticana*», 1890), к которой «Паяцы» близки и по тематике, и по музыкальному решению (во многих театрах эти две короткие оперы часто ставят вместе). Финал «Сельской чести» также был связан с убийством (Туридду). Обе оперы относят к веризму – направлению в итальянской литературе, музыке и изобразительном искусстве конца XIX - начала XX веков, близкому по эстетическим установкам натурализму.

Вклад в разработку подобных дельартовских сюжетов, а также маскардажной культуры в целом внесли и английские писатели, в частности Комптон Маккензи в романе «Карнавал» (1912). Название романа К. Маккензи – аллюзия, отсылающая к балету-пантомиме «Карнавал», показанного труппой С. Дягилева в Лондоне во время Русских сезонов (1911). Основой балета было романтическое сочинение Роберта Шумана – цикл фортепианных пьес «Карнавал. Маленькие сцены, написанные на четыре ноты» (1835). В состоящем из 21 эпизода произведении, выступают разнообразные персонажи, среди них четыре маски: Пьеро, Арлекин, Коломбина и Панталоне. В основе сюжета – любовь Арлекина и Коломбины, которых преследует Панталоне.

Действие в «Карнавале» Маккензи переносится в современность, то есть в Британию рубежа XIX-XX веков. В центре повествования – жизненный путь Дженни Пёрл Рэйберн, девушки из бедных кварталов лондонского Ист-Энда, ставшей танцовщицей балета, пережившей драматическую любовную историю и погибшей от рук ревнивого мужа.

В «Карнавале» очевидна жанрово-стилевая эклектика, характерная для переходных периодов. Налицо традиция жанра жизнеописательного или биографического романа, воплощаемая преимущественно реалистическими средствами, то есть, «Карнавал» – это в первую очередь социально-психологический роман. В романе нет конкретных дат, но историческое время прописано достаточно точно. Имеется целый ряд таких показательных сюжетных деталей, как появление электричества, сосуществование извозчиков и первых такси в Лондоне, обсуждение политики Уильяма Гладстона, бывшего премьер-министром Великобритании четвёртый раз в 1892-1894 годах, портрет Ллойд Джорджа, популярного политика 1890-х-1900-х, упоминание о войне (очевидно, англо-бурской, 1899-1902), описание демонстрации суфражисток (они проводились с 1907 года) – всё это позволяет локализовать время действия как последнее пятнадцатилетие XIX – первую декаду XX века. Художественное время охватывает, таким образом, четверть столетия – двадцать пять лет жизни Дженни, от её рождения до гибели.

Кажущаяся при первом приближении простота романной структуры – линейное развёртывание времени и пространства – при более пристальном изучении оборачивается сложностью архитектоники. Образ карнавала, вынесенный в название, отсылает к главной теме романа – судьбе балерины, а также к его концепции – представлению о жизни как театре, «карнавале» (маскараде), которое Ю. Манн называет «старым гротескным употреблением» [5, с. 211].

Роману предпослан эпитафия: «Put out the light, and then – put out the light». Это цитата из «Отелло» Шекспира: слова героя перед убийством Дездемоны: «Задую свет. Сперва свечу задую, <...>»¹, в чём можно увидеть заданность трагического финала, а также установку на

¹ Перевод Б. Пастернака

театрализацию действия. По сути уже в первой главе «Карнавала», в которой сообщается о рождении в обычной английской семье девочки, которую нарекли Дженни Пёрл Рэйберн, обозначились два уровня действия – «двоемирие», определяющее художественный мир романа: мир обыденной реальности (уровень «сцены» и «зрителя») и мир артистической игры, вечного искусства (уровень демиургии). Они воплощаются посредством двух композиционных планов: реалистического и символического. Завязкой действия становится появление на свет героини, которой предначертано существовать в амплуа Коломбины («Рождение Коломбины»).

С самого начала в облике героини подчёркивается её исключительность, которую осознаёт миссис Рэйберн, не испытывавшая ничего подобного при рождении двух старших детей: «Perhaps Mrs. Raeburn experienced an elation akin to that felt of old by wayside nymphs who bore children to Apollo and other divine philanderers» [11] («Возможно, Миссис Рэйберн испытывала восторг, подобный тому, что испытывали в старину придорожные нимфы, рожавшие детей Аполлону и другим божественным волокитам» (*здесь и далее перевод наш – Л.С.*)). Здесь важным является упоминание Аполлона: актёров называли детьми или слугами этого божества. В главе XI («Театр варьете “Ориент”») о балеринах будет сказано: «Они были детьми Аполлона» («They were children of Apollo» [11]). То есть, образ героини тоже двоится: на символическом уровне она – дитя бога-покровителя искусств.

Исключительность Дженни связана с её удивительной «живостью» (vitality), что отличает её от всех окружающих. Вспомнив, что у её сестры скоро родится первенец, миссис Рэйберн думает, что «это будет статуэтка путти рядом с Дженни. Её девочка была живой. Как удивительно она ощущала эту жизненную силу в темноте, прижимая ребенка к своей груди. Её собственные глаза сияли, но глаза Дженни были звёздами, и на их фоне

её собственные казались просто монетками» («it would be a putty statuette beside her Jenny. The latter was alive. How amazingly she was conscious of that vitality in the darkness, when she felt the baby against her breast. Her own eyes were bright, but Jenny's eyes were stars that made her own look like pennies beside them» [10, с. 25]). Однако весь дальнейший ход сюжетного действия связан с убыванием этой витальности в героине, убиванием её жизненной силы (на уровне эмпирического бытия) временем, социальными обстоятельствами, чередой несчастий, неудач, разочарований, предательств.

Дженни, несмотря на свою исключительность и ряд черт, сближающих её с карнавальным прототипом (смех, задор, обаяние, жизнерадостность, свободолюбие, независимость, проказливость) выступает типичным продуктом своего времени и той среды, в которой она выросла: её нравов, убогой системы образования и ограниченных возможностей. Здесь Маккензи следует реалистическому методу Арнольда Беннета и Герберта Уэллса. В частности, Д. Дули отмечает, что как и Беннет, «Маккензи использует происхождение, чтобы обозначить диапазон возможностей человека» («Mackenzie uses the background to establish the dimensions of a person's life» [8, с. 38]. Следуя во многом за Уэллсом в изображении «ограниченных жизней», Маккензи, по словам Д. Дули, пошёл в направлении, в котором никогда бы не пошёл Уэллс: он подчёркивает духовную бедность своей героини [8, с. 39], у которой нет никаких идеалов, кроме свободы. Разница в образовании сделала невозможным счастье Дженни и её возлюбленного, Мориса Эйвери. В романе есть целый ряд комических эпизодов, связанных с попыткой Мориса поговорить с Дженни об искусстве или восприятием Дженни и её подруг произведений искусства:

«Is that your mother?» asked Madge, pointing to Mona Lisa. (—Это твоя мать? — спросила Мэдж, показывая на Мону Лизу.)

«Don't be silly», Madge Wilson, Jenny corrected. «It's a picture, and I *don't* think much of her», she continued. «What a terrible mouth! Her hands is nice, though – very nice. And what's all those rocks at the back – low tide at Clacton, I should think» [10, с. 126] (– Не глупи, Мэдж Уилсон, – поправила её Дженни. – Это картина, и я о ней не *очень* высокого мнения, – продолжила она. – Какой ужасный рот! Хотя руки у нее красивые – очень красивые. А что это за скалы там сзади – отлив в Клактоне, я думаю).

Главная драма жизни Дженни, нереализованность её таланта, позволявшего ей подняться до уровня прима-балерины (Prima Ballerina Assoluta), поясняется её неспособностью подняться над запросами своей среды, вырваться из-под её власти: Дженни так и остаётся «маленьким» человеком.

В сюжете можно выделить три основных этапа в жизни героини и соответствующие сюжетные коллизии. Первая из них, охватывающая большее пространство романа (главы I-XXXII), связана с проблемой взаимоотношений дочери и матери. Здесь просматриваются контуры конфликта «отцов и детей», неистребимого антагонизма поколений. Противостояние, изначально заложенное как столкновение свободолобивого, необузданного нрава Дженни и ограничительной, воспитательной функции миссис Рэйберн усиливается с объявившимся у героини желанием танцевать. Наивысшего накала столкновение характеров достигает в главе «Эпилог», где на ультиматум семьи Дженни отвечает уходом из дома. Здесь возникает мотив «блудной дочери», исчерпание которого – возврат героини, – казалось, должно было бы стать разрешением конфликта. Однако коллизия неожиданно завершается трагически – сумасшествием и смертью миссис Рэйберн.

Характерная для викторианства дозировка внешнего выражения чувств, недопустимость обсуждения интимных тем, невозможность настоящей психологической близости приводят к драматическим

последствиям. «It doesn't always do to show one's feelings» («Не всегда следует показывать свои чувства») [10, с. 45], – эта фраза миссис Рэйберн многое объясняет в отношениях матери и дочери. В результате миссис Рэйберн подозревает дочь в грехопадении, которого та не совершала, и это постепенно сводит её с ума. Дженни, в свою очередь, страдает вдвойне: она не может согласиться на унижительное положение содержанки, которое ей предлагает её возлюбленный (Морис Эйвери), но её оскорбляет и то, что мать считает это свершившимся фактом. Миссис Рэйберн умирает, так и не узнав, как дорога она была дочери. Смерть матери, с одной стороны, освобождает Дженни, снимая с неё всякие моральные обязательства, с другой – обрекает на полное одиночество.

Эмоциональным и драматическим центром романа является любовная интрига. «Балет Купидона» (глава XIII) – так называется спектакль, во время которого Дженни увидела в зале Мориса Эйвери. Поначалу безмятежные и искренние, любовные отношения заходят в тупик в связи с проблемой их дальнейших перспектив. Конфликт между влюблёнными имеет социальную подоплёку: Морис – джентльмен, и, оберегая покой своей семьи, он не считает возможным жениться на актрисе. Дженни это понимает: «Still in some ways it was a pity that Maurice was a gentleman. It would never mean a wedding. Those photographs of his mother and sisters had crushed that idea. Even if he asked her to marry him, she wouldn't» [10, с. 120] («И все же в каком-то смысле было жаль, что Морис оказался джентльменом. Это никогда не будет означать свадьбы. Фотографии его матери и сестер разрушили эту идею. Даже если он попросит её выйти за него замуж, она не согласится»). Тем не менее Дженни обижает то, что единственным выходом из ситуации Морис видит неофициальную связь, мотивируя это заботой о благе любимой. И всё же главный источник конфликта в отношениях Дженни и Мориса – разная жизненная идеология. Морис – типичный представитель эстетствующей

молодёжи начала века с её лёгким отношением к жизни, где нет места глубоким чувствам и мыслям, где всё: костюм, занятия искусством, увлечение женщиной – поза. Он олицетворяет в романе артистический способ жизни, ставший приметой рубежа XIX-XX веков. Морис называет себя художником-дилетантом, занимаясь понемногу разными искусствами, но ни в одном из них – ни в литературе, ни в живописи, ни в скульптуре, – особого успеха не достигает. Служение искусству требует таланта и самоотдачи, которыми он не обладает. На поверку «artistic temperament» Мориса, придающий ему некий романтический ореол, оказывается лишь лицемерной маской. Не случайно тема масок, карнавала вводится в роман с появлением Мориса, который становится основным её носителем: «I feel all the time you think I'm masquerading. I feel like a figure with a mask in a carnival. I meet you in another mask. I say, 'Take it off', and you won't. You shrivel up» («Мне всё время кажется, будто ты думаешь, что я притворяюсь. Я чувствую себя фигурой в маске на карнавале. Я встречаю тебя в другой маске. Я говорю сними её, а ты не хочешь. Ты замыкаешься в себе») [10, с. 117].

«Маскарад» чувств – это не только противоречие между истинными чувствами викторианского человека и их внешним выражением, это также несовпадение между действием бессознательного, механизм которого нащупывает в романе писатель, и объяснением человеком своих поступков. Примером могут служить отношения Дженни с Джеком Дэнби, которыми Дженни пытается заполнить душевную пустоту после предательства Мориса. Странная притягательность Дэнби для Дженни была непонятна ей самой: «Danby's effect was that of a sedative drug whose action, however grateful at the time, is loathed in retrospect, <...>. Jenny found herself longing to sit near him and was fretful in his absence <...>. He was worth nothing to her without the sense of contact» [10, с. 176] («Дэнби действовал на неё как успокоительное, эффект которого, каким бы

благотворным он ни был в момент приёма, в ретроспективе вызывает отвращение <...>. Дженни поймала себя на том, что ей хочется сидеть рядом с ним, и в его отсутствие ей было не по себе <...>. Он ничего не значил для неё без ощущения контакта»). Дэнби апеллирует к её чувственности, её природному женскому началу, разбуженному любовью к Морису, но так и не удовлетворённому. В конце концов, Дженни позволяет ему соблазнить себя в канун дня Святого Валентина. Героиня объясняет решение провести ночь с Дэнби желанием убить в сердце остатки той любви, которая там ещё жила. Продолжать с Дэнби отношения она отказывается, зная, что он – человек глубоко порочный, занимается торговлей порнографическими журналами. А.А. Косарева обращает внимание на внешнее сходство Джека Дэнби с обликом Пьеро (ярко-синие глаза, мертвенно-бледная кожа). Она считает, что этот персонаж «напоминает Пьеро-декадента из пьес Лафорга и Гюисманса – развратного денди, постоянного читателя “Иллюстрированного порнографа”» [2, с. 224].

Оказавшись после смерти матери в отчаянном положении, Дженни принимает предложение нового поклонника, корнуолльского фермера Закэри Трухеллы и, взяв с собой младшую сестру Мэй, уезжает с ним в Корнуолл. Брак с Трухеллой составляет ещё одну сюжетную коллизию. Конфликт между Дженни и Закэри носит характер столкновения разных культур: Дженни – дитя большого города, ориентированная на всё новое и прогрессивное, Закэри – корнуолльский фермер, религиозный фанатик, привязанный к патриархальным обычаям. Понимание этого приходит к Дженни после визита Фрэнка Каслтона, друга Мориса, вызвавшего с её точки зрения неадекватную реакцию мужа: «He belonged to another life where farmers did not grovel in the mud before Heaven's wrath, where husbands did not swear foully at wives, asking forgiveness from above <...>» [10, с. 237] («Он принадлежал к другой жизни, где крестьяне не пресмыкались в грязи

перед гневом небес, где мужья не ругали грязными словами своих жён, прося прощения свыше...»).

Для создания образа Трухеллы (Trehella) писатель использует говорящее имя: в нём звучит обещание «настоящего ада», в котором Дженни и оказывается по прибытии в Бочин. Писатель прибегает к контрастной образности: с одной стороны, Трухелла говорит языком Библии, подчеркивая первозданность его страсти, с другой – персонаж характеризуется рядом зооморфизмов (*fox, wolf, sneak*), акцентирующих его бестиальное начало. Вновь возникает мотив маски, притворства: становятся очевидны наносной характер внешней цивилизованности, фарисейство, рядящиеся в тогу набожности. Пропасть между героями непреодолима, и взаимопонимание невозможно в принципе. Финал романа, где Трухелла, подкараулив Дженни на свидании с Морисом, приехавшим объясниться и вымолить прощение, стреляет в неё из ружья, вызвал множество нареканий со стороны критики. Однако развязка не выглядит такой уж нелогичной, если учесть, что гибель Дженни получает двойную мотивировку: с одной стороны – конфликт с «дикими» нравами Корнуолла, с другой – исполнение «роли» в жизненном спектакле с фатальным концом, напоминающем сюжет оперы Масканы «Сельская честь», которая упоминается в тексте. Прямых указаний в тексте на то, что какому-либо персонажу, кроме Дженни, соответствует какая-то конкретная маска, нет, но А.А. Косарева считает, что в образах главных действующих лиц «присутствует целый ряд характеристик “дельартовских” масок». «Морис, возлюбленный Дженни, напоминает Арлекина; Джек Дэнби, соблазнитель Дженни, – Пьеро; Трухелла, старый муж Дженни – Панталоне» [2, с. 16]. Все они, как в итальянской комедии, умещаются в ряд плут - шут - дурак. Все герои стремятся отторгнуть от себя личину дурака. И в этом смысле сюжетные линии «Карнавала» можно рассмотреть в аспекте взаимного «одурачивания».

Одной из форм проявления игрового начала, а также важным фактором художественной целостности «Карнавала» становится, по мнению французского исследователя Поля Гегана, «игра предсказаниями и вещными символами, которые вносят что-то вроде предопределённости в судьбу Дженни» [9, с. 109]. В начале романа это появление в доме Рэйбернов трёх тёток матери, старых дев мисс Хорнер, которым был послан некий знак, что они должны взять Дженни на воспитание в строгости и любви к богу. Отказ племянницы отдать дочь их оскорбляет, и они, как злые феи из сказки, пророчат девочке злую судьбу: «Your daughter will go by ways you know not of; she will be lost in the mazes of destruction, she will fall in the pit of sin» [10, с. 81] («Твоя дочь пойдёт дорогами неизведанными, она заблудится на путях гибельных, она падёт в бездну греха»). В этот момент словно включается хронотоп судьбы, начинается исполнение предначертания. Трижды в романе звучит пророчество о гибели героини: сначала оно звучит в устах тёти Пёркисс, затем сестры Мэй и брата Алфи: «В один прекрасный день ты получишь пулю в грудь. Тебя пристрелят» («You'll get a bullet in your chest one of these days. You'll get shot» [10, с. 81]). Избавленная в детстве от сурового религиозного воспитания (мисс Хорнер принадлежат к общине «Примитивных методистов»), в конце жизни Дженни оказывается замужем за религиозным фанатиком, который, считая её великой грешницей, считает себя вправе лишить её жизни.

В качестве предвестников судьбы выступают различные предметы и природные явления: танец мёртвых листьев накануне рождения и гибели героини, брошь с «несчастливым» опалом, подаренная Морисом, разбитая им статуя «Спящей танцовщицы», моделью для которой была Дженни, др.

Тема смерти заявлена уже в самом начале повествования: во время родовых мук миссис Рэйберн «внезапно охватил непреодолимый страх смерти ... Смерть, смерть, – повторяла она в такт тиканью часов в

коридоре» («suddenly there came upon her overwhelmingly the fear of death ... Death, death, she found herself saying over to the tune of a clock ticking in the passage» [10, с. 15]).

Дженни узнаёт о смерти в пять лет, во время представления с Панчем и Джуди: соседство смерти с весельем – старинный карнавальный мотив. Позже смерть входит в сознание героини в разных образах: сообщениями об убийствах на их улице, с фотографией умершей Коломбины, подаренной бывшим клоуном Верго, уходом из жизни близких и знакомых (самого мистера Верго, тёти Каролины, мисс Хорнер, матери). Тему смерти развивают такие сюжетные детали, как гибель канарейки, в цвет оперения которой Дженни красит волосы, и мотылька, когда Дженни, казалось бы, обретает счастье с появлением сына, а также устойчивые выражения, которые содержат слово ‘dead’: dead white, dead in earnest, dead dracken. В контексте соседства смерти с весельем воспринимается желание Дженни рассмеяться на похоронах, смерть клоуна, а также бабушки Мориса, благодаря которой появилась необходимая сумма для участия в маскараде. Восприятие героиней смерти колеблется от страха и ужаса в детстве и бравады в подростковом возрасте до попытки самоубийства и внезапного желания умереть в момент безоблачного счастья.

Тема смерти дополняется онейрическими мотивами: сна, тумана (мглы, тьмы). Сон выступает традиционным перифразом смерти: спящая Дженни-Коломбина похожа на мёртвую: «Awake, her complexion had the fragility of rosy porcelain: in sleep the color fled, leaving it dead white as new ivory» [10, с. 120]. («В бодрствующем состоянии цвет ее лица был прозрачен, как розовый фарфор: во сне цвет исчезал, оставаясь мертвенно белым, как новая слоновая кость»).

Образ тумана выступает обрамляющим мотивом в «Карнавале». Рождение Дженни происходит прекрасным октябрьским вечером,

окутанным туманной дымкой: «October, casting pearly mists, had turned the sun to silver and made London a city of meditation whose tumbled roofs and parapets and glancing spires appeared serene and baseless as in a lake's tranquillity» [10, с. 13] («Октябрь, рассыпая перламутровые туманы, обратил солнце в серебро и погрузил Лондон в раздумья, а его покосившиеся крыши, парапеты и сверкающие шпили казались безмятежными и парящими над гладью озера»). Несмотря на красоту вечера, туман, мгла, размытость, тьма ассоциируются с угрозой, страхом, печалью, одиночеством, смертью.

Уходя на свидание с Морисом, идя навстречу своей смерти, Дженни словно растворяется в тумане: «<...> through an annihilation of shape and color and scent and sound, she pressed forward to the summit» [10, с. 248]. («<...> сквозь исчезающие формы, цвета, запахи и звуки она устремилась вперед к вершине»). Форма, цвет, звук и запах – атрибуты физического существования, но и театрального представления. Уничтожение этого ряда – финал жизни и конец представления.

За несколько минут до гибели она «увидела одинокий цветок, трепещущий во влажном тумане. Это была голубая коломбаина, одиночное растение в полном цвету. Она подумала, как красиво он выглядит, и остановилась, чтобы сорвать его. Поразмыслив, она решила, что было бы стыдно не оставить его в живых <...>» («she saw a lonely flower tremulous in the damp mist. It was a blue columbine, a solitary plant full blown. She thought how beautiful it looked and stooped to pluck it. On second thoughts she decided that it would be a shame not to let it live <...>» [10, с. 247]. Цветок коломбины (аквилегии) в англосаксонской культуре считают символом супружеской измены, а точнее – символом женской неверности. По крайней мере, в глазах Трухеллы, прячущегося в тумане, Дженни ему не верна. Но Дженни интуитивно угадывает своё родство с цветком, название

которого, по некоторым данным и дало имя возлюбленной Арлекина: с его одиночеством и хрупкостью.

Художественное двоемирие всё чаще напоминает о себе во второй половине романа, где сосредоточены ещё пять глав, в названии которых упоминается Коломбина («Спящая Коломбина», «Коломбина на рассвете», «Свадьба Коломбины», др.). Они акцентируют символический план повествования и всё чаще напоминают о том, что происходящее в романе – спектакль, разыгрываемый по воле некоего демиурга. В романе «Карнавал» персонифицированного демиурга нет, но так же, как в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, эту функцию выполняет «внеличное, метафизическое пространство эстетического бытия, само по себе трансцендентное, а потому иррациональное» [4, с. 9].

В романе представлено описание двух представлений, основанных на традиции дель арте, имеющих влияние на развитие сюжета. Первое – уже упоминавшийся уличный спектакль «Панч и Джуди». Примечательно то, что в балаганном сюжете, который смотрит Дженни (Панч убивает Джуди и выбрасывает ребёнка, в конце Панча отправляют на виселицу), можно увидеть проекцию трагических событий, связанных с замужеством самой героини. Второе представление – рождественская пантомима «Аладдин». Дженни впервые видит на сцене Клоуна, Панталоне, Арлекина и Коломбину, которая станет её идеалом, тогда же появится мечта стать актрисой. Английская рождественская пантомима состояла из двух частей: серьёзной и комической. В первой части, называемой вступлением, представал «мир лондонской обыденности, или, вернее, те его стороны, которые <...> заслуживали смеха» [6]. Переходом между частями была сцена трансформации, где все персонажи меняли свои облики, превращаясь в участников «комических игр», или «арлекинады». Именно здесь действовали традиционные маски комедии дель арте: Коломбина и Арлекин, которых преследовал Панталоне, а помогал соединиться

влюблённым Клоун. Если посмотреть на сюжет «Карнавала» с точки зрения принципов пантомимы, то всё сюжетное действие романа представляет собой лишь «вступление», смерть Дженни – момент трансформации, переход в метафизическое пространство эстетического бытия, эстетическую сверхреальность.

История Дженни Пёрл прочитывается и как история «маленького человека», и в то же время героиня предстаёт как карнавальная сущность (воплощение живости, смеха, праздника, бунта), родившаяся в эпоху маскарада. На символическом плане действия смерть героини в декадентском духе эстетизируется (как смерть Сибилы Вэйн в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда): искусство вечно, а значит, Коломбина бессмертна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринштейн, А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А. Л. Гринштейн // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности: Сборник работ / Под ред. Л.Г. Андреева. – Москва : ЭКОН, 2000. – С. 22–43.
2. Косарева, А. А. Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX-XX веков. : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. / А. А. Косарева. – Екатеринбург, 2013. – 19 с.
3. Левицкая, Л. В. Маска и лицо в русском искусстве конца XIX – начала XX веков. Дис. ... канд. искусствоведения / Л. В. Левицкая. – [Электронный ресурс] – URL: <http://cheloveknauka.com/maska-i-litso-v-russkom-iskusstve-kontsa-19-nachala-20-vekov#ixzz40taR1pJr>.
4. Легг, О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр». Дис. ... канд. филол. наук. / О. О. Легг. – Санкт-Петербург, 2004. – 170 с.
5. Манн, Ю. В. О понятии игры как художественном образе / Ю. В. Манн // Диалектика художественного образа. – Москва : Советский писатель, 1987. – С. 210–237.
6. Хайченко, Е. Г. Великие романтические зрелища. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима. / Е. Г. Хайченко. – Москва : ГИТИС, 1996. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskije-zrelisha/teatr-charlza-dikkensa.htm>.

7. Чебанова, О. В. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX – первой трети XX века. / О. В. Чебанова. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200501911>.
8. Dooley, D. J. Compton Mackenzie. / D. J. Dooley. – New York : Twayne Publishers, Inc., 1974. – 171 p.
9. Gueguen, P. Compton Mackenzie Romancier. / P. Gueguen. – Lille : Universiter de Lille, 1982. – 564 p.
10. Mackenzie, C. Carnival. / C. Mackenzie. – London : The Readers Library Publishing Company Ltd., 1925. – 250 p.
11. Mackenzie, C. Carnival / C. Mackenzie. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/33012/33012-h/33012-h.htm>.

THE THEME OF DEATH IN “THE CARNIVAL” BY COMPTON MACKENZIE

L.V. Sapegina

The article explores the theme of death in Compton Mackenzie's novel “Carnival”. The specifics of the realization of *delle'arte* motifs in turn-of-the-century literature, including liaison between Columbine and death are considered. Mackenzie's "Carnival" is marked by genre and style eclecticism, combining realistic, naturalistic and symbolistic principles of representation. The theme of death is linked to the chronotope of fate and the theatrical chronotope. On the symbolic plane of action, the heroine's death is aestheticized: art is eternal, hence Columbine is immortal.

Keywords: Compton Mackenzie, "Carnival", play, masquerade, *dell'arte*, Columbine, death.

УДК 82.0

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ДИАЛОГА: РОМАН Д. ЛОУРЕНСА «ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛИ» (ОПЫТ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕФЛЕКСИИ)

И. В. Логвинова

Московский государственный институт музыки имени А.Г.Шнитке

В статье исследуется проблема диалога (обозначенного словом «беседа» в начале произведения) в романе Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли». Беседа – ключевое слово романа, связанное с понятием диалога и взаимного понимания людей, чьи судьбы искалечены войной. Тема беседы, в которой нуждается общество, затронутая Лоуренсом, раскрывается сквозь призму философии диалога (М.М. Бахтин, Э. Левинас и др.), который говорит о диалоге, как о прорыве к Другому. Проблема диалога связана также с эсхатологическими мотивами романа, поскольку семья главной героини разрушена войной, ее муж –

инвалид войны, не может иметь детей, а любовник скрывается от бывшей жены, которая не хочет дать ему развод. Финал произведения остается открытым, что и привносит в него мотив эсхатологии: мир нарушен войной, люди разобщены.

Ключевые слова: *Д. Лоуренс, роман, литература «потерянного поколения», диалог, беседа, английская литература, философия диалога.*

Проблема диалога в романе Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» очень актуальна, поскольку в этом произведении речь идет о судьбах героев, поломанных войной. Время действия – 1920 год. Это время серьезного политического кризиса в Англии, только что выигравшей Первую мировую войну, но с большим внешним долгом. Лоуренсом описан послевоенный синдром, охвативший разные слои общества. Автор делает попытку разобраться в причинах эсхатологического настроения своих персонажей, которые выключают себя из жизни в силу разных обстоятельств (Мэллорс – от недоверия к людям, после измены жены; Клиффорд – в силу своей инвалидности; Конни – по причине отсутствия ласки и понимания, а также не видя никаких перспектив в дальнейшей жизни с мужем).

Роман Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» (1928) рассматривается исследователями как психологический, эротический, отражающий проблемы литературы «потерянного поколения», эсхатологический [2; 3; 6]. А. В. Пустовалов видит в романе миф и сказку: «Конфликт в “Любовнике леди Чаттерли” имеет очевидный сказочно-романтический подтекст. Художественный мир романа строится на использовании элементов нескольких источников: сказок “Спящая красавица”, “Красавица и чудовище”, христианского мифа о потерянном рае и низвержении Люцифера в ад и некоторых других. Несомненна притчевость связанных между собой событийного и символического рядов» [6, с. 133]. Алекс Кронин вписывает этот роман в контекст литературы «потерянного поколения»: «Уже в первых строках романа выражены мысли и настроения тех, кто пережил катастрофу войны» [3].

Исследователь, в частности, отмечает мотив бесплодности, выраженный не только в инвалидности Клиффорда, но и в окружающей природе. С. А. Кондраков пишет об утрате человеческого образа как об основной теме романа Лоуренса [2].

Несомненно, точки зрения исследователей творчества Лоуренса раскрывают разные аспекты смысла романа «Любовник леди Чаттерли». Однако, хотелось бы обратить внимание на одну, на наш взгляд, ключевую деталь в этом произведении, которая помогает осмыслить его иначе, и рассмотреть сквозь призму диалогической философии мысль автора, которая пронизывает весь роман.

Когда мы начинаем читать роман Лоуренса, то встречаем слово, характеризующее все, о чем пойдет речь в дальнейшем – беседа. Это слово становится ключевым для понимания сложившегося любовного треугольника: Конни, Клиффорд и Меллорс. Оно выделено курсивом в начале первой главы, где речь идет о «горьком времени», о 1920 годе: «Едва сестры вкусили от плотских радостей, как грянула война, и их спешно отправили домой. Истинной любви девушки так и не познали, для этого потребовалось бы очень близко сойтись со спутниками в разговорах. Точнее, глубокий интерес (а за ним и чувство) могли возникнуть только в *беседе*» [5, с. 7]. Беседа является средством психотерапии. Сиделка миссис Болтон находит общий язык с Клиффордом и ведет с ним бесконечные беседы. «Только оставаясь наедине с миссис Болтон, чувствовал он себя властителем и хозяином, речь лилась легко и охотно, как и у самой миссис Болтон» [5, с. 88]. В то время как Конни все больше отдаляется от него, заинтересовавшись егерем Мэллорсом, который воевал в Индии и год назад вернулся из армии.

В романе показаны две контрастные, но взаимосвязанные ситуации: желание диалога и избегание его. Конни не хочет общения с Клиффордом – «Какая польза от ее жертвенного служения Клиффорду? И чему,

собственно, она служит? Холодной мужниной гордыне, не ведающей теплоты человеческих отношений» [5, с. 58]. Конни привязывается к егерю, с которым ей общаться интересно и необычно (это человек не ее круга). Первый шаг Конни навстречу Мэллорсу продиктован интересом к его личности, его скромной, но таинственной жизни. Этот шаг был попыткой настоящего диалога как выхода за пределы своего «я» навстречу Другому, для которого такое вторжение болезненно: «Его раздосадовало вторжение, ведь уединение он ценил превыше всего – последнее, что осталось у него от свободы» [5, с. 70]. После проникновения в сознание Другого следует диалог, основанный на взаимопонимании, так как у Конни и Мэллорса оказывается много общих тем, они друг другу интересны, им ничего друг от друга не нужно, кроме поддержки (оба ощущают экзистенциальное одиночество). Момент, который убеждает читателя в том, что герои одиноки, находясь в обществе – слезы Конни, которая, рассматривая птенца фазана, горько оплакивает «свое поколение одиноких и неприкаянных» [5, с. 93]. Эти слезы сблизили их с Мэллорсом. Егерь, переживая те же чувства, пожалел Конни, и это сделало возможным их сближение: он жалел о случившейся близости, потому что ему было страшно за Конни, ведь «общество – чудовище злонамеренное и безрассудное» [5, с. 97]. Эгоизм мужа отталкивал Конни, с ним она общалась все более неохотно, даже стала ненавидеть его. А общение с Мэллорсом получалось непринужденным, искренним и потому привлекало ее все больше. При этом диалог с Клиффордом пытается выстроить миссис Болтон, которую раздражает его истеричность и, как выразился Мэллорс, женственность и отсутствие мыслей о сексе. Получив письмо от Конни с просьбой о разводе, Клиффорд готов впасть в истерику, которая для него опасна, и поэтому миссис Болтон мудро решает, что ему нужно «изойти жалостью к самому себе», разрыдаться, и потому она начинает рыдать первая, а за ней стал плакать и он, «как малое дитя» [5, с. 233, 234]. Эгоизм

этого человека подчеркнут настойчивым письмом к Конни с требованием ее приезда, потому что «она обещала вернуться и пусть возвращается» [5, с. 235], капризным нежеланием дать ей развод, потому что ему «представляется самым разумным не разводиться» [5, с. 240]. При этом важно понять, что диалог Конни и Клиффорда не состоялся по причине эгоизма обоих. Конни не очень хотела понимать мужа, увидев, какой он нудный и упрямый, а Клиффорд не дал себе труда понять, что происходит в душе у жены. По-своему он любил ее, но не хотел понять, что она не будет вечно слушать его рассуждения о литературе и устройстве шахт, не получая эмоционального и физического удовлетворения. В какой-то момент она поняла, что не может так дальше жить, она не подвижница, не монахиня, а обычная женщина.

Диалог важен для каждого персонажа романа. С точки зрения философии диалога, беседа эсхатологична, поскольку она есть выход, нахождение Другого [1; 4]. Однако, не все персонажи беседуют, чтобы найти этого Другого. Поэтому не всегда складывается настоящая беседа. Так, Клиффорд беседует из эгоистических побуждений – ему важно, чтобы его слушали, но сам он выслушать собеседника не способен. В отличие от Клиффорда, Мэллорс – идеальный собеседник, который способен выслушать и поддержать разговор, с ним можно спорить, и это привлекает в нем Конни. Учитывая то, что все персонажи так или иначе «потерянное поколение», люди, пережившие войну, проблема диалога выступает для них на первое место.

Поэтому, читая роман Лоуренса «Любовник леди Чаттерли», так важно видеть роль диалога, беседы в жизни каждого из персонажей. Беседа помогает Конни и Мэллорсу забыть о прошлых невзгодах и поверить в то, что у них все впереди. Беседа с сиделкой поддерживает Клиффорда. При этом важно, чтобы беседа была содержательной и интересной. Конни не

интересны проекты мужа, ее привлекают разговоры о реальной жизни, которые она ведет с егерем.

Таким образом, проблема диалога в романе Лоуренса эсхатологична: Клиффорд разозлен уходом Конни и может не дать ей развод, открыт вопрос о будущем Конни и Мэллорса, который уехал в другую страну и шлет ей оттуда письмо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дворкин, И. Герменевтика Аристотеля и герменевтика софистов с точки зрения философии диалога. Часть II. От софистов до современности / И. Дворкин // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серия: Философия. – Т. 25. – № 1. – 2021. – С. 103–120.
2. Кондраков, С. А. Утрата человеческого образа в романе Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» / С. А. Кондраков // Вестник Московского университета. – Серия 9 : Филология. – № 4. – 2011. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/utrata-chelovecheskogo-obraza-v-romane-d-g-lourensa-lyubovnik-ledi-chatterli> (дата обращения: 17.08.2021).
3. Кронин, А. «Любовник леди Чаттерли» Д. Г. Лоуренса как роман «потерянного поколения». / А. Кронин. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/kronin-lyubovnik-ledi-chatterli.htm> (дата обращения: 17.08.2021).
4. Левинас, Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. / Э. Левинас. / Пер. с фр. А.В. Парибка. – Санкт-Петербург : Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 264 с.
5. Лоуренс, Д. Г. Любовник леди Чаттерли / Д. Г. Лоуренс. / Пер. с англ. И. Багрова, М. Литвиновой. – Москва : Книжная палата, 1991. – 272 с.
6. Пустовалов, А. В. «Любовник леди Чаттерли» Д. Г. Лоуренса: миф и сказка в структуре романа / А. В. Пустовалов. // Мировая литература в контексте культуры. – №4. – 2009. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lyubovnik-ledi-chatterli-d-g-lourensa-mif-i-skazka-v-strukture-romana> (дата обращения: 17.08.2021).

THE ESCHATOLOGICAL PROBLEM OF DIALOGUE: D. LAWRENCE'S NOVEL "LADY CHATTERLEY'S LOVER" (THE EXPERIENCE OF READER'S REFLECTION)

I. V. Logvinova

The article examines the problem of dialogue (indicated by the word “conversation” at the beginning of the work) in D. Lawrence's novel “Lady Chatterley's Lover”. Conversation is the key word of the novel, associated with the concept of dialogue and mutual understanding of people whose destinies are crippled by the war. The topic of conversation that society needs, touched upon by Lawrence, is revealed through the prism of the philosophy of dialogue (M. M. Bakhtin, E. Levinas etc.), who speaks of dialogue as a breakthrough to Another. The problem of dialogue is also connected with the eschatological motives of the novel, since the main character's family is destroyed by the war, her husband is a disabled war veteran, cannot have children, and her lover is hiding from his ex-wife, who does not want to give him a divorce. The finale of the work remains open, which brings to it the motif of eschatology: the world is disturbed by war, people are divided.

Key words: *D. Lawrence, novel, literature of the “lost generation”, dialogue, conversation, English literature, the philosophy of dialogue.*



ЛЕГЕНДА О ГОЛЕМЕ В РОМАНЕ П. АКРОЙДА «ПРОЦЕСС ЭЛИЗАБЕТ КРИ»

Т.Г. Теличко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье предпринята попытка определить место еврейской легенды о големе в романе П. Акройда «Процесс Элизабет Кри». Особое внимание уделяется авторской интерпретации легенды в контексте создания романного образа Лондона. Актуализация древнейшей легенды и заложенных в ней созидательных и разрушительных возможностей Слова позволяет автору реализовать урбанистическую идею в параметрах лондонского текста с акцентом на его принципиальной незавершенности. В анализе учитывается также концептуально важное предостережение, заложенное в каббалистической интерпретации легенды и связанное с созданием голема, что ведет к смерти Бога.

Ключевые слова: *Акرويد, легенда о големе, Каббала, городской текст, Лондон.*

Питер Акرويد в заключительной главе своего фундаментального труда «Лондон: Биография» представляет родной город как некий универсум: «Песчинка лондонской жизни содержит вселенную» [1, с. 870]. В характеристике Лондона легко угадывается блейковская аллюзия, которая подтверждается дальнейшими размышлениями писателя о «противоположностях» города, порождаемых его универсальностью: «Жизнь и смерть встречаются и расстаются – невзгода и удача подают друг другу руки, – беда и счастье обитают под одной крышей» [1, с. 870]. Амбивалентность города, единство его противоположностей характерны для мифологии любого города и обусловлены заложенной в ней дихотомией творения: «созидание – разрушение», «свет – тьма».

В английской литературе теневая сторона Лондона зачастую реализуется посредством введения темы городского «дна». Акرويد, продолжая литературную традицию Диккенса, связывает зло Лондона прежде всего с проблемой социального неблагополучия (об этом более подробно см. [3]). В «Биографии Лондона» Акرويد пишет: «Бедные всегда были неразъединимо вплетены в городскую ткань. Они подобны камням и кирпичам – Лондон покоится на них, как на фундаменте; немое страдание

их не имеет границ» [1, с. 677]. При этом, по словам автора, «лучшее, может быть, представление о городе дает тень, которую он отбрасывает» [1, с. 678].

В романе «Процесс Элизабет Кри» (1994) Акройд, выявляя теневую сторону Лондона, прибегает к потенциалу древнейшей легенды о големе. Отсылка к ней обозначена уже в одном из вариантов названия романа – *Dan Leno and Limehouse Golem* («Дэн Лино и Голем из Лаймхауса»), а также в прямых аллюзиях, рассыпанных по тексту.

В основе еврейской легенды о големе лежит творческий акт создания человеком (чародеем-раввином) существа из красной глины и оживления его посредством имени Бога (написанного, но не произнесенного). Начиная с древнейшей Книги Творения (Сефер Йецира), легенда, претерпевая определенные изменения, развивается по двум основным направлениям – это линия служения голема человеку и линия неповиновения и бунта голема против своего создателя. Неизменным же остается, по выражению философа и историка религии Г. Шолема, «творческая сила человека, которая выдвигается на фоне творческой силы Бога – либо как ее имитация, либо как состязание с ней» [4]. «Создатель голема», по словам ученого, неизбежно вступает в конкуренцию с создателем Адама. Нелишним будет отметить, что в талмудической литературе Адам, созданный из глины / земли / праха, на определенном этапе творения именовался големом – до того, как «Божье дуновение наделило его душой» [4]. Оживление же голема, созданного человеком (самого существа теллурического (земного)), осуществлялось, как отмечает Шолем, не божественным дыханием, а при помощи начертания у него на лбу фразы *Адонай Элоим Эмет* («Господь Бог есть истина»). Умертвить существо можно было, стерев первую букву в слове «эмет», чтобы осталось слово «мет» («мертв»).

Аллюзивные отсылки автора к легенде о големе предполагают учитывать в анализе «Процесса Элизабет Кри» изначальные созидательные полномочия Слова – как произнесенного, так и написанного. Важность начертанного Слова в данном случае тем более очевидна, что одним из художественных топосов романа «Процесс Элизабет Кри» является читальный зал Британского музея, объединяющий всех героев. При этом в повествовательное поле произведения они введены и как читатели (все они заказывают в читальном зале книги о Лондоне, как реально существующие, так и выдуманные автором, ключевая тема которых – жизнь обездоленных в Лондоне), и как «создатели» лондонского текста. Так, Джон Кри пишет пьесу «Перекресток беды» о безработных актерах мюзик-холла; Гиссинг – эссе об убийствах в Лаймхаусе и аналитической машине Ч. Бэббиджа; Карл Маркс трудится над эпической поэмой о Лаймхаусе «Тайные печали Лондона». При этом рефреном через весь роман проходит фраза: «грандиозная книга о Лондоне еще не написана».

В романе воплощением теневой стороны Лондона становится и Элизабет, плоть от плоти лондонского «дна», разыгрывающая чудовищный спектакль на улицах ночного города и тем самым создающая самые мрачные страницы лондонского текста.

Слово «голем» вводится автором в самом начале романа. Во второй главе, последующей после описания казни Элизабет Кри, обвиненной в убийстве мужа, последовательно перечисляются жертвы жестоких преступлений, которые «официально» связывают с Големом. Первое убийство датируется 10-м сентября, последнее, седьмое, – 23-м сентября 1880 года, т.е. чудовищное представление на сцене ночного лондонского «театра» длится тринадцать дней. Более того, читателю известно, что настоящее количество жертв убийцы – тринадцать. Число 13, следующее за числом 12, символика которого передает идею завершенности,

божественного круга, зачастую связывают с нарушением гармонии и космического порядка. С учетом важности для Каббалы соотнесения букв и цифр как ключей к познанию законов Вселенной отметим, что в еврейском алфавите тринадцатой буквой является буква «мэм», с которой начинается слово «мет» – «мертв».

Автор дает нам все основания учитывать в анализе лондонского текста романа еврейскую легенду и Каббалу еще и потому, что одним из действующих лиц (и одной из жертв Голема) становится каббалист Соломон Вейль, мудрость которого закодирована в имени (библейский царь Соломон – мудрец, «хахам»)¹. Вейль выступает своего рода идеологом, разъясняющим каббалистические понятия, введенные в концептуальное поле романа. Именно во время его разговора с Карлом Марксом возникает ведущая романная идея голема как воплощения «*клиппот*, этой скорлупы пришедшей в упадок материи»: «Мы даем ему (т.е. голему) жизнь по нашему образу и подобию. Мы его формируем, вдвывая в него наш собственный дух. И точно так же <...> нужно понимать весь зримый мир – как голема гигантского размера» [2, с. 86].

Жестокое убийство ученого еврея и поругание его тела после убийства проститутки в том же районе Лаймхауса становится поворотным моментом в романе, поскольку придает серии жестоких убийств зловещий символический характер: «Словно имперская столица <...> требовала какого-то зримого знака, какого-то чудовищного подтверждения ее славы как самого обширного и мрачного города в мире» [2, с. 111]. Отныне обыватели нарекают преступника «Големом», улавливая в этом слове «насмешливый отзвук слова *soul*», делают серийного убийцу «символом

¹ Кроме того, имя библейского царя вводится в повествование в связи с пирамидой, у которой было обнаружено тело одной из жертв Голема. Пирамида находится у церкви Св. Анны и мастерской Бэббиджа, спроектирована Хоксмуром, и на ней (как известно) начертаны слова: «Мудрость Соломона». Важным для анализа представляется и символика пирамиды, в которую зачастую вкладывается идея божественного откровения и тройственного принципа творения.

обступающего их города, и поиски загадочного существа любопытным образом превращаются в поиски секрета самого Лондона» [2, с. 112].

Автор здесь, как нам кажется, задействует одну из интерпретаций легенды, связанной с городской (пражской) мифологией: раввин Лёви создает голема и оживляет его при помощи пергамента с именем Бога – по одной версии для помощи в работе, а по другой, более поздней, – для защиты еврейского народа от навета в ритуальных убийствах. Забыв в одну из суббот усыпить голема, раввин теряет над ним контроль, и существо вырывается на городские улицы. Раввину удается его остановить, вырвав пергамент с именем Бога из его рта. Останки рассыпавшегося в прах голема, Лёви прячет на чердаке старой синагоги, где он, якобы, хранится и поныне, воплощая непостижимость тайны города. Обращение к пражской мифологии в связи с Лондоном служит подтверждением идеи Акройда об универсальности этого города, высказанной им в «Биографии Лондона» и подкрепленной словами А. Саймонса: «Лондон – это любой город из всех, что когда-либо были и будут» [1, с. 873]. С другой стороны, представление о духе города в параметрах голема соотносится с изначальной греховной природой града земного, основание которого связано с именем Каина, первого убийцы на земле. Если прибегнуть к лексике Шолема, в основе города – земная (теллурическая) природа, связывающая его с создателем – человеком, – находящимся в парадигме элементарных сил. Акرويد в «Процессе Элизабет Кри» отмечает, что после жестокого убийства семьи Джеррардов создается впечатление, что «какая-то подземная, первобытная сила вырвалась в Лаймхаусе на поверхность <...>. Казалось, на волю выпущен какой-то темный дух, <...> что сам Лондон <...> так или иначе в ответе за причиненное зло» [2, с. 204]. В одной из газетных заметок, выполняющих в романе роль элементов композиции, отмечается, что «големы всегда творятся в больших городах и обладают неким ужасным инстинктом,

позволяющим им безошибочно ориентироваться среди городских улиц и переулков» [2, с. 273]. Несмотря на ироничный тон газетной мистификации, здесь очевидна перекличка с идеей изначальной греховности земного града.

Нелишним будет отметить, что первоначальный материал, используемый для возведения Лондона, – красная глина. Об этом Акرويد пишет в «Биографии Лондона»: «Обыкновенная глина, мел и кирпичная глина на протяжении почти двух тысячелетий служили материалом для возведения жилых и общественных зданий Лондона. Город словно поднялся из своей первобытной основы, породив человеческие обиталища из косного вещества доисторических времен» [1, с. 29].

Память города, как и сама древняя легенда, вбирает в себя различные временные пласты и, как голем, пребывает до поры до времени в неактивном состоянии, пока «подземная, первобытная сила» не вырывается вдруг на поверхность, демонстрируя свою злую «сокровенную волю», которая проявляется в череде чудовищных убийств в Лаймхаусе.

В соответствии с логикой детективного жанра в поле подозрения последовательно попадают все основные действующие лица: Карл Маркс, Джордж Гиссинг, Дэн Лино, Джон Кри, и, наконец, сама Элизабет Кри. Автор выдерживает эту игру с читателем до конца повествования, добиваясь эффекта ускользающей тайны города. Между тем читателю совершенно ясно, что за маской Голема из Лаймхауса скрывается именно Элизабет Кри, предстающая в романе воплощением городского зла, в значительной степени обусловленного социальной компонентой. По её собственному определению, она проживает три жизни: нищенскую жизнь в Ламбете, полную унижений и жестокости; сценическую жизнь актрисы мюзик-холла, с легкостью меняющей мужские и женские маски; «респектабельную» жизнь миссис Кри, завершающую превращение «Лиззи с Болотной» в «Голема из Лаймхауса». Традиционный путь героя к

обретению духовной цельности в данном случае трансформируется в движение к бездуховному «големическому» хаосу и финальному распаду. Как в кривом зеркале, в образе Элизабет отражается идея Адама Кадмона (каббалистическая идея предвечного человека, вобравшего в себя в нерасчлененной цельности всю полноту мира). С Адамом Кадмоном Соломон Вейль сравнивает Дэна Лино, подчеркивая его универсальность. А во время блужданий Элизабет по ночному Лондону в мужском облике её называет Кадмоном прохожий иудей. Горькая ирония заключается в том, что Элизабет как раз посягает на полноту, цельность человека и мира.

Многоуровневость, неоднозначность трактовок образов находит выражение и в принципе парности. Так, парность героев, непосредственно связанных с топосом театра (Дэн Лино и Элизабет Кри), осуществляется по принципу контрастности. Дэн Лино, обладая внутренней цельностью, «каким-то образом ухитряется быть самим собой», несмотря на многочисленные маски, которые он меняет на сцене мюзик-холла. Элизабет же во время своего первого представления фиксирует смерть собственного старого «я» и рождение новой Лиззи, которая становится неуправляемой, словно ее поглощает набирающий силу внутренний хаос, способный принять любую форму. В продолжение параллели с каббалистической легендой приведем слова Шолема: «Голем становится вместилищем могучих теллурических сил, грозящих взрывом. <...> Если эта стихия не удерживается в границах, установленных силой Имени, она сметает всё на своем пути в слепой и разрушительной ярости» [4]. В контексте созидательной силы Слова и Имени Божьего важным будет отметить искаженность этого Слова, сформировавшем в детском сознании Элизабет вывернутую картину мира. Стены комнат в доме, где жила Лиззи с матерью, были оклеены страницами Библии, и с самого раннего детства перед ее глазами «стояли одни слова», по которым она научилась читать (здесь явно напрашивается параллель с ритуалом оживления голема с

помощью вложенного в рот пергамента). Растерзанная, лишенная цельности Книга Книг, зафиксировалась в памяти Элизабет в двух вырванных из контекста фрагментах. Первый связан с описанием жертвоприношения из восьмой главы Книги Левит о посвящении Моисеем Аарона и его сыновей на священство: «И взял весь тук, который на внутренностях, и сальник на печени, и обе почки и тук их, и сжег Моисей на жертвеннике». Второй фрагмент вырван из Моисеева изложения постановлений и законов (Второзаконие, глава 23): «У кого раздавлены ятра или отрезан детородный орган, тот не может войти в общество Господне». Разрозненные фразы из Библии, оторвавшиеся от своей основы, начинают существовать в контексте болезненной логики Элизабет и проецируются на её будущие безумные сценарии. Кроме того, Лиззи с детства «набралась разных слов от худших учителей в мире и по ночам произносила их в подушку» [2, с. 19]. Зло Лондона, таким образом, отраженное в слове, управляет Элизабет, конструирует её сознание, из которого изъяты категории добра, любви и жизни в целом. Впервые попав в театр на Крейвен-стрит и, выбирая место в зрительном зале между «райком» и «преисподней», она предпочитает «преисподнюю». Выбор, который делает Элизабет, определяет весь дальнейший ход сюжетного развития, связанного с постепенным выявлением её чудовищного «таланта», и приводит её к фанатизму и изуверству: «Я – бич Божий» [2, с. 331]. Если для светлого дара Лино необходим свет театральной рамп, то темный криминальный талант Элизабет нуждается в тускло освещенных туманных «декорациях» ночного города. По мысли Лино, «жестокая» пантомима в театре призвана «смягчить жестокость жизни хоть ненамного» [2, с. 260]. Элизабет же, размывая границы театра и жизни, приумножает жестокость жизни. Покинув театр, она разыгрывает свой безумный «спектакль» на ночных улицах, убежденная, что вершит тайную волю Лондона: «Лондонцы умеют оценить хорошее убийство – не

важно, на сцене оно происходит или вне её» [2, с. 208]. Совершенное Элизабет жестокое убийство семьи Джеррардов на Рэтклиф-хайвей, в доме, где в 1812 году была умерщвлена семья Марров (об этом чудовищном преступлении Уильямса упоминает Де Куинси в своем эссе «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусств»), представляется ей свидетельством власти города над людьми. Себя же она мнит исполняющей его волю: «Я не убиваю, нет. Я воскрешаю легенду» [2, с. 159].

Но одновременно это убийство – и месть Элизабет городу, своему создателю, за свою внутреннюю големическую пустоту, неспособность преодолеть в себе нищету духовную. Несмотря на нарушение линейности повествования можно выделить окончательный поворот в истории «Лиззи с Болотной» к «Голему из Лаймхауса» – это провал пьесы «Перекресток беды», которую она втайне от мужа дописывает и ставит на сцене в надежде на блистательное будущее трагической актрисы. Фиаско на сцене обнажило её полную творческую несостоятельность, она так и не смогла подняться над средой, которая её сформировала, оживила «пульсациями» своего воздуха городских низов, но лишила «Божьего дуновения».

Элизабет оскверняет всё, к чему прикасается. Превращая недописанную пьесу «Перекресток беды» в набор пошлых штампов, она лишает Джона Кри смысла его жизни. Осквернению подвергается и духовный центр Лондона – читальный зал Британского музея, где у неё рождается импульс для создания самых мрачных страниц лондонского текста. Она подделывает дневник мужа, в котором подробно описывает якобы им совершенные убийства. Если допустить, что «текст» (дневник) будет обнаружен и «заработает», то в перспективе возможна иная интерпретация рассказанной истории: Элизабет может с легкостью из отравительницы мужа превратиться в героиню, освободившую Лондон от Голема. В современном читателю «мире как тексте», организованному по

принципу ризомы, посмертная репутация человека также может стать объектом осквернения.

И самое страшное преступление Элизабет-Голема – это надругательство над жизнью человека и осквернение его тела, которое и после смерти сохраняет свою святость.

Важно отметить, что автор отнюдь не соединяет в образе Элизабет криминальное с гениальным (что, кстати, было бы характерной для постмодернизма реализацией принципа ризомности образа). Он обнажает ложный пафос в дописанной ею сценической трагедии «Перекресток беды» и снимает патетику с той трагедии, которую она «разыгрывает» на улицах по ночам, благодаря смене ракурса изображения и введения иных точек зрения, помимо оптики самой Элизабет. В восприятии ведущего следствие Килдэра и Дэна Лино убийца «ведет себя так, словно он играет в каком-то второсортном театре ужасов <...>» [2, с. 258]. Элизабет постоянно повторяет, что приучена всё делать хорошо, и в этой исполнительности она доходит до автоматизма, независимо от того, идет ли речь об обязанностях в детстве, о ролях на сцене мюзик-холла или о роли жены Джона Кри. При этом во всём, что она делает, проявляется существо, хотя и оживленное, но лишенное души, пустая форма, имитация человека. Она действует, как автомат, и логическим завершением её движения по жизни становится автоматизм совершенных ею злодеяний. Бездуховная плоть, материальная оболочка, она, подпадая под разрушительное воздействие разбуженных в ней лондонским «дуновением» первобытных, теллурических (Шолем) сил, после казни, как голем, погребается в земле: «Итак, её голову отделили от туловища, а последнее вынесли во двор морга в Лаймхаусе <...> её последнее пристанище оказалось всего в каких-нибудь двадцати шагах от того места, где в 1813 году похоронили Уильямса – первого из убийц на Рэтклиф-хайвей», «посреди скрещения четырех дорог» [2, с. 341-342]. Перекресток,

как один из лейтмотивных образов романа, благодаря своей амбивалентности (связь земли и неба, святости и греховности, времени и вечности) подкрепляет идею неоднозначности, многоликости Лондона, о чем Акرويد говорит в «Биографии» города.

Мозг же Элизабет Кри, как мозг убийцы, был извлечен для хирургического исследования: «Не кто иной, как Чарльз Бэббидж первым высказал мысль, что этот орган, возможно, действует как некая аналитическая машина <...>» [2, с. 341]. Так, казалось бы, два параллельных вектора в развитии темы голема – Элизабет и аналитическая машина Бэббиджа – в конце романа парадоксально совмещаются на основе дегуманизации, неизбежно приводящей к расчеловечиванию.

Изобретение Чарльза Бэббиджа вводится в роман в связи с сюжетной линией Джорджа Гиссинга. В «Процессе Элизабет Кри» Гиссинг предстает в состоянии унижения, подавленности «условиями жизни», убеждённый в неискоренимости явления городской бедности. Именно его тревожные раздумья о власти среды обитания над человеком завершают образ Голема как *genius loci* Лондона. По завершении эссе «Романтизм и преступление», построенном, в частности, на разборе произведения Де Куинси «Взгляд на убийство как на одно из изящных искусств», Гиссинг получает от редактора новое задание – написать эссе об аналитической машине Бэббиджа (она считается прообразом современного компьютера). Размышляя над «миром Бэббиджа», «в котором все явления подлежали кодированию и табуляции», он воспринимает механизм как «некоего голема, магически воздвигшегося здесь, в Лаймхаусе, среди недугов и невзгод», «вызванного к жизни угрюмыми людскими вожделениями» [2, с. 151-152]. В попытке осознать принципы аналитической машины, он – не математик, а писатель – обращается к теории «исчисления счастья» Бентама, философа-утилитариста, и задается вопросом, может ли «исчисление счастья» привести человека к счастью в мире, в котором он

низведен уже до статистической единицы, до объекта изучения и, по сути, подвергся расчеловечиванию: «Иметь статистическую информацию не означает еще ни знать, ни понимать <...>. Быть информированным и только, значит, если хотите, не иметь ни ценностей, ни принципов <...> всё это будет не более, чем пассивная регистрация, бездушное освидетельствование жизни, нимало не затрагивающее подлинной её сути» [2, с. 144]. В образе гигантской аналитической машины вновь считывается отсылка к легенде о големе. Если для ритуала оживления голема важна комбинаторика звуков, то «оживление» аналитической машины, как мечтал Бэббидж, предполагалось «пульсациями воздуха»². В романе неоднократно и в различных формулировках вводятся слова, приписанные автором Бэббиджу, о том, что «пульсации воздуха, раз приведенного в движение человеческим голосом, продолжают бесконечно». Многоликость и универсальность Лондона, воплощенные в слове, переданы образом огромной «воздушной» библиотеки, вобравшей в себя всё многоголосие жизни: «Каким странным хаосом видится бескрайняя атмосфера, которой мы дышим! Каждый атом, равно чувствительный к добру и злу, хранит все движения, сообщенные ему философами и мудрецами, смешивая и комбинируя их на десятки тысяч ладов со всем, что звучит пустого и низкого. Воздух – это одна огромная библиотека, на чьих страницах навеки записано всё, что когда-либо произнес мужчина и что когда-либо прошептала женщина» [2, с. 147-148].

Сближая образы серийного убийцы и аналитической машины (а в создании и того, и другого не задействовано «дуновенье Божье» и потому оба одинаково равнодушны к добру и злу), автор, как нам кажется, подводит к предостережению, которое также содержится в

² Кроме того, в романе упоминается, что Бэббидж был якобы занят поиском «наибольшего добра в наибольшем из чисел» [2, с.150]. Напрашивается параллель с Тетраграмматом (Имя Бога), для образования которого в каббалистической традиции использовалась комбинаторика букв с учетом их числовых эквивалентов.

каббалистической обработке легенды о големе. Напомним: для оживления рукотворного существа из глины требуется начертать молитвенную формулу *Адонай Элоим Эмет* (Господь Бог есть истина). Чтобы обернуть процесс творения вспять, надо было стереть первую букву в слове «Эмет», но тогда фразу можно прочесть, как «Господь Бог мертв». Гершом Шолем пишет, что одна из каббалистических интерпретаций легенды связана с осмыслением создания голема как грозной опасности: «Творение голема, осуществленное реально, а не символически, приводит к смерти Господа Бога» [4]. Тревожная интонация автора тем очевиднее расширяется до масштабов размышления о судьбах цивилизации, если учесть интертекстуальную связь с научно-фантастическим произведением С. Лема «Голем XIV» (1981) и в целом с современной фантастикой о взбунтовавшейся технике.

Таким образом, интертекстуальные отсылки к Каббале и легенде о големе в романе П. Акройда «Процесс Элизабет Кри» позволяют автору задействовать заложенную в легенде энергию Слова, способствующую реализации урбанистической идеи в параметрах городского текста с учетом его принципиальной незавершенности. Созидательно-разрушительная амбивалентность Слова (связанного с Богом или, напротив, оторванного от Него), работает на выявление теневой природы Лондона как града земного, находящегося в оппозиции к граду Небесному. Земная / «теллурическая» природа города обусловлена земной природой его создателя – человека, находящегося во власти земных (приземленных) сил. При этом в романе и сам город выступает мастером – создающим, но не одухотворяющим свои создания Божественным дыханием. Таким образом, земной круг в романе замыкается, что обнажает опасность создания очередного голема, ведущего к разрушению трансцендентных основ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акройд, П. Лондон: Биография / Пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева. – Москва : Изд-во Ольги Морозовой, 2005. – 896 с.
2. Акройд, П. Процесс Элизабет Кри: роман / Пер. с англ. Л. Мотылева. – Москва : АСТ: Астрель: CORPUS, 2009. – 351 с.
3. Теличко, Т. Диккенсовский код в структуре лондонского текста романа П. Акройда «Процесс Элизабет Кри» // Городской текст в английской и других европейских литературах: сб. статей по материалам Международной конференции российской ассоциации преподавателей английской литературы (11-13 октября 2018). – Н. Новгород: Мининский университет, 2019. – С.138–145.
4. Шолем, Г. Представление о Големе в его теллурических и магических связях. – [Электронный ресурс]. – URL: [http://online-books.openu.ac.il/russian/german-hasidism/appendix/app16\(2\).html](http://online-books.openu.ac.il/russian/german-hasidism/appendix/app16(2).html) (дата обращения: 30.09.2021).
5. Ackroyd, P. *The Trial of Elizabeth Cree: a novel of the Limehouse murders.* – New York, 1995. – 261 p.

THE GOLEM LEGEND IN THE NOVEL *THE TRIAL OF ELIZABETH CREE* BY PETER ACKROYD

T.G. Telichko

The article outlines a role of the Jewish legend about Golem in the novel *The Trial of Elizabeth Cree* by Peter Ackroyd. The main focus is targeted at the writer's interpretation of the legend within the construction of the image of London in his novel. By actualizing the ancient legend, as well as the inherent possibilities of the Word – both constructive and destructive, – the writer brings about the urban idea in terms of the London text with the specific stress on its fundamental incompleteness. Apart from that, the analysis takes into consideration an important warning, also integral to the cabbalistic interpretation of the legend, which relates to the creation of Golem thus leading to the death of God.

Key words: *Ackroyd, Golem legend, cabbala, urban text, London.*

ОБРАЗ КРЫМА В СВЕТЕ ИСТОРИОСОФСКОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ РУССКИХ ПОЭТОВ «РОКОВЫМ МИНУТАМ» ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Л.Н. Корнеева
РФ, Республика Крым

Статья представляет ещё один этап последовательной работы автора в освоении интегрального, геопозитического, образа Крыма – посредством вникновения в крымские осознания русских поэтов: здесь высвечиваются смыслы крымской идентичности, навечно утвердившиеся трагедией «роковых минут» Гражданской войны.

Обширным поэтическим материалом, в современном литературоведческом контексте, создаётся особое литературное пространство, в семиосфере которого выявляется живительный стоицизм русской поэзии в одолении эсхатологического рубежа отечественной истории.

Поэтические осознания, родившиеся в крымских реалиях военно-революционной эпохи, рассматриваются не только как отражения образа Крыма, но и как экзистенциальный контекст личностного взросления поэтов: в их мировоззрении акцентируются стойкие основания, которые позволили подняться над апокалипсическими настроениями и упрощённой оценкой событий к историософскому пониманию трагедии России.

Ключевые слова: *геопозитика, геопозитический образ, апокалипсис, эсхатология, историософия.*

Современные гуманитарии, освоившие оптические усилители геопозитики, своими открытиями не оставляют сомнений в том, что наиболее адекватное, сущностное, представление о любом месте земли даёт его *геопозитический образ*, понимаемый сегодня как художественно запечатлённое символическое единство всех граней географического локуса: его ландшафта, истории, культуры, ценностных и онтологических смыслов. В таком образе отражается не только личное восприятие художника, но и общенациональная картина мира. И поскольку из всех художеств именно поэзия наиболее всеобъемлюще и достоверно отражает бытие, то *поэтическое осмысление любого места пространства* видится кратчайшим путём к его геопозитическому образу.

Наращивание смыслового объёма и качественных изменений в пространственных образах наиболее явно происходит в осмыслении

бытийных разломов истории, ибо судьбоносные события, драматические повороты, трагические эпохи – освоенные горящим словом поэтов – несут в себе те волнующие смыслы, которыми и выжигаются знаки неповторимости в образе любого места земли. Но есть эпохи, ознаковляющие смыслы которых вызывают к всё более пристальному вникновению. Гражданское противостояние в России (1917 – 1922) относится к разряду именно таких, до сих пор волнующих и знаковых событий, через которые углубляются представления о судьбе и образе нашего Отечества и его множественных регионов.

Образ Крыма – в мерцании своей таинственной сущности – впервые предстал российскому национальному сознанию в екатерининскую эпоху отечественной истории. Императорский «Манифест» 1783 года стал не только «возвещением» о приёме Крыма под российскую державу, но и сигналом к поэтическому осмыслению особой притягательной силы нового региона России. Начиная с трубной державинской оды «На приобретение Крыма» (1784), и началось сущностное постижение образа Крыма в его связи с Россией. Вот уже более двух столетий шествуют они в общем историческом потоке, и всё это время Крым пребывает в фокусе бытийного притяжения русских поэтов, именно их выразительными открытиями крымский образ и продолжает жить в национальном сознании народа.

Точкой отсчёта для наших наблюдений изберём утвердившееся в современной культурологии знание об особой стати регионального крымского образа: «Крым...– не окраина, он перекресток: пересечение разнонациональных импульсов, разноконфессиональных императивов, разноевковых и разнокультурных норм. А эффект перекрёстка – это эффект линзы. В ней сходится, сгущается, а потому и вспыхивает огнём все то, что в рассредоточенном виде уже таилось вокруг: в той или иной

эпохе, во всем окружающем этот регион мире. Именно оттого в Крыму <...> столько сокровенной...мистерии...» [17].

Попытаемся сосредоточиться на том, каким предстал образ Крыма в мощном симфоническом звучании голосов русских поэтов разных времён, отозвавшихся на трагические испытания России в эпоху гражданского противостояния начала XX века.

Крымские события в годы революции и Гражданской войны, особенно на завершающем этапе, которые видятся сегодня апогеем нечеловеческой жестокости и отчаяния противостоящих сил, на современников тех событий производили впечатление конца света, настоящего апокалипсиса. Поэтические свидетельства тех невиданных потрясений, открывают, в первую очередь, необъятную семиосферу для осознания глубины социальной и духовной драмы, в которую погрузился Крым, вместе со всей Россией, но ещё больше – для познания её метаисторического смысла.

Как ни парадоксально, но вход в эту смысловую бездну видится в поэтическом благословении русской трагедии от *Максимилиана Волошина* (1877 – 1932):

Для разума нет исхода.
Но дух ему вопреки
И в бездне чует ростки
Неведомого всхода.
Пусть бесы земных разрух
Клубятся смерчём огромным —
Ах, в самом косном и тёмном
Пленён мировой дух! <...>
Из бездны – со дна паденья
Благословляю цветенье
Твоё – всестрастной свет!

«Из бездны», 1918

Лишь не забывая о духовных и философских исканиях целого поколения мыслителей и художников Серебряного века, можно понять такую позицию. Ведь Волошин принадлежал к той когорте русских поэтов,

чьё творчество было пронизано идеями Владимира Соловьёва (1853-1900) об особом смысле жизни в переживаемую эпоху, в глубине которой вызревали сокрушительные силы для духовного преображения личности и человечества. Стихотворение Волошина «Из бездны» и есть *поэтическая попытка опознать долгожданный эсхатологический момент освобождения «мирового духа» из смерча «земных разрух», яркий жест поэтического сопротивления эпохальному апокалипсису.*

Для Волошина взгляд на русскую трагедию с такой интеллектуально-духовной высоты стал отправной точкой в созревании его философской и художественной мысли. И вот мы свидетели, что стихи Волошина о Гражданской войне, написанные как будто с натуры, по сути, сплошь – заклинания или пророчества, что понимается сегодня как историософская устремлённость, рассмотрев в событиях их метаисторический смысл, связанный с первоначалами бытия, обозначить его символически.

В будущем неустанная душевная работа определит и судьбинную миссию поэта Волошина на земле – «замаливателя древних ран» России и осквяителя духовными смыслами её драматической истории.

В контексте нашего размышления знаменательно, что *духовная энергия Волошина для сопротивления бытийному неустройству мира долгие годы созревала в экзистенциальном слиянии с Крымом*, где поэт – в образе Киммерии – прозрел пространственную модель для постижения жизни. Через этот образ мирового универсума, то есть мира как целого, «припадая» к родной земле, поднимаясь на высоту онтологического обзора реальности, он научился искать «тайный строй» в видимом мире.

С болью переживая судьбу России, Волошин явил редкостный подъём духа и последовательную творческую активность. Свою поэтическую мысль он сосредоточил на «алхимии зла», чётко формулируя свою задачу: «Какой комбинацией понимания и чувства зло можно

превратить в чистое золото?» [19]. Отношение к злу понимается сегодня этическим стержнем философских взглядов Волошина: «он был убеждён, что человек, являясь звеном в мировой цепи, встречаясь со злом, должен постараться превратить его в добро...» [16]. Поэтому в реальной жизни он не делил соотечественников по политическому ранжиру: «А я стою один меж них / В ревущем пламени и дыме / И всеми силами своими / Молюсь за тех и за других» («Гражданская война», 1919), утверждал непреходящую ценность человека, независимо от социального статуса и идейной ориентации: «Человек... важнее его убеждений. Поэтому единственная форма активной деятельности, которую я себе позволял, — это мешать людям убивать друг друга» («Автобиография», 1925).

Непосредственное участие в трагических событиях особым образом отразилось на личностной идентичности Волошина. По воспоминаниям его современницы Евгении Герцык, «те, кто знал Волошина в эпоху Гражданской войны, смены правительств, длившейся в Крыму три с лишним года, верно, запомнили, как чужд он был метания, перепуга, кратковременных политических восторгов. На свой лад, но так же упорно, как Лев Толстой, противостоял он вихрям истории, бившим о порог его дома. Изгоем оставался он при всякой власти. И когда он с открытой душой подходил к чекисту, на удивление вызывая и в том доверчивое отношение, — это не было трусливое подлаживание. И когда он попеременно укрывал у себя то красного, то белого, и вправду не одного уберёг, — им руководил не оппортунизм, не дряблая жалостливость, а твёрдый внутренний закон» [8, с. 149]. В горниле жестоких испытаний постепенно выковалось и собственное волошинское осознание миссии поэта: «В дни революции быть Человеком, а не Гражданином...» («Доблесть поэта», 1925).

Очевидно, экзистенциальная связь с родной крымской землёй, тяжкие испытания вместе со своим народом позволили незаурядной

личности Волошина *уйти от односторонности и приземлённости в оценке событий истории* и осознать своё право и долг поэта прозревать господний замысел и быть его мудрым участником, – которое определило созидательный пафос его дальнейшей жизни и творчества.

Аделаиде Герцык (1874 – 1925), как и Волошину, Крым, за долгие годы общения, подарил многомерность и объём внутренней жизни. Именно в киммерийском ландшафте судацкого уголка Крыма, поэтессу настигло главное откровение её Пути – *осознание освящённости земного бытия человека*: «Над миром тайна и тайна в мысли, /А между ними – земной алтарь» («Над миром тайна и в сердце тайна...», 1910). На долю Аделаиды Герцык, с 1917 года и до конца жизни прожившей в Крыму, выпали тяжкие испытания, и её муза стала умолкать: в 1917-м – ни одной поэтической строки; в 1918-м – лишь несколько стихотворений...но среди них уже обнаруживается первый знак опознавания новых реалий – лирическая миниатюра «К Судаку», где через распознавание противоречивой (это «знойная», но и «холодная страна») и суровой сущности судацско-киммерийского образа («всюду скаты и обрывы»; «под ногами цепкий тёрён да полынь») она пришла к новому и ценнейшему бытийному открытию – *закона единения человека с суровой земной жизнью*: единственно верный путь преодоления горестей мироустройства – приять его как неизбежную данность («Как бежать, твой дух суровый умоля? Полюбить твои оковы, Мать земля!«).

И вот в 1919-м году произошло ключевое событие творческой жизни Аделаиды Герцык – родился судацкий цикл сонетов. Впервые в поэтическом произведении А. Герцык открылся такой горизонт поэтической мысли: в жестоких событиях тех лет – не разбирая социально-политические аспекты революции и Гражданской войны, не рассуждая о столкновениях антагонистических социальных сил, сверху видимых эсхатологических знаков реальности – она стремится прозреть *«высший*

смысл и вечную правду». Но в то же время, Адель Герцык, поэт тонкой душевной ноты, не изменяет себе и в этом историософском произведении: несмотря на выразительно звучащий внешний трагический контекст («всё строже дни»; «в годину бед и страшного итога»; «вокруг сожжённые поля лежат»; «хор дней бредёт, уныл и однолик, влача с собой распавшиеся звенья»; «страшный миг»...), центральный образ её сонетных медитаций – душа поэта. А повествование выстраивается вокруг внутренней жизни лирической героини. И, подчеркнём, в её настрое слышится не отчаяние, не печаль, а выношенная умом и сердцем *«оптимистическая трагедийность»*. Особенно явно во втором сонете:

В годину бед и страшного итога
Тебя коснулся он крылом своим,
Но тот, что раньше был неустрашим,
Стоит теперь смущённый у порога.

Глядит вперед задумчиво и строго,
Тоскою новой дух его томим,
Он мира не видал ещё таким,
Здесь нет ему готового чертога.

Но храмом может стать ему весь свет.
Вы, полюбившие на грани лет!
Ваш жребий жертвеннее и чудесней.

Вокруг сожжённые поля лежат –
Вам суждено всему сказать: воскресни!
И обратить пустыню в Божий сад.

1919

Судак

Как много вычитывается в этих строках! Лирически устроенный автор дышит в масштабе новой «годины бед», но и не расстаётся с образом Эроса, устоявшегося и органичного смысла её прежнего мировосприятия («...тот, что раньше был неустрашим, / Стоит теперь смущённый у порога. / Глядит вперед задумчиво и строго, / Тоскою новой дух его томим»). Многозначность образа Эроса, возрождённого эпохой Серебряного века, позволила автору в столь скованном сонетном пространстве передать

многое: и пафос трагедии («Он мира не видал ещё таким, / Здесь нет ему готового чертога»); и убеждённость в неугасании жизни («Но храмом может стать ему весь свет!»); и – главное – рассмотреть горестные испытания в перспективе возрождения, ведь «в древнегреческой мифологической традиции Эрос был первым богом, возникшим из Хаоса и вдохнувшим жизнь и душу в сотворённый им мир» [9]. И вот в терцетной части сонета, после слов «на грани лет» – неожиданная и яркая оппозиция картине разрушенного мира: «Но храмом может стать ему весь свет!». И далее сила созидательной любви, персонифицированная в образе Эроса, зримо перевоплощается в собирательный образ – «Вы, полюбившие на грани лет». Неназываемые драматические события автор представляет «гранью лет», понимаемой как рубеж, за которым – превращение мира в храм.

Важно знать, что в сохранившемся автографе этого сонета есть посвящение: «Познавшим любовь в годину Суда Божьего». Представляя время разгулявшейся социальной стихии «годиной Суда Божьего», обозначая его «гранью лет», автор сонета чётко определяет место эпохи как бытийного испытания в непрерывном пути к Богу и в сонетном замке провозглашает жертвенную миссию своего поколения: «Вам суждено всему сказать: воскресни! / И обратить пустыню в Божий сад». Поэтому судакский цикл сонетов 1919 года воспринимается неким моментом истины на творческом пути поэта, когда «огромность» свершающихся исторических событий сообщила мировидению поэтессы невиданное углубление, вызвавшее коренное изменение поэтики: отныне все её произведения рождаются *на грани откровения, в форме поэтических молитв и гимнов*.

Озарение экзистенциальным огнём русской трагедии поэтическая душа Аделаиды Герцык восприняла как благой божественный знак и пережила блаженный экстаз: «Как безумен, как чудесен этот мир! / Я ли

здесь? И что изведать мне дано? / Новой тайны, новой веры пью вино...» («Подвальные», 1921). «А кругом стоит стон. / Правят тьму похорон. / Окончанье времён. / Погибает народ. / А душа поёт...» («Ночью», декабрь 1921-1922). Как понять такие высказывания?.. Воистину: «ангелы и в аду видят рай и находятся в раю» [25, с. 328].

Так, в годы испытаний Крым, давно проявившийся как *образ бытийных прозрений*, творчеством Максимилиана Волошина и Аделаиды Герцык вспыхнул с новой силой. Драматические реалии военно-революционных лет, пережитые в Киммерии, сурово укоренили в их душах неукоснительные законы мироздания: они ещё обострённее *почувствовали бытийную мистирию Крыма, ибо стали непосредственными участниками исторического действия, каковыми и ознаковывается земля в неповторимый геософский образ*. Именно в эти «смятенные дни» страдальческий лик Крыма всё чаще ассоциируется у них со всей Россией...И отныне они обретают духовное чувство Родины, которое и внесло в их поэзию новое, эпическое звучание.

По иронии судьбы, первые впечатления невиданной российской беды настигли *Марину Цветаеву* (1892 – 1941) именно в благословенном Крыму, где она пережила самые счастливые и знаковые моменты своей жизни, где родились её наиболее светлые стихи. Ирония судьбы проявилась ещё и в том, что Крым, где в мирное время она с упоением и радостью распознавала гармонию мира, первым из всех российских территорий – вопреки ожиданиям – предстал перед ней средоточием разрастающегося хаоса.

Марина Цветаева изначально была наделена социальным зрением, основанным на развитом русском национальном чувстве. Сообразно своему мятежному нраву, она видела Россию в бунте, в стихии своеволия и непокорства: «Её Русь поёт, причитает, пляшет, богомольствует и кощунствует во всю ширь русской неуёмной натуры» [21]. Но, несмотря на

мятежный романтизм своей внутренней природы, Марина Цветаева не смогла принять романтику разгула и разбоя революционных масс, растревоженных безвластием и волей. Пытаясь обозначить позицию Цветаевой в кровавом противостоянии Гражданской войны, все исследователи неизменно попадают в мир цветущей сложности её мировоззрения. Наблюдая, как рушится уклад любимой ею жизни, Цветаева спешит признаться в верности прежней России: «Новые толпы – иные флаги! / Мы ж остаёмся верны присяге, / Ибо дурные вожди – ветра... («Надобно смело признаться, Лира!», 1918). Но при этом, обладая удивительным чутьём к боли каждого страдающего человека, она оказалась способной увидеть в этой войне трагедию всего народа: «Все рядком лежат – / Не развесть межой. / Поглядеть: солдат. / Где свой, где чужой? // Белый был – красным стал: / Кровь обагрила. / Красным был – белый стал: / Смерть побелила» («Ох грибок ты мой, грибочек, белый груздь!...», 1920).

Духовную опору для выживания в рушащемся мире Марина находит в любви к Белой гвардии, в рядах которой Сергей Эфрон, её муж, её «белый лебедь», испытал голгофу Ледяного похода. Преклоняясь перед этим подвигом, Марина Цветаева осознаёт себя «летописцем» Белого движения и создаёт цикл стихотворений «Лебединый стан» (1917 – 1920). Стихи посвящаются мужу, который где-то там, на Юге, и неизвестно – жив ли... Главное, что она стремится выразить в это время, – преклонение перед мужеством и благородством «белой кости» и приверженность белым воинам – как побеждённым. Ибо таков её душевный закон: «раз обижен, значит прав». А стихотворение «И страшные мне снятся сны...» (1920), которым она отозвалась на взятие Крыма войсками Красной Армии, не оставляет сомнений в её позиции: «Все окна флагами кипят./ Одно – завешено».

Обобщая существующие разыскания о мерцающих смыслах мировидения Цветаевой, её сложную позицию в отношении к национальной трагедии России можно обозначить как *верность человеку в его духовных проявлениях, верность аристократическому духу русской государственности, исторической памяти о русской славе*, символическим носителем которых для неё была Белая гвардия. А если принять к сведению пафос более позднего творчества Марины Цветаевой, его многомерность и глубину, негибимое упорство поэта в противостоянии с неразрешимыми противоречиями и мировой разрухой и пошлостью, то нельзя обмануться, что корни этого невиданного мужества – в её *безутешном опыте страстного и честного неприятия пошлости русского социального противостояния*.

Осип Мандельштам (1891 – 1938) в разгар революционных событий 1917 – 1920 годов в общей сложности полтора года провёл в Крыму (с мая по октябрь 1917 и с сентября 1919 по конец августа 1920), надеясь, что здесь должно быть более спокойно и безопасно. Вспомним, что Крым вообще и всегда был в душе у Мандельштама на особом положении. Общение с Крымом, ещё до гражданского апокалипсиса, открыло его поэтическому видению символический рубежный смысл этой земли для российской истории: здесь поэт впервые и необъяснимо почувствовал Крым как место, «где обрывается Россия над морем чёрным и глухим...» («Не веря воскресенья чуду...», 1916). В Крыму произошли и самые значительные события его жизни этих тревожных лет. Потому его отношение к войне и революции вообще, в определяющей степени, были обусловлены крымскими впечатлениями и осознаниями. Но, чтобы понять роль Крыма в судьбе этого поэта по существу, вспомним, что наиболее привычной и родной сферой обитания его души всегда была вечность и мировая культура. И хоть в хаотических реалиях революционной поры он не смог узнать «ни черт вечного смысла, ни признаков вменяемости» [2,

с. 108], но царящее всюду возбуждение заставило дерзать и его поэтическую мысль. И роль Крыма в это время была поистине спасительной.

В 1917–1920 гг. Осип Мандельштам создал в крымской ауре стихотворения, неповторимые по утончённости историко-культурного мироощущения и поэтического языка (позже объединённые исследователями в крымско-эллинский цикл), в которых пристальному чтению откроется и главная насущная забота поэта (хоть она и упрятана в плотном мифологизированном образном ряду стихотворений) – *найти путь к преодолению разрыва эпох, к объединению современности с вечностью*: «О, нашей жизни скудная основа, / Куда как беден радости язык! / Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» («Я изучил науку расставанья...», 1918); «О, где же вы, святые острова, / Где не едят надломленного хлеба, / Где только мед, вино и молоко, / Скрипучий труд не омрачает неба, / И колесо вращается легко?» («На каменных отрогах Пиэрии...», 1919); «У меня остаётся одна забота на свете: / Золотая забота, как времени бремя избыть» («Сёстры – тяжесть и нежность...», 1920).

Конечно, связь с современностью в этих крымско-эллинских стихах Мандельштама надо домысливать или прозревать, а вот стихотворение «Феодосия» (1920) производит впечатление живописного поэтического полотна, написанного с натуры. Однако же, как непросты его поэтические краски! Картина просто изобилует импрессионистически намеченными деталями: «горят в порту турецких флагов маки», «пиликают согнувшись музыканты», «монументальный повар с броненосца», «цирюльника летающая скрипка», «и адмиралы в твёрдых треуголках припоминают сон Шахерезады»... Но при всей акмеистической многокрасочности это стихотворение производит впечатление некой недоговорённости, какой-то односторонности отбора красок: в ней почти не видна война и не

обозначено отношение к ней автора, и лишь однажды проступает невесёлый голос лирического героя, где он печалится о каком-то «золотом семени», которое безвозвратно «пропало»...

В написанном позже очерке «Бармы закона» из цикла «Феодосия» находим авторское объяснение этого парадокса: «Город был древнее, лучше и чище всего, что в нём происходило. К нему не приставала никакая грязь. В прекрасное тело его впились клещи тюрьмы и казармы, по улицам ходили циклопы в чёрных бурках, сотники, пахнущие собакой и волком, гвардейцы разбитой армии...». Сопоставив два текста об одном и том же времени в Феодосии, правда, написанные в разные периоды творчества, можно предположить, что Мандельштам не хотел в свою поэзию запускать «грязь» современности и как бы защищал стихами то древнее и лучшее, что ещё осталось в облике города. Такое постоянство Мандельштама в восприятии глубинных черт образа Крыма ещё более удивительно потому, что здесь поэту пришлось пережить и голод, и бездомное существование, и арест, и унижения. Как отмечено у Аверинцева [1], «в стихах этого времени, составляющих значительную часть сборника “Tristia” (1922), достигнуто единственное в своём роде равновесие между старомодной архитектурной стройностью и новой дерзостью семантического сдвига». Думается, потому, что в эти годы *личность поэта, благодаря внутренней связи с гармоничным образом античного Крыма, пребывала в воодушевляющем равновесии оптимистических ожиданий и тревожного поиска опор для самоутверждения в новых исторических условиях России.*

Георгий Иванов, Юрий Терапиано, Николай Тuroверов – поэты-эмигранты. Они мучительно переживали своё отчуждение от Родины и писали об этом стихи. Каждый из них мечтал вернуться. Если не наяву, то так, как суждено возвращаться поэтам: «Но я не забыл, что обещано мне / Воскреснуть. Вернуться в Россию – стихами» (Г. Иванов, «В ветвях олеандровых трель соловья...»). Открывающееся в наши дни творчество

этих поэтов обогащает национальное самосознание новыми смыслами об историческом сломе Гражданской войны и о месте Крыма в российской судьбе и в их личных судьбах.

В стихах *Юрия Терапиано* (1892 – 1980), свидетеля и участника трагических событий 1917 – 1920 гг., нет обобщающих размышлений о Гражданской войне. Но как живо высвечиваются в них такие, на первый взгляд, несущественные, но на самом деле глубинные черты времени! За пределами образного ряда В стихотворении «Девятнадцатый год...» Вечера, посвящённые Музе”...» Юрию Терапиано удалось передать атмосферу того момента в войне, когда вера в возвращение «былого величия» России ещё жила, невзирая на ежеминутную опасность гибели: «Морозный февраль, тишина побеждённой столицы. / О, как мы умели тогда и желать и любить! / Как верили мы и надеялись, что возвратится / Былое величье, которого всем не забыть». Поэт, как истинный эллин, обратился к античной мифологии: разве можно без образа Аполлона Сребролукого, покровителя искусств и бога-воителя в одном лице, объяснить, почему не умирает поэзия, хотя и гибнут люди?..

Юрий Терапиано, участник Добровольческого движения, переживший тяжёлое ранение, испытавший состояние на краю жизни, создал неповторимое в своей психологической правде стихотворение об ужасе насильственной смерти: «Расстрелянное трепетало тело, / Хлестала кровь из чёрного виска, / А я летел... и, вся в огнях, летела / Навстречу вечность – в дырах потолка» («Расстрел», 1926). Но большинство его стихотворений, написанных в изгнании, заметно выделяются на общем фоне эмигрантской поэзии: в них нет чрезмерно мрачных красок, резких жестов, громких заявлений и проклятий судьбе. Скорее – наоборот: «Но разве для смертного мало – / В железах, в темнице, во рву – / Такого конца и начала / Свидетелем быть наяву?» («Я болен. Не верится в чудо...»). И в этой позиции слышится благая весть всем современникам исторических

трагедий – о мужественном приятии идеи тютчевского гимна: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые! / Его призвали всеблагие / Как собеседника на пир. / Он их высоких зрелищ зритель, / Он в их совет допущен был – / И заживо, как небожитель, / Из чаши их бессмертье пил! (Ф. Тютчев. «Цицерон», 1830).

Чаще всего в стихах Терапиано – глубокая тихая печаль, одухотворённая «подарком продолженья бытия», которое когда-то там, на Родине, так ярко начиналось:

И когда-нибудь скажут: «их время напрасно пропало,
Их судьба обманула, в изгнанье спасения нет».
Да, конечно! Но все же прекрасное было начало –
Радость. Молодость. Вера. И в сердце немеркнущий свет.
«Всё, что было, – как много его и как мало!»

И этот мотив нераздельности глубокой тихой печали и счастья от «подарка продолженья бытия» слышен почти в каждом стихотворении поэта. А самая неповторимая особенность эмигрантской лирики Юрия Терапиано в том, что *Родина, о которой он тосковал так же, как и другие, лишённые её крова, имела у него конкретный пленительный образ – образ «милого довоенного Крыма» и «древней Пантикапеи».*

Георгий Иванов (1894 – 1958) оставил в своём наследии отпечатки апокалипсических ощущений русского человека в его «оставленности среди ледяной и обезбоженной Вселенной»: «Хорошо, что нет Царя, / Хорошо, что нет России, / Хорошо, что Бога нет.// Только жёлтая заря, / Только звёзды ледяные / Только миллионы лет. / Хорошо, что никого, / Хорошо, что ничего, / Так черно и так мертво, / Что мертвее быть не может / И чернее не бывать. // Что никто нам не поможет / И не надо помогать» (1930). Но ему удалось преобразить своё «эмигрантское разочарование, хождение по мукам, отчаяние в волшебную музыку, трагизм существования – в сладостную поэтичность жизни» [12, с. 420]. И вот в конце земного пути поэт пишет стихотворение, в котором ничего не

отвергает, а утверждает: «Свободен путь под Фермопилами / На все четыре стороны. / И Греция цветёт могилами, / Как будто не было войны. // А мы — Леонтьева и Тютчева / Сумбурные ученики — / Мы никогда не знали лучшего, / Чем праздной жизни пустяки. // <...> / Стоят рождественские ёлочки, / Скрывая снежную тюрьму. / И голубые комсомолочки, / Визжа, купаются в Крыму. // Они ныряют над могилами, / С одной — стихи, с другой — жених. / ...И Леонид под Фермопилами, / Конечно, умер и за них» (1956).

Выразительные краски и с трудом постигаемую глубину вносит в создавшееся здесь смысловое пространство это стихотворение. Подобное произведение у «чистого лирика», редко обращавшегося к историческим именам и событиям, призывает оценить по достоинству значительность повода. Что-то очень важное хотел сказать своим соотечественникам в конце жизни поэт-эмигрант... И разобраться в этом помогает блистательный комментарий Сергея Бочарова: «Стихотворение — ведь посмотримся в нём — с историософским размахом. Греция древняя и современная, Париж и русская эмиграция в нём, а за её спиной — “петербургские зимы”, когда учились у Леонтьева с Тютчевым и совершался серебряный век, наконец, сегодняшний СССР в столь контрастном сочетании снежной тюрьмы под ёлочками и земного крымского рая с ныряющими комсомолочками (и скрыто Крым 1920 года) — пространства и времена, охваченные в двадцати четырёх строках. Объём истории и географии, исторический хронотоп, единственный у поэта Иванова. Но пространства и времена, замкнутые в кольцо хрестоматийными Фермопилами. В двадцати четырёх строках образ всей истории в её предельных точках — от Леонида под Фермопилами, принесшего жертву за всё будущее человечество, до голубых комсомолочек в СССР. Видимо, этому историософскому зрению и учили поэта серебряного века Леонтьев и Тютчев» [4, с. 422].

Как видим, в трагической эмигрантской памяти Георгия Иванова Крым пребывал на одной волне с Петербургом и в то же время Крым связан со всемирной историей, выступает олицетворением парадоксальности её непостижимого смысла. Всего несколькими строками поэту удалось вписать Крым в картину мировой трагедии и в его образе – сквозь кажущуюся бессмыслицу истории – *поклониться самоотверженности героев, веривших в её смысл*. Знаменательно, что именно образ Крыма дал Иванову философский импульс для большой победы в своём мироощущении. В стремлении постичь исторический размах этого стихотворения вдруг приходишь к ощущению его смыслообразующей роли в представленном поэтическом цикле, ибо оно убедительнее других доказывает, что *итоги истории бессмысленны только на первый взгляд, иначе нужно ли было отстаивать их героически?*

Наиболее повторяемая крымская тема в поэзии о Гражданской войне – тема Перекопа. Перекоп в истории Крыма всегда был рубеж знаковый, ибо это ключ ко всему Крыму. И в годы Гражданской войны он стал местом наиболее ожесточённых боёв противостоящих армий. И те, и другие отвоёвывали здесь шанс на будущее существование. Поэтические летописцы защитников былой России, как участник Белого движения **Николай Туроверов** (1899–1972), запечатлели их мужество, отчаяние, обречённость:

«Нас было мало, слишком мало, / От вражьих толп темнела даль; / Но твёрдым блеском засверкала / Из ножен вынутая сталь. / Последних пламенных порывов / Была исполнена душа, / В железном грохоте разрывов / Вскипали воды Сиваша («Перекоп», 1925).

Поэты же, принявшие революцию, будущие классики советской поэзии, страду кровавого противостояния людей одной страны записали в поэзию романтическими балладами о дерзких и героических победах новых творцов отечественной истории: «И, разогнав крутые волны дыма,/

Забрызганные кровью и в пыли,/ По берегам широкошумным Крыма / Мы яростное знамя пронесли» (Э. Багрицкий, «51», 1922); «За море, за горы, за звёзды спор,/ Каждый шаг – наш и не наш,/ Волкодавы крылатые бросились с гор,/ Живыми мостами мостят Сиваш!» (Н. Тихонов, «Перекоп», 1922); «Гремели батареи победу из побед,/ И здорово ворвался в Крым / Саратовский братишка со шрамом на губе,/ Обутый в динамитный дым...» (В. Луговской, «Перекоп», 1927).

Интересно отметить, что у всех будущих классиков советской поэзии стихи о Перекопе звучат как завершение тысячелетнего «прежде», как символическое начало новой жизни.

Владимир Маяковский (1893 – 1930) тоже, и как-то особенно декларативно, прославляет «краснозвёздного героя», победно прошедшего «твердынями Крыма» («Последняя страничка Гражданской войны», 1920-1921). Но как показывает текст его более поздней поэмы «Хорошо!» (1927), отношение Маяковского к событиям и людям Гражданской войны было не столь однозначным и поверхностным, как это выглядит во многих его стихотворениях и в плакатах «Окон РОСТА»: «Глядя на ноги, шагом резким / шёл Врангель / в чёрной черкеске. / Город бросили. / На молу – голо. / Лодка шестивёсельная / стоит у мола. / И над белым тленом, / как от пули падающий, / на оба колена / упал главнокомандующий. / Трижды землю поцеловавши, / трижды город перекрестил. / Под пули в лодку прыгнул...». Современные литературоведы выделяют этот эпизод поэмы, напоминая, что Марина Цветаева, к примеру, «эти строки называла гениальными: “Вспомним, – комментировала она их, – о последнем Врангеле, встающем и остающемся как последнее видение Добровольчества над последним Крымом, Врангеле, только Маяковским данным в рост его нечеловеческой беды, Врангеле в рост его трагедии. Перед лицом силы Маяковский обретает верный глаз”» [11, с. 406]. Современное прочтение Маяковского даёт основания утверждать, что поэт

более трезво оценивал военно-революционные события» [11, с. 403], чем это принято считать, осознавал меру своей личной ответственности («Каюсь, я один виноват в растущем хрусте ломаемых жизней!»), и многие произведения отражают его понимание революции как «поистине мистериальной трагедии, так до сих пор и неслышанной» [11, с. 404]. И как итог более глубокого понимания Маяковского является мысль, что он был «певцом не только социалистической революции, но революции духа» («Встаёт из времён революция другая – третья революция духа») [11, с. 409]. В контексте такого понимания искренний поэтический поклон Маяковского барону Врангелю, ставшему в Крыму на колени перед Россией, являет *истинную мировоззренческую высоту поэта в трагической мистерии великой российской беды.*

Это была золотая пора советской поэзии, когда она ещё не усомнилась в воплотимости провозглашённых революционных идей, когда большие поэты ещё не увязли в противоречиях советской повседневности, вскоре изломавших их судьбы. Это потом, когда они, каждый своим путём, постигнут иррациональную сущность кровавого социального противостояния и свою – поэта – ответственность за ход истории, их мирочувствование приобретёт неизбежную трагическую окраску. И тогда **Владимир Маяковский** добровольно откажется от жизни; **Владимир Луговской** (1901-1957), после «жестокое пробуждения», до конца жизни будет писать исповедальную книгу, книгу-покаяние «Середина века», в которой пятистопным безрифменным ямбом будет отмаливать грех своего заблуждения – в надежде на оправдание; а талантливейший поэт **Николай Тихонов** (1896-1979), не найдя в себе сил выйти из наезженной советской колеи, приглушит силу своего поэтического голоса... Всё это будет потом. А пока в стихах о завершении Гражданской войны, о Перекопе, никого из представленных в книге советских поэтов нельзя обвинить в угодливом воспевании того, во что они не верили. Все они субъективно честны и

органичны: пребывая в своей романтической стихии, *советские поэты полны энергии веры и восторга перед дерзостью революционного класса, перед великостью целей бывших угнетённых.*

Нам, смотрящим издалека на такое восприятие и «освещение» событий, особенно очевидна парадоксальность взгляда поэтов ранней советской поры. Ведь, по существу, они воспевают стихию дикости, невежества и энергичной вольности «в борьбе» против людей, охраняющих закон, порядок и культуру, а из подтекста этого воспевания громко доносится какое-то таинственное историческое оправдание бесчинствующих революционных масс. Не вдаваясь в социальные, отметим литературные корни этого парадокса: советское искусство «с его культом неистовой и грозной массы и гениального вождя, который эту массу может контролировать, <...> не с неба свалилось и появилось на свет <...> не в силу каких-то досадных случайностей и недоразумений <...>. Искусство и литература Нового времени очень много внимания уделяли “жизни как она есть”, “грубой реальности”, демократической стихии, естественному человеку, культу наивности, дикости и первобытности. От Монтеня до Хлебникова, от Караваджо до футуризма мы наблюдаем различные версии и стадии модернизации художественной культуры именно в этом разрезе. В советских книгах и фильмах того времени мы обнаружили симптомы почти культового почитания <...> благословенного дикаря, который приходит в виде красного бойца, командарма, матроса и разрушает здание развитой, но ущербной и изолгавшейся культуры. Это персонаж пугающий, кошмарный, но неизбежный. <...>. Советское официальное искусство использовало в своих интересах концепцию русской литературы XIX века – литературы, которая поставила под сомнение культуру светских людей и земских деятелей, благородных военных и самоотверженных учителей, людей церкви и людей искусства» [25, с. 267-268]. И в результате из

произведений советской литературы следует, «что стихия плебейского возмущения и кровавой мстительности есть меньшее зло, чем культурная сволочь в погонах и чистых воротничках» [25, с. 268].

История поставила перед русскими поэтами действительно сложнейшую задачу – осмыслить невиданные по трагичности явления Гражданской войны. И поэты справились. И не только потому, что роковые времена обостряют поэтическую мысль, но ещё более потому, что они были подготовлены силой своего таланта и исканиями всего предыдущего творческого пути. Через свой неповторимый, богатый и сложный, поэтический мир, они *смогли преодолеть впечатления апокалипсиса и прийти к осознанию эсхатологического смысла революционных событий в России:*

Нам ли весить замысел Господний?
Всё поймём, всё вынесем любя, –
Жгучий ветер полярной Преисподней,
Божий Бич! Приветствую тебя.
М. Волошин, «Северовосток», 1920

А кругом стоит стон.
Правят тьму похорон.
Окончанье времён.
Погибает народ.
А душа поёт...

А. Герцык, «Ночью», 1921-1922
Но всё же прекрасное было начало –
Радость. Молодость. Вера. И в сердце немеркнущий свет.
Ю. Терапиано, «Всё, что было...»

С Новым Годом, молодая Русь
За морем за синим!
М. Цветаева, «С Новым Годом, Лебединый стан!...», 1921

И даже безутешный «певец катастрофы» Георгий Иванов в конце жизненного пути освятил свою поэзию признанием непреходящего смысла истории: «И Леонид под Фермопилами, конечно, умер и за них».

Какая многоголосая и многомысленная крымская панорама сложилась здесь по нашей воле из поэтических осознаний разных времён! Все представленные русские поэты бытийно связаны с Крымом.

Большинство – как с местом всеобщего культурного паломничества, продолжающего традицию отечественной интеллигенции совершать туры в край европейских древностей России, другие – как Волошин, Герцык – теснейшими узами постоянного проживания. В оценке трагических событий на крымском театре гражданского противостояния в России все поэты проявили историософскую и личностную мировоззренческую высоту. Именно *историософское видение позволило поэтам распознать в жестоком социальном хаосе высшее целеполагание и наделило духом сопротивления, чтобы выстоять перед невиданным апокалипсическим натиском эпохи.*

В открывшейся поэтической панораме «сокровенная крымская мистерия» проявилась с невиданной силой. В её смысловом пространстве оказалась исполнимой непростая задача *выявления граней образа Крыма, оформившихся в трагических испытаниях России начала XX века.*

В крымском эпицентре Гражданской войны, где источалось наивысшее ожесточение, испытывались сильнейшие страдания, родилась невиданная драматическая энергия, которая усилила образ *Крыма как места духовных прозрений и откровений.*

Лирические излияния русских поэтов-эмигрантов, недавно вошедшие в русло отечественной поэзии, обозначили ещё одну ипостась образа Крыма – как последнего берега покидаемой России, а их крымские стихи трепетно хранят память о Крыме как образе *ностальгического притяжения к Родине.* Дерзкое победное шествие Красной армии в боях за крымские твердыни, романтически воспетое ранней советской поэзией, обрисовывает Крым как *образ исторического творчества народа.* Отметим особо, что современные осознания трагедии повернули лирические сочувствия по цветаевскому руслу («обижен, значит прав») – к «поверженным с рейдов Крыма». И теперь Крым, место «последнего боя»

Добровольческого движения, становится ещё и *олицетворением верности присяге и тысячелетней традиции российского государства.*

Но доминирует во вновь оформившемся образе Крыма его, отныне важнейшая, насущная данность... Через душу поэтов эпохи Гражданской войны зримо проросла, наметившаяся ещё Севастопольской обороной Крымской войны 1853-1856 гг., ярчайшая грань Крыма – *его экзистенциальная сращённость с Россией.* Более того, Крым навсегда закрепляется в национальном сознании как символический образ рубежей в истории нашего Отечества. В соотнесении с дальнейшим ходом времён, и, особенно показательно, с современностью, очевидно, что на *крымском юру российская история и обрывалась, и обретала новые пути к развитию.*

В итоге, представленный пласт русской поэзии отражает не только замысловатость и драматизм крымской истории, но и *взаимообусловленность исторических судеб Крыма и России.* Эта сущностная черта становится неотъемлемой гранью крымского образа и проявляет себя во всех перипетиях народной и государственной жизни, что в очередной раз подтвердилось в недавно пережитых событиях 2014 года. Именно эта впаянность Крыма в плоть России не дала ветрам нашей эпохи разделить их в годы насильственного отчуждения, именно реальность внутренней связи снова соединила Крым и Россию в едином государственном и историческом организме.

Так, крымские запечатления поэтов военно-революционной поры оказались той цементирующей силой, которая яркими символами и смыслообразами соединила в национальном сознании образ Крыма с Россией, утвердив неразрывность их исторической судьбы. Отныне – и в сознании россиян, разделивших историческую судьбу Отечества, и в памяти покинувших её берега – *Крым становится особо чувствительным нервом всей страны и местом сгущения исторической судьбы России.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Поэты. / С. С. Аверинцев. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 364 с. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=250573&p=1>.
2. Аннинский, Л. Красный век. / Л. Аннинский. – Москва : Молодая гвардия, 2004. – 398 с.
3. Арьев, А. Жизнь Георгия Иванова. / А. Арьев. – Санкт-Петербург : ЗАО «Журнал Звезда», 2009. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.libfox.ru/199764-andrey-arev-zhizn-georgiya-ivanova-dokumentalnoe-povestvovanie.html>.
4. Бочаров, С. Г. Филологические сюжеты. / С. Г. Бочаров. – Москва : Языки славянских культур, 2007. – 653 с.
5. Волошин, М. Коктебельские берега / М. Волошин. // Составл., коммент. З.Д. Давыдова. – Симферополь : Таврия, 1990. – 248 с.
6. Волошин, М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. / М. Волошин. – Москва : «Правда», 1991. – 478 с. – [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0350.shtml.
7. Герцык, А. Из круга женского. / А. Герцык. – Москва : АГРАФ, 2004. – 552 с.
8. Герцык, Е. Воспоминания. / Е. Герцык. – Москва : Московский рабочий, 1996. – 405 с.
9. Джежер, Н. С. Феномен Эроса в эстетике и культуре Серебряного века : спец. 09.00.04 «Эстетика» : автореф. дисс. к.ф.н. / Н. С. Джежер – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.
10. Золотоносов, М. Поэт эпохи Москвошвее / М. Золотоносов // Московские новости, 15 октября 2004.
11. История русской литературы XX века // под общей ред. Л.П. Егоровой. – Москва : «Флинта», 2014. – 935 с.
12. Крейд, В. Георгий Иванов. ЖЗЛ. / В. Крейд. – Москва : «Молодая гвардия», 2007. – [Электронный ресурс]. – URL: https://royallib.com/book/kreyd_vadim/georgiy_ivanov.html.
13. Кудрова, И. Просторы Марины Цветаевой. / И. Кудрова. – Санкт-Петербург : ВИТА НОВА, 2003. – 527 с.
14. Лекманов, О. Осип Мандельштам: жизнь поэта. ЖЗЛ. / О. Лекманов. – Москва : «Молодая гвардия», 2004. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=133803&p=1>.
15. Мандельштам и античность. Сборник статей под ред. О.А. Лекманова. – Москва : «Радикс», 1995. – 208 с. – [Электронный ресурс]. – URL: https://imwerden.de/pdf/mandelshtam_i_antichnost_1995_text.pdf.
16. Нечепоренко, Т. Б. Философские идеи Волошина в контексте культуры Серебряного века / Т. Б. Нечепоренко. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://ea.donntu.org:8080/bitstream/123456789/1550/14/Necheporenc.html>.

17. Новикова, М. А. Фауст и Крым. Об одном крымском стихотворении Иосифа Бродского (Опыт реального анализа) / М. А. Новикова // Доклад на форуме русистов в Крыму. Симферополь, 2010.
18. Пинаев, С. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. / С. Пинаев. – Москва : Молодая гвардия, 2005. – 662 с.
19. Письма М. Волошина к А. Герцык 1917–1919 годов из фондов Дома-музея М. Волошина в Коктебеле // Материалы V Герцыковских чтений в Судакe, 2007. – Москва – Симферополь, 2009.
20. Рассадин, С. Спасённые революцией / С. Рассадин // Журнал «Литература». – № 37. – 2001. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200103705>.
21. Рождественский, Вс. А. Вступительная статья / Вс. А. Рождественский // Марина Цветаева. Стихи. – Магадан, 1988. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://uchebana5.ru/cont/2584865.html>.
22. Сёстры Герцык. Письма. – Москва : Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. – 759 с.
23. Терапиано, Ю. Мой путь в Йерусалим. / Ю. Терапиано. – Москва : Дом-музей Марины Цветаевой, 2011. – 207 с.
24. Цветаева, М. Записные книжки и дневниковая проза. / М. Цветаева. – Москва : Захаров, 2002. – 399 с.
25. Якимович, А. Полёты над бездной. / А. Якимович. – Москва : Искусство – XXI век, 2009. – 461 с.

IMAGE OF THE CRIMEA IN THE LIGHT OF THE HISTORIOSOPHICAL RESISTANCE RUSSIAN POETS "FATAL MOMENTS" OF THE CIVIL WAR

L.N. Korneeva

The article presents another stage of the author's consistent work in mastering the integral, geopoetic image of the Crimea - by delving into the Crimean realizations of Russian poets: here the meanings of the Crimean identity, forever established by the tragedy of the "fatal minutes" of the Civil War, are highlighted.

The extensive poetic material, in the modern literary context, creates a special literary space, in the semiosphere of which the life-giving stoicism of Russian poetry is revealed in overcoming the eschatological frontier of Russian history.

Poetic realizations born in the Crimean realities of the military-revolutionary era are considered not only as reflections of the Crimean Image, but also as an existential context of the personal growth of poets: their worldview emphasizes the strong foundations that allowed them to rise above the apocalyptic moods and a simplified assessment of events to a historiosophical understanding of the tragedy of Russia.

Key words: *geopoetics, geopoetic image, apocalypse, eschatology, historiosophy.*

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ ПЭТ БАРКЕР «ВОЗРОЖДЕНИЕ» («REGENERATION»)

Е.В. Коваленко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассматриваются особенности реализации эсхатологического мотива в романе Пэт Баркер «Возрождение», который посвящён событиям Первой мировой войны. В произведении прослеживается сопоставление «конца света» для макрокосма, представляющего собой мир, страну, нацию и микрокосма, представленного индивидуальным сознанием солдат. Реализация эсхатологического мотива тесно связана с образом главного героя, доктора Риверса, который в данной трактовке обретает такие мессианские черты, как «спаситель» и «каратель». Важным для понимания эсхатологического начала в романе становится образ офицера Дэвида Бёрнса, который воплощает непреодолимые страдания. Несмотря на то, что через переосмысление травматического опыта страдания ведут к возрождению, война остаётся несправедливым состоянием бытия, которое не должно повториться в истории человечества.

Ключевые слова: *эсхатологический мотив, Первая мировая война, английская литература.*

В основе романа британской писательницы Пэт Баркер лежат реальные исторические события времён Первой мировой войны. Зигфрид Сассун, известный поэт и отважный офицер, решает выступить с открытым письмом под названием «Покончить с войной: Декларация солдата» («Finished with the War: A Soldier's Declaration»), в котором призывает немедленно остановить бессмысленную бойню и отказывается участвовать в военных действиях, намеренно, по его мнению, затягиваемых властями. В результате этого протеста поэта с диагнозом «военный невроз» отправляют на лечение в военный госпиталь Крейглокхарт, где его лечащим врачом становится У. Х. Р. Риверс, британский учёный, антрополог, психиатр.

Данное исследование выступает первой попыткой дать комплексный поэтологический анализ романа «Возрождение» («Regeneration», 1991), который, несмотря на широкую известность автора, по-прежнему остаётся не переведённым на русский язык, что и обуславливает его актуальность.

Целью настоящей статьи является установление особенностей реализации в романе эсхатологического мотива путём реализации следующих задач: определить эсхатологический миф, близкий «Возрождению», выявить пути взаимодействия мифа с концепцией травмы и восстановления, описать их наиболее отчётливые параллели и пересечения. В работе использованы историко-литературный и герменевтический методы, элементы целостного анализа, а также техника «пристального чтения».

Мотивы возрождения, восстановления и регенерации тесно связаны в романе с эсхатологическим мотивом. Танатологическое же начало, напротив, носит фактуальный характер и, как и все события фронта, представлено в романе опосредовано – через воспоминания, кошмары, боевые телесные и психические травмы.

Эсхатологический миф в целом может быть трактован в широком и узком значении. В первом случае – это масштабная катастрофа, затрагивающая весь мир или отдельную страну, весь макрокосм. Во втором случае, «в соответствии с евангельским “Царство Божие внутри вас”, апокалипсис осуществляется в самой личности, в душе человека», в его бытийном микрокосме (в «человеческом измерении», по словам М. Хайдеггера). Два эти варианта смыкаются, если герой литературного произведения оказывается «изоморфен городу, стране или миру, которые являются координатами “всеобщности”» [1, с. 92-93].

В романе Пэт Баркер молодые офицеры, направленные на лечение в госпиталь, олицетворяют саму Англию, её будущее. Как справедливо подчёркивает Баркер, Первая мировая война для всей нации оказалась травматическим опытом, от которого нелегко, если вообще возможно, оправиться.

Переживание военного опыта сознанием человека связано с «острым переживанием конечности» (в историософском и экзистенциальном плане

здесь заложена мысль об уничтожении всего мира). Первый вариант представляет процесс декосмизации, связанный с тем, что любая война концептуализируется человеческим сознанием как последняя [4, с. 160]. Во втором же варианте имеет место эсхатологическая тревога, вызванная не только концом, гибелью и смертью, но и «ужасом тварности», то есть ужасом человека перед действительностью, перед миром и бытием [2, с. 36]. Человек, осознающий свою смертность, пишет В.В. Варава, переживая её, испытывает при этом «предельные, конечные, то есть в прямом смысле эсхатологические чувства» [2, с. 37].

Роман «Возрождение» позволяет провести параллель между концепциями травмы (травма, уродующая человека, – это «конец всего», что связано с прежней жизнью) и апокалипсиса как нарушением целостности из-за внешнего вмешательства, которое ведёт к качественному изменению личности и мира. Прежде всего, для обоих важна смена модуса действительности. «Откровение Иоанна Богослова», помимо изображения гибели всего живого и Страшного Суда, содержит описание «нового неба и новой земли» (Отк. 21:1) [3], где «спасённые народы будут ходить во свете» (Отк. 21:24) [3]. Во всех вариантах эсхатологического мифа, считает Е.Г. Якимова, новый мир описывается как лучший, благой мир, при этом возрождение и восстановление (или установление нового) мирового порядка считается неизбежным [5, с. 276].

Эсхатологичность индивидуального сознания наиболее отчётливо представлена в образе Дэвида Бёрнса, одного из наиболее трагичных персонажей «Возрождения». После того, как взрыв снаряда подбросил его в воздух и он приземлился головой вперед на гниющий труп, плоть которого заполнила его нос и рот, Бёрнс оказывается настолько травмированным, что любая попытка принятия пищи неизбежно сопровождается у него удушьем и рвотой. Из-за этого молодой человек

внешне больше напоминает скелет, его сопровождают также характерные для военного невроза ночные кошмары.

Обычный метод, который в ходе лечения использует доктор Риверс, – это возвращение больного к воспоминаниям о моменте, послужившем причиной травмы, вербализация и повторное переживание этого опыта, принятие чувств, связанных с ним. Однако в случае с Бёрнсом Риверс чувствовал себя неспособным помочь: «Риверс научился находить сносные аспекты в невыносимых переживаниях, но Бёрнс победил его. То, что с ним случилось, было так мерзко, так отвратительно, что Риверс не мог найти в этом ничего искупительного. <...> Его тело, казалось, превратилось всего лишь в оболочку из кожи и костей для измученного пищеварительного тракта. Его страдания были бессмысленны и лишены достоинства, и да, Риверс точно знал, что имел в виду Бёрнс, когда сказал, что это шутка» [6, с. 19].

Риверсу особенно больно, потому что Бёрнс, очевидно, был в прошлом очень жизнерадостным и симпатичным молодым человеком, но война полностью разрушила его психику и шансы на обычную жизнь. Риверс, наблюдая страдания Бёрнса, отмечает: «Ничто не оправдывает *это* (т.е. разрушения, вызванные войной – прим. авт. – *Е.К.*)». Однако доктор не теряет надежды, что однажды его пациент будет готов ещё раз столкнуться с пережитым ужасом, осознать и преодолеть его и таким образом сможет хотя бы частично вернуться к нормальной жизни.

Для индивидуального сознания травма предстаёт внешним событием (эффект «овнешнения», взгляда на неё со стороны, глазами другого человека), влекущим столь существенные перемены, что возвращение к предыдущему состоянию, к прежней жизни уже не представляется возможным. В этом контексте фигура врача-психиатра Риверса выступает близкой по значению к Мессии в христианстве и иудаизме, а именно – в качестве спасителя и карателя одновременно.

Доктор Риверс испытывает моральные колебания из-за своей двойственной роли. С одной стороны, он действительно лечит солдат, помогает им справиться с травматическим опытом и жить дальше. С другой стороны, он вынужден действовать в рамках официальной позиции государства: он отправляет оправившихся пациентов обратно на фронт, то есть в травмировавшие их обстоятельства – так, он убеждает Сассуна отказаться от своего антивоенного протеста.

Сам доктор оценивает свои действия как жестокие и испытывает вину за них, однако подлинным воплощением «карательной» функции образа Мессии является коллега Риверса, Льюис Йилленд, представитель «дисциплинарной» терапии. Её задача – запугать пациента, сделать симптомы военного невроза настолько некомфортными для солдата, чтобы он сам «отказался» от их психологического поддержания, – это достигается, например, при помощи применения электрического тока. Сами же пациенты воспринимались Йиллендом как «слабаки», «симулянты» или «дегенераты», неспособные выполнять свою «официальную, воинскую и мужскую функцию» [7, с. 406-408].

Таким образом, христианская версия эсхатологического мира у Баркер тесно связана с концепцией травмы. И мир в целом (макрокосм), и отдельная личность (микрокосм), в частности, способны преодолеть «конец всего» и перейти на качественно другой уровень Нового Иерусалима только через боль и муки, обратившись к болезненному опыту, прожив и осмыслив его. Главный герой романа, доктор Риверс, при таком прочтении приобретает мессианские черты спасителя и карателя. Конец света, таким образом, носит искупительный характер, являясь в своей основе не уничтожением или истреблением, а приходом через очищение в «святой Иерусалим». Однако, несмотря на веру в возможность его достижения, Баркер настаивает, что война – это несправедливое состояние

бытия, разрушительное как для каждого солдата в отдельности, так и для всей нации в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер, Е. Н. Эсхатологический миф в русской постмодернистской литературе / Е. Н. Вагнер // Культура и текст, 2005. – № 8. – С. 90–98.
2. Варава, В. В. «Ужас тварности». Эсхатологическая тревога как исток русской философии / В. В. Варава. // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2015. – № 2 (14). – С. 28–40.
3. Откровение Иоанна Богослова // Новый Завет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/apokalipsis/otkrovenie-svyatogo-ioanna-bogoslova-apokalipsis/> (дата обращения: 18.11.2021).
4. Рабкина, Н. В. Эсхатологические мотивы в военной поэзии / Н. В. Рабкина. – Вестник Кемеровского государственного университета, 2011. – № 8. – С. 157–160.
5. Якимова, Е. Г. К вопросу об эволюции метафизики эсхатологии / Е. Г. Якимова // НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право, 2011. – Т. 16, № 8 (103). – С. 272–282.
6. Barker, P. *Regeneration* / P. Barker. – New York : Dutton, 1992. – 251 p.
7. Smethurst, T. The Making of Torture in Pat Barker's *Regeneration* / T. Smethurst // *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2014. – No 55. – P. 406–421.

ESCHATOLOGICAL MOTIVES IN PAT BARKER'S NOVEL *REGENERATION*

E.V. Kovalenko

The article discusses the features of the implementation of the eschatological motif in Pat Barker's novel "Rebirth", which is dedicated to the events of the First World War. The work traces the juxtaposition of the "end of the world" for the macrocosm, which represents the world, the country, the nation and the microcosm represented by the individual consciousness of soldiers. The realization of the eschatological motif is closely connected with the image of the main character, Dr. Rivers, who in this interpretation acquires Messianic features, such as "savior" and "punisher". Another important way to understand the eschatological in the novel is the image of David Burns, an officer who illustrates a case of insurmountable suffering. Despite the fact that suffering through the reinterpretation of traumatic experience leads to rebirth, war remains an unrighteous state of being that should not be repeated in the history of mankind.

Key words: *eschatological motive, the First World War, English literature.*

РЕЦЕПЦИЯ МИРОВОЙ ИСТОРИИ В РОМАНЕ ИВЛИНА ВО «ВОЗВРАЩЕНИЕ В БРАЙДСХЕД»

О.В. Голуб

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассматривается проблема рецепции исторического процесса во временной организации романа И. Во «Возвращение в Брайдсхед». Выделяется четыре уровня, на которых памятью фиксируются значимые исторические события: личная история, история семьи, история Европы и архетипическая история. Водоразделом между уходящей аристократической культурой, идеализируемой автором, и наступающей современностью, в которой нет места героизму и поэзии, становится катастрофа двух мировых войн.

Ключевые слова: *время, история, память, война.*

В романе Ивлина Во «Возвращение в Брайдсхед» время выполняет как композиционную, так и смыслообразующую функцию. Направление интерпретаций задается уже подзаголовком романа: «The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder», который в переводе И. Берштейн звучит как «Священные и богохульные воспоминания пехотного капитана Чарльза Райдера», хотя, исходя из содержания романа, может быть переведен как «Священные и мирские воспоминания капитана Чарльза Райдера». Ключевым для временного контекста является концепт «память» («воспоминания»), который сразу обращает мысль исследователя к временной шкале романа.

Роман «Возвращение в Брайдсхед» выстроен в двух временных пластах, что задается его рамочной композицией. Первый временной пласт образуется прологом и эпилогом, которые фактически представляют собой единый текст, «разорванный» основным романским повествованием. Это единство подчеркивается даже на уровне заглавия, общего для вступительной и заключительной частей и совпадающего с названием самого романа «Brideshead Revisited».

Итак, время пролога и эпилога – весна 1943 года. Вторая мировая война длится достаточно долго, чтобы угас первоначальный энтузиазм главного героя, а неопределённость её исхода порождает усталость и равнодушие к лагерной рутине. Это военное «настоящее» Чарльза Райдера, который в свои тридцать девять лет ощущает себя практически стариком, отделено от безвозвратно утраченного прошлого незримой границей. По словам Г.А. Анджапаридзе, «война оказалась для Во средоточием всех пороков так нелюбимого им современного мира. Её бессмысленная жестокость, которую он наблюдал воочию, порождённые войной анархия и дезорганизованность во всех областях жизни Англии и на всех уровнях общества ещё раз убедили его в справедливости того презрения и осуждения, с которыми он относился к современности» [2, с. 7]. Однако, как отмечает И.А. Авраменко, «Возвращение в Брайдсхед» нельзя назвать «военным романом», поскольку собственно военные действия и значимые исторические события вытеснены на периферию романного хронотопа [1, с. 69]. Мировая история присутствует в романе в виде случайно упомянутых дат, имён и обстоятельств.

Основное действие романа разворачивается в ретроспективе – в прошлом рассказчика. Повествование охватывает период с сентября 1923 года, когда первокурсник Чарльз Райдер впервые приезжает в Оксфорд и знакомится с другим первокурсником – Себастьяном Флайтом, младшим сыном хозяина поместья Брайдсхед, по июнь 1939 года, когда Чарльз расстается со своей возлюбленной, Джулией Флайт, и навсегда, как ему тогда казалось, покидает Брайдсхед. Этот отрезок времени хоть и обширен, но дискретен и аксиологически неоднороден. Есть два интенсивных периода: дружба Чарльза и Себастьяна (1923-1926) и любовь Чарльза и Джулии (1936-1939). Между этими двумя периодами лежат десять «мертвых лет» [5, с. 390].

К базовой временной структуре добавляется еще несколько ретроспективных вставок, вводящих дополнительные временные пласты. Прежде всего, это нескольких отсылок к Первой мировой войне. Чарльз Райдер, как и сам Ивлин Во, принадлежит к поколению детей и младших братьев ветеранов Первой мировой. Он не попал на фронт и не видел военных действий, но эта континентальная война оставила след и в жизни всей Великобритании, и в личной биографии Чарльза, как и в жизнях его друзей из Брайдсхеда. Мать Чарльза пропала без вести на Балканах: «Мать, как я понимаю, была набожной. Мне в свое время казалось странным, что она сочла долгом оставить отца и меня и поехать на санитарной машине в Сербию, чтобы там погибнуть от истощения в снегах Боснии» [5, с. 264]. Отец главного героя не оправился после потери жены и замкнулся в мире своих книг и научных интересов, в котором не было место ребенку: «Она была в Сербии с Красным Крестом. Отец с тех пор не совсем в себе. Живет в Лондоне один как сыч и коллекционирует какую-то дребедень» [5, с. 224]. Чарльз вспоминает, что провел «одинокое детство, обобранное войной и затененное утратой» [5, с. 229], поэтому дружба с Себастьяном Флайтом и их лето в Брайдсхеде были шансом вернуться в довоенное детство, хотя их новыми игрушками и были «шелковые сорочки, ликёры, сигары» [5, с. 229]. Себастьян тоже фактически осиротел после войны: его отец не погиб, но не вернулся из Италии, порвав отношения с женой и редко общаясь с детьми [5, с. 238]. Так мировая история вторгается в жизнь героев романа, становясь личной трагедией.

В Первую мировую войну погибли три брата леди Марчмейн, что прервало старинный католический род, а для католика Во это означало онтологический разрыв между эпохами: «наследники мужского пола появились поздно, но зато в избытке, который тогда казался гарантией продолжения рода, столь внезапно и трагически на них оборвавшегося» [5, с. 312]. Память рода переплетается с народной памятью, а история одной

семьи – с историей страны. Умиравший маркиз Марчмейн перебирает в памяти вехи истории семьи Флайтов: «Тетя Джулия, тетка моего отца, дожила до восьмидесяти восьми, в этом доме она родилась и в нем же умерла, <...> помнила, как горел огонь на Маячном мысу во время Трафальгарской битвы. <...> Тете Джулии были известны все надгробия – рыцарь со скрещенными ногами, граф в пышной кирасе, маркиз в тоге римского сенатора <...> она постукивала эбеновой тростью по гербам на щитах, заставляла гудеть, как колокол, шлем старого сэра Роджера. Тогда мы были рыцари, бароны после Азенкура, прочие титулы пришли с Георгам. Пришли последними и уйдут первыми, а баронство останется. Когда всех вас уже не будет на свете, сын Джулии останется жить под именем, которое его праотцы носили, когда еще не пришли тучные дни» [5, с. 485]. Время перед мысленным взглядом умирающего маркиза меняет свои естественные для живых людей очертания: мгновение сливается с вечностью, прошлое – с будущим, образ аристократичной старой девы, тети Джулии, – с образом дочери Джулии, сыну которой предстоит вернуться к истокам рода. Основные вехи этого воспоминания: Трафальгар / нельсоновский флот (время тети Джулии, время строительства фонтана и перестройки Брайдсхеда) – короли Георги (появление маркизов Марчмейнов) – Азенкур (появление баронов Флайтов) – безымянное время истока, вероятно, крестовые походы (рыцари). Уже в эпилоге Чарльз Райдер узнает, что Джулия отказалась от фамилии мужа, под именем леди Джулии Флайт ушла на войну и служит где-то в Палестине (как и Корделия с Брайди). Ивлин Во замыкает кольцо аллюзии, делая слова старого маркиза пророческими. История рода Марчмейнов движется во времени и пространстве: от крестовых походов к наполеоновским войнам, от заброшенной часовни на Замковом Холме («Вот где наши корни – на изрытом пустыре под названием Замковый холм, в зарослях колючек и крапивы, среди надгробий в старой церкви и в часовне, где давно не

слышно голоса причетника» [5, с. 485]) к закрытой часовне в поместье Брайдсхед, свадебному подарку маркиза своей молодой жене («это было последнее добавление к новому дому; пришло последним и первым ушло» [5, с. 487]).

Согласно консервативным взглядам Ивлина Во в идеальном мироустройстве наступающее поколение принимает культурное наследство от предыдущего, преумножает его и передает потомкам. Таково идеальное движение человеческой истории. Но взгляд писателя на окружающую его реальность пессимистичен, он предвидит катастрофу. Цитируя К. Ясперса, можно так охарактеризовать это опасение: «Не наследование, а традиция делает нас людьми. То, чем человек обладает наследственно, практически нерушимо; традиция же может быть полностью утеряна» [10, с. 245]. Воплощением этой грядущей катастрофы в романе становится командир взвода Хупер: «За то недолгое время, что мы провели вместе, Хупер стал для меня воплощением Молодой Англии, так что, встречая в газетах рассуждения о том, чего ждет Молодежь от Будущего и в чем долг человечества перед Молодежью, я всегда проверял эти общие положения, подставляя на место „Молодежи“ „Хупера“ и наблюдая, не утратили ли они от этого убедительность» [5, с. 199]. Собственное поколение Ивлин Во помещает между коллективным Хупером и героями прошлого. Воспоминания Чарльза Райдера об идеалах его юности маркированы знаковыми именами и названиями, дорогими для него и ничего не значащими для Хупера: «Хупер не был романтиком. Он не скакал мальчиком с конницей принца Руперта и не сидел у лагерных костров на берегу Ксанфа; в том возрасте, когда глаза мои оставались сухи ко всему, кроме поэзии <...> Хупер много плакал, но не над речью Генриха в день святого Криспина и не над Фермопильской эпитафией. <...> Галлиполи, Балаклава, Квебек, Лепанто, Бан-нокберн, Ронсеваль и Марафон, а также битва на холмах Запада, где пал Артур, и еще сотня

таких же трубных имен, которые и ныне, в мои преклонные несправедливые лета, звучали мне через всю прошедшую жизнь властным, чистым голосом отрочества, для Хупера оставались немые» [5, с. 198]. Упоминание Ксанфа заставляет вспомнить гомеровскую «Илиаду», Ронсеваль – «Песнь о Роланде», а день святого Криспина – исторические драмы Шекспира. В совокупности эти говорящие имена очерчивают мифологизированную героиню старой Европы, разрушение которой предсказывает Во.

Ивлин Во и его романский alter ego Чарльз Райдер видят себя свидетелями смерти старой Англии и утверждения нового типа англичанина – грядущего Хупера, прозаичного, прагматичного, мелочного и жестокого; поколения английских мальчиков, которым вместо истории и литературы будут преподавать основы экономики и права. То, что воочию видит разочарованный в жизни капитан Райдер, как тревожное предчувствие ощущает двадцатилетний студент Райдер, читая воспоминания леди Марчмейн о трех ее павших братьях: «Этим людям было суждено умереть и очистить мир для грядущего Хупера; это были аборигены, жалкая нечисть в глазах закона, которую следовало перестрелять, чтобы мог, ничего не опасаясь, появиться коммивояжер в квадратном пенсне, с его потным рукопожатием и обнаженными в улыбке вставными челюстями» [5, с. 313]. Первая мировая война в трактовке Ивлины Во становится первым жертвоприношением, первым ударом по европейскому аристократизму. Вторая мировая сталкивает Англию в новое варварство; капитан Райдер, глядя на остатки военного лагеря, даже придумывает цитату из исторического исследования далёкого будущего: «Находки Поллока дают нам ценное звено, связывающее рабовладельческо-гражданские общества двадцатого столетия со сменившей их племенной анархией» [5, с. 197].

Профанное время включает события личной жизни героев романа и в меньшей мере – исторический фон, который вводится с помощью

отдельных дат («Был 1923 год» [5, с. 238]; «в сером свете первых дней нового, 1925 года, она приняла решение действовать» [5, с. 359]; «Я вернулся в Лондон весной 1926 года» [5, с. 370] и т.д.) или узнаваемых имён («ликующие толпы встречали Невилля Чемберлена из Мюнхена» [5, с. 455]). Но в художественном мире романа появляются места, где время теряет свой обычный ритм и становится временем мифологическим. Прежде всего, это касается поместья Брайдсхед, особенно детской, где живет няня Хокинс. Впервые она появляется на страницах романа почтенной старухой, к которой приезжают девятнадцатилетние Чарльз и Себастьян: «Няня Себастьяна сидела у раскрытого окна; перед нею был фонтан, пруды, беседка и, перечеркнув дальний склон, сверкал обелиск; разжатые руки ее покоились на коленях, между ладонями лежали четки; она спала. Утомительная работа в молодости, непререкаемый авторитет в зрелые годы, покой и довольство в старости – всё запечатлелось на ее морщинистом безмятежном лице» [5, с. 221]. На протяжении всего романа герои время от времени сбегают от семейных распрей к ней в детскую, комнату, которая практически не подвергается изменениям (такими же местами покоя для обитателей Брайдсхеда становится фонтан и импровизированная мастерская Чарльза). И уже в эпилоге, двадцать лет спустя капитан Райдер снова навещает няню, которая кажется внезапно постаревшей: «Няня Хокинс не узнала меня, пока я не назвался; мое появление поначалу совсем вывело ее из равновесия; и только когда мы немного посидели с нею у камина, к ней постепенно вернулась прежняя безмятежность. Она, совершенно не менявшаяся все эти годы, теперь вдруг очень сильно постарела» [5, с. 497]. Образ неменяющейся безмятежной няни напоминает о мифологических старухах, хранительницах судьбы или воли богов. Няня Хокинс – тоже хранительница мира детства, покоя и невинности, куда сбегают от ужаса взрослой реальности герои романа. Последний раз Чарльз видел няню накануне войны, когда расстался с

Джулией, и её внезапная, бросающаяся в глаза старость коррелирует с видом изуродованного войной поместья, разрушенного убежища. В прологе упоминается другая усадьба, жители которой ничего не знают о войне и рухнувшем мире, они спокойны и безмятежны. Но эта усадьба – сумасшедший дом: «В погожие дни было видно, как на аккуратных, усыпанных гравием дорожках и живописных лужайках парка прогуливаются и резвятся сумасшедшие – счастливые коллаборационисты, отказавшиеся от неравной борьбы, люди, у которых не осталось неразрешенных сомнений, которые до конца выполнили свой долг, законные наследники века прогресса, на досуге наслаждающиеся унаследованным богатством» [5, с. 191]. Сама война в этом архетипическом времени предстает в образе неназываемого чудовища, всплывающего из глубин вод, что невольно приводит на память библейского Левиафана: «слово „война“ не произносилось, на нем лежало табу; нас должны были призвать, если возникнет „национальная опасность“ – не военная смута, которая есть акт человеческой воли, не такие ясные и простые вещи, как гнев и расплата, нет, национальная опасность – нечто являющееся из глубин вод, чудовище с безглазым ликом и хлещущим хвостом, которое всплывает со дна морского» [5, с. 584]. На этом уровне, согласно теории Карла Ясперса, история перестает быть собственно историей, осмысленной и целенаправленной чередой значимых внешних событий, а погружается в поток бессознательного.

Сам Ивлин Во определял концепцию своего романа как попытку «проследить работу Божественного провидения в языческом мире, в судьбах семьи английских католиков, которые сами наполовину язычники» (цит. по: [3, с. 81]). Языческий мир стремится к уничтожению и смерти – погружению в первозданный хаос, согласно циклической эсхатологической модели. Но христианская эсхатология предполагает выход из бесконечности цикла. Ментальное путешествие Чарльза Райдера

во времени проходит не только по воспоминаниям о счастливых днях прошлого, но и приводит героя-рассказчика от апатичной погруженности в бессмысленную военную рутину к приданию смысла всем происходившим и происходящим событиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко, И. А. «Возвращение в Брайдсхед» Ивлина Во: нарратизация прошлого [Текст] / И. А. Авраменко // Мировая литература в контексте культуры. – 2015. – № 4 (10). – С. 67–79.
2. Анджапаридзе, Г. А. Смех и слезы Ивлина Во [Текст] / Г. А. Анджапаридзе // Во И. Пригоршня праха. Не жалеете флагов. – Москва : Молодая гвардия, 1971. – С. 5–13.
3. Балашова, М. С. Религиозная проблематика творчества Ивлина Во : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)» : дисс. ... кандидата филологических наук [Текст] / Балашова Мария Сергеевна. – Саратов, 2015. – 204 с.
4. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – Москва : Художественная литература, 1986. – С. 121–290.
5. Во, И. Возвращение в Брайдсхед [Текст] / Ивлин Во // Во И. Мерзкая плоть. Возвращение в Брайдсхед. Незабвенная. Рассказы. – Москва : Прогресс, 1974. – С. 188–502.
6. Во, И. Чувствую себя глубоко подавленным и несчастным. Из дневников 1911–1965 [Текст] / Ивлин Во. – Москва : Текст, 2013. – 397 с.
7. Лобье, П. Эсхатология [Текст] / Патрик де Лобье. – Москва : АСТ, 2004. – 158 с.
8. Элиаде, М. Священное и мирское [Текст] / Мирча Элиаде. – Москва : Издательство Московского университет, 1994. – 144 с.
9. Юнг, К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное [Текст] / Карл Густав Юнг. – Москва : АСТ, 2019. – 552 с.
10. Ясперс, К. Смысл и назначение истории [Текст] / Карл Ясперс. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с.
11. Waugh, E. Brideshead Revisited : The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder [Текст] / Evelyn Waugh. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://ua1lib.org/book/937068/bb9aa8> (дата обращения 28.04.2021).

WORLD HISTORY RECEPTION IN *BRIDESHEAD REVISITED* BY EVELYN WAUGH

O.V. Golub

This article is aimed at investigating the problem of reception of the historical process in the temporary organization of the novel *Brideshead Revisited* by E. Waugh. There are four levels at which significant historical events are captured by memory:

personal history, family history, European history and archetypal history. The watershed between the outgoing aristocratic culture, idealized by the author, and the coming modernity, in which there is no place for heroism and poetry, is the catastrophe of two world wars.

Keywords: *time, history, memory, war.*

УДК 821.134.2 М.А. Астуриас

ЦВЕТ КАК МАРКЕР ХАОСМОСА В РОМАНЕ М.А. АСТУРИАСА «МАИСОВЫЕ ЛЮДИ»

О.И. Чуванова,
Е.К. Крамаренко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье анализируется своеобразие функции цвета в романе гватемальского писателя М.А. Астуриаса «Маисовые люди» в контексте мифологических образов и мотивов. Поэтика романа органично фундирована эпосом майя-киче «Пополь-Вух» – амбивалентной символикой цвета, вбирающей мир жизни (рождения, космической энергии, надежды) и эсхатологию (мир испытаний, страданий, смерти, потустороннего), что формирует своеобразный хаосмос, утверждающий художественную логику латиноамериканского «магического» реализма.

Ключевые слова: *М.А. Астуриас, майя-киче, «Маисовые люди», хаосмос, цветовая символика, эсхатология, цикличность.*

Литература Латинской Америки, как правило, рассматривается с позиций «магической» терминологии: понять художественный замысел ряда произведений латиноамериканских писателей 1950-70-х гг. позволяет не только понимание магического реализма как литературного направления и метода, но и тот факт, что магическое воспринимается самими художниками как особое видение и интерпретация реальности (*lo real maravilloso* А. Карпентьера).

Н.В. Красовская подчёркивает сложные смысловые переплетения в творчестве писателей: «ярко выраженную поли- или, чаще всего, амбивалентность – мировоззренческую, эстетическую, языковую, образную» [3, с. 15]. Отмеченная амбивалентность порождается рядом аспектов. Первое, на что указывают и другие исследователи, – В.Н. Кутейщикова, Л.С. Осповат, А.Ф. Кофман, – это рождение и формирование латиноамериканской прозы в русле трёх традиций, а именно: автохтонной (культура древних народов – майя, инков, ацтеков), завезённой негритянской культуры, а также европейской (неизбежное следствие колонизации Южной Америки испанцами и португальцами). А

во-вторых, с учётом того, что латиноамериканские страны получили возможность автономного формирования самостоятельного мира только к середине XX в., магическое может рассматриваться как инструмент преодоления колониального прошлого. Создание литературного мифа в данном случае вполне может считываться как возврат, реабилитация и укрепление подлинной культуры Латинской Америки.

Миф, обеспечивающий трансформацию хаоса в космос, становится ключом к пониманию романа гватемальского писателя Мигеля Анхеля Астуриаса «Маисовые люди» (*Hombres de Maiz*, 1949) [1; 8]. Становление Астуриаса как писателя пришлось на годы диктатуры Мануэля Эстрада Кабреры, а затем – на годы правления президента Орельяна. По этой причине писатель был вынужден покинуть пределы Гватемалы, но именно вследствие этого изгнания Астуриас не только сблизился с европейской культурой (знакомство с французскими сюрреалистами оставило след в его творчестве), но, как и многие другие латиноамериканские писатели, удивительным образом приобщился к своим культурным корням. Именно в Париже писатель посетил лекции Жоржа Рейно, посвящённые культуре майя, и неожиданно для себя открыл другую сторону собственной национальной культуры.

Уже в первом романе Астуриаса «Сеньор Президент» (*El señor Presidente*, 1946) присутствует обращение к поэтике магического, реализованное посредством мотивов сна или болезни [1; 4]. В этом ощущается и влияние школы сюрреалистов, о чём упоминалось выше. Астуриас не только слушает лекции, но и участвует впоследствии в переводе народного эпоса майя-киче «Пополь-Вух». Впоследствии сам писатель на вопрос о влиянии сюрреализма ответит: «Ищите мой сюрреализм в “Пополь-Вух”!» [4, с. 43].

В романе «Маисовые люди» магическое становится магистральным материалом и поэтологическим инструментарием. Художественная реальность выстраивается здесь на пограничье вымысла и реальности, мира людей и мира богов, мира прошлого и будущего, быта и верований, что подчёркивает и сам писатель: «Индийское повествование развивается в двух планах: сон и явь. Индейские тексты отражают повседневную действительность, воспринимаемую органами чувств, но в то же время воспроизводят действительность сказочную и воображаемую, причём столь же детально, как и первую» [4, с. 43].

Один из важнейших инструментов реализации магического в романе – язык. В.Н. Кутейщикова справедливо отмечает внимание Астуриаса к аллитерациям, ассонансам и ритму, которые становятся доминирующими художественными средствами повествования в «Сеньоре Президенте». Язык не менее важен и в «Маисовых людях», однако в данном случае он «возвращён» первичным представлениям о языке – потокам ритуального ритмизированного высказывания. Ассоциативные вербальные связи и фрагментарность мифологического мира сплавлены воедино благодаря ритму.

Поэтика названия романа «Маисовые люди» восходит к мифу майя-киче о происхождении людей: в соответствии с мифом боги предприняли три попытки создания человека – из глины, дерева и маиса, и только последняя завершилась успехом. Но главный стимул создания человека – не в том, чтобы населить мир, а в том, чтобы богов кто-то воспевал: «Но нет ни славы, ни величия в этом нашем творении, в нашем создании, пока не будет создано человеческое существо, пока не будет сотворён человек» [5, с. 11]. Не случайно боги снова и снова вдыхают жизнь в свои создания, а затем изымают из них возможности вырасти над миром: «Они желали дать себе новое испытание, они желали сделать новую попытку; они желали создать [существа, способные] почитать их» [5, с. 15].

Язык является и способом познания мира. В эпосе майя-киче боги обеспокоены способностью новых созданий видеть мир во всей его сакральной сложности. Допуск в сакральное табуирован для человека, и решение этой проблемы в эпосе заключается в частичном ослеплении человека: некая пелена окутывает его взор, и он лишается прозорливости, свойственной божествам. Астуриас актуализирует этот мотив, выводя в романе условную слепоту Илома (его самоуверенность и как следствие – неспособность предсказать свою гибель от отравленного напитка), слепоту лейтенанта – неверие в месть природы, слепоту-болезнь Гойо Йика, по причине которой он теряет супругу, и метафорическую слепоту Ничо Акино, мешающую увидеть картину свершившихся событий во всей полноте. Роман Астуриаса «Маисовые люди» максимально сближает две точки – амбивалентность цвета, воплощающего хаосмос, и обретение подлинного зрения посредством испытаний, уготованных героям.

Как цветовая палитра, так и обретаемая прозорливость связаны с темой земли и её даров: для наследников автохтонной культуры Латинской

Америки земля входит в парадигму сакрального, а её возделывание видится как необходимое условие сохранения мировой гармонии.

В.Н. Кутейщикова отмечает взаимосвязь кукурузы/маиса как материала для создания первопредков майя, что впоследствии определит не только уважительное отношение к этому растению, но и его культовое почитание среди майя: «Эта традиция требует относиться к маису как к собственной плоти, свято чтить его, возвращать и употреблять в пищу лишь в меру жизненной необходимости» [4, с. 52]. Таким образом, вполне очевидно тождество маиса и тела, маиса и духа, т.е. воплощение жизни, что становится ключевым композиционным и смысловым элементом романа Астуриаса.

Земля, дарующая зерно, – поливалентный образ, который раскрывается прежде всего на цветовом уровне. Жёлтый (оранжевый, золотой), красный и чёрный цвета доминируют в романе Астуриаса. Они связаны с миром сакрального – солярным и лунарным началами, темой маиса, стихией огня, но вместе с тем – и с болезнью, смертью, лихорадкой, а значит, заключают в себе важнейшую для мифологического мировосприятия цикличность череды взлётов и падений, т.е. круговорота бытия. В этом видится и эсхатологический характер воплощаемого в романе мира – неотвратимость болезни, страдания и смерти акцентируется в каждой главе произведения.

Маис впоследствии становится и сосудом, телом божества, так, в пантеоне майя важно место занимает «молодой бог кукурузы» [2, с. 519]. Необходимо также подчеркнуть тесную связь между приношением даров растительного происхождения и жертвоприношениями. Маис объединяет в себе характерную цветовую символику – жёлтый и белый (алый и оранжевый, золотой). В этой связи понятным становится и «“кормление” бога солнца» [2, с. 519] – усиление сакральной энергии через подпитывание космоса энергией земли (маис) как обеспечение целостности мира. Параллелью в этом контексте становятся и человеческие жертвоприношения на высоких ступенях храмов майя, ацтеков и инков, где кровь и сердце – эта необходимая подпитка для божества – в свою очередь обозначена как необходимость в эпосе майя-киче «Пополь-Вух».

Мифологическая организация пространства в эпосе также подчиняется стихиям, иногда метонимически маркированных цветом: «Согласно мифам, вселенная была разделена в горизонтальном

направлении на 4 части света и центр. Над центром господствовал *бог огня Шиутекутли*» [2, с. 521] – иными словами, бог алого цвета с ярко выраженной витальностью.

Название романа Астуриаса связано не только с мифом о происхождении людей, но и с мифами о демиургах из эпоса майя-киче «Пополь-Вух». Именно маис становится основным инструментом и создания, и уничтожения. Так, в эпосе двое богов-демиургов уничтожают старое божество, заменяя его зубы на маисовые зерна. Место игр следующего поколения богов, способных сразиться с обитателями Шибальбы, – маисовое поле, которое нужно привести в порядок и засеять кукурузой. Мать пропавших в Шибальбе сыновей признаёт в девушке мать внуков и супругу погибшего в мире богов, когда та приносит в дом с практически опустевшего поля початки маиса и т.д.

Тема земли и маиса заявлена с первых страниц романа: речь идёт о борьбе Гаспара Илома с людьми, выжигающими поля и леса для выращивания маиса и последующего его сбыта. Борьба эта объясняется не стремлением Гаспара захватить территорию, а страданием земли и надругательством со стороны людей над божественными семенами маиса – «El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja» [8, p. 3] – «<...> у меня, земли Илома, опаляют кустарник ресниц пламенем, выбелившим луну» [1, с. 25].

В связи с темой земли вызывает интерес и повторяющийся мотив жёлтых кроликов, который можно интерпретировать и как воплощение солнечных лучей (жёлтый / золотой), и как початки кукурузы (листья – уши), и как метафору плодородия. В эпосе «Пополь-вух» кролик – одно из животных, наказывающее новых богов и уничтожающее посевы кукурузы. Кролики появляются в романе многократно – «Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua...» [8, p. 4] («Жёлтые кролики в небе, жёлтые кролики в чаще, жёлтые кролики в водах...» [1, с. 27]), их появление напрямую связано с витальностью, а также с эсхатологическим началом – мотив кроликов подчёркивает цикл жизни-смерти. Отсюда и связь образа маисовых початков с сексуальностью: телесная связь между супругами, и возможность продолжения рода также неразрывно связана с темой маисовых зёрен («La Piojosa Grandemanoteó bajo el cuerpo del Gaspar, bajo la humedad caliente de maíz chonete del Gaspar. Se la llevaba en los pulsos cada vez más lejos. Habían

pasado de sus pulsos más allá de él, más allá de ella, donde él empezaba a dejar de ser solo él y ella sola ella y se volvían especie, tribu, chorrera de sentidos. <...> Se encogió como gallina ciega. Un puño de semillas de girasol en las entrañas» [8, p. 5]). Кирстен Малке отмечает связь данного мотива с миром Шибальбы, в котором кролики (одновременно и проекция солнечных лучей, и огня) также играют важную роль: «En el cielo, en la tierra y en el agua están también los conejos amarillos a su lado que luego se evidenciarán como magos luciérnagas metamorfoseados. También las luciérnagas cumplen la función ayudantes en el *Popol Vuh*» [10, с. 50] – «В небе, на земле и в воде рядом с ними есть также жёлтые кролики, которые затем проявят себя как метаморфизованные светляки-колдуны. Также светляки выполняют функцию помощников в “Пополь Вух”» (перевод наш. – О. Ч., Е. К.).

Жёлтый, золотой, алый – маис и пламя – сводятся воедино, когда речь заходит об укоренённой в автохтонной традиции индейских племён связи солярных мотивов и образа маиса. Именно солнце и маис (маисовые создания, в уста которых боги вкладывают дар речи) заставляют землю «говорить»: «La palabra del suelo hecha llama solar estuvo a punto de quemarles las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo, a los conejos amarillos en el monte, a los conejos amarillos en el agua; pero el Gaspar se fue volviendo tierra que cae de donde cae la tierra, es decir, sueño que no encuentra sombra para soñar en el suelo de Ilóm y nada pudo la llama solar de la voz burlada por los conejos amarillos que se pegaron a mamar en un papayal, convertidos en papayas del monte, que se pegaron al cielo, convertidos en estrellas, y se disiparon en el agua como reflejos con orejas» [8, p. 4].

Жёлтый цвет может иметь и отрицательную коннотацию, функционируя в поле лунарного начала, которое, в свою очередь, связано либо с пограничным временем – ночью, либо с пограничным миром – Шибальбой. Описание ночного времени в романе включает жёлтый цвет или его бледные оттенки («La claridad de la noche goteaba coral entre las sañas del rancho» [8, p. 4] – «Ночь была светла, и капли жёлтого света шелестели в тростниковых стенах» [1, с. 27]). В сюжетной линии именно ночь становится временем предательского убийства Илома, защитника земли, временем бегства его супруги, а также периодом, когда природа наказывает всех повинных в убийстве Илома. Так, суставы Гаспара Илома скрипят словно «изъеденные лунной болью», а лицо желтеет во мраке («<...> a gatas, sin más ruido que el de las coyunturas de sus huesos que le dolían como si hubiera efecto de luna, y en la oscuridad, rayada igual que un

poncho por la luz luciérnaga de la noche que se colaba a través de las cañas del rancho» [8, p. 4]. На смысловом уровне «лунная боль» мыслится в рамках лунарности, отмеченной не только болезненностью, но и пограничностью – переходом из мира живых в мир мёртвых, что подводит к оппозиции бледно-жёлтого и насыщенных его оттенков, сигнализирующих о дающем жизнь солярном начале. Несомненно, в лунном свете раскрывается и истинная природа вещей: в топосе Шибальбы лунарное начало также релевантно. При этом допустимо рассматривать и топос ночи как сближение героя с миром сакрального, подземного. В этом ключе прочитывается и трансформация веселящего напитка в смертельный: Илом выпивает напиток из маиса (что уже указывает на его сакральную функцию) во время ночного празднования. На уровне цвета прослеживается та же стратегия блекнущих оттенков по мере приближения к смерти. Так, яд, сначала отравляющий пса, вытягивает жизненные силы: «Baba, espuma y una masa blanquizca escupida del galillo al suelo, sin tocarle los dientes ni la lengua» [8, p. 8] – «Из пасти, не задевая зубов и языка, хлынула слюна, пена и ещё что-то белое» [1, с. 32]. Стирание цвета, обесцвечивание или переход в белый или чёрный актуализирует и тему смерти: «El pobre animal se revolcaba en los charcos de donde saltaba, negro de lodo, a restregarse en la parte baja de las paredes de las casas que daban a la plaza...» [8, p. 7-8] – «А пёс катался по земле, кидался к домам, терся чёрной измазанной спиной о стены...» [1, с. 32]. То же прочитывается и в описании отравленного Илома: «Las dos raíces blancas teñían el líquido ambarino del guacal que tenía en las manos el hombre del festín subterráneo. El hombre no vio el reflejo de las raíces blancas y al beber su contenido palideció, gesticuló, tiró al suelo, pataleó, sintiendo que las tripas se le hacían pedazos, espumante la boca, morada la lengua, fijos los ojos, las uñas casi negras en los dedos amarillos de luna» [8, p. 12] – «Человек на подземном пиру держал тыкву с ярко-жёлтым напитком, в котором отражались два белых корня. Он их не заметил, выпил, побелел, взмахнул руками, упал и забился. Утроба его разрывалась, изо рта хлестала пена, язык посинел, глаза остекленели, и ногти на жёлтых, как луна, пальцах стали чёрными» [1, с. 38].

Образ Гаспара Илома имеет много общего с фольклорным образом героя-воина, которого подпитывает сакральная энергия земли и солнца – «El Gaspar es invencible, decían los ancianos del pueblo. Los conejos de las orejas de tuza lo protegen al Gaspar, y para los conejos amarillos de las orejas de

tuza no hay secreto, ni peligro, ni distancia. Cáscara de mamey es el pellejo del Gaspar y oro su sangre – «grande es su fuerza», «grande es su danza» – y sus dientes, piedra pómez si se ríe y piedra de rayo si muerde o los rechina, son su corazón en la boca, como sus carcañales son su corazón en sus pies» [8, p. 6] – «Гаспара не победишь, сказали старики. Его охраняют кролики – длинные уши, а для жёлтых кроликов нету ни тайн, ни угроз, ни расстояний. Кожа у него – кора мамея, кровь – золото, он и плясун, и воин. Когда он смеётся, зубы его – пемза, когда он скрежещет ими и кусает, они – камень» [1, с. 29]. Однако, как и в эпосе майя, герой умирает, отдавая свою жизненную энергию: жёлтый цвет – цвет солнца и маиса, становится проводником к смерти. Огонь, которым питается мужество Илома, превращается в огонь внутренний – отраву, сжигающую Илома изнутри: «Он выпил всю водку, и лица его коснулся жёлтый кролик. Солнце, палящее в тростниках, обожгло его изнутри. Оно обожгло голову, и ему показалось, что на ней не волосы, а пепел; обожгло губы, чтобы он не говорил во сне; обожгло язык – он стал тряпкой, и зубы – они стали острыми, как мачете» [1, с. 27] «Una llamarada de tuza le agarró la cara al acabarse el tecomate de aguardiente. El sol que pega en los cañales lo quemó por dentro: le quemó la cabeza en la que ya no sentía el pelo como pelo, sino como ceniza de pellejo y le quemó, en la curva de la boca, el murciélago de la campanilla, para que durante el sueño no dejara escapar las palabras del sueño, la lengua que ya no sentía como lengua sino como mecate, y le quemó los dientes que ya no sentía como dientes, sino como machetes filudos» [8, p. 4]. «Обесцвечивание» в портрете свидетельствует о пересечении героем границы между миром живых и мёртвых: «Vivo, alto, la cara de barro limón, el pelo de nige lustroso, los dientes de coco granudos, blancos <...> apareció con el alba el Gaspar Ilóm...» [8, p. 12] – «Утром Гаспар Илом – живой, высокий, пожелтевший, как глина, – вернулся домой. Волосы его блестели, словно чёрный лак, зубы белели, словно мякоть кокоса» [1, с. 38].

Символика чёрного цвета, актуализирующего связь с эсхатологическим, также реализуется в двух смысловых пластах: первый связан с травмой, смертью, небытием, в то время как второй органично заявляет о непрерывности линии жизни-смерти, маркирует переход героя из одного мира в другой, что отмечено также преодолением препятствий, испытаний, часто сопровождающихся внешней трансформацией.

Чёрный как цвет земли также заявлен с первых страниц: это и земля, выжженная для посева маиса и потому взывающая к Илому о мести, и

почерневшая кожа Илома, и камни, в которые обращается супруга Илома, но также и тьма в глазах Гойо Йика, и перемещение в мир Шибальбы третьего героя – Ничо Акино.

В.Ю. Силюнас отмечает в романе связь солярного и земного начал. Так, например, исследовательница упоминает, что Сентеотль, являющийся одним из божеств, связанных с майсом, – это бог «погружающийся в землю – царство мёртвых – и вновь восходящий к солнцу» [6, с. 12]. «Шипе Тотек – бог посевов, Шилонен – богиня нежных початков и другие, гарантирующие продолжение жизни» [6, с. 12], только подчёркивают неразрывную связь мотивов земли и солнца, непрерывность жизни – смерти – жизни: для рождения зерна необходимо его ритуальное захоронение – помещение зерна в недра (что тождественно и утробе) земли.

Тьма функционирует как топос, несущий не только смерть, но и расплату: «В глубокой синеве иломской ночи шныряли от звезды к звезде кролики, гонцы опасности, и вся гора пахла жёлтым опахалом. Гаспар сменил место засады, зарядил ружьё семенами тьмы, семенами смертной тьмы – порохом» [1, с. 30] («En el azul profundo de la noche de Ilóm se paseaban conejillos rutilantes de estrella en estrella, señal de peligro, y olía la montaña a pericón amarillo. Mudó de escondite el Gaspar Ilóm con la escopeta bien cargada de semillita de oscurana – eso es la pólvora –, semillita de oscurana, mortal...» [8, p. 6]).

Ночь становится и временем, когда просыпаются силы природы, чтобы восстановить утраченную гармонию. Так, светляки-колдуны, появляющиеся в ночи, наказывают и семью Мачохона, и полковника Чало Годоя, подстроившего гибель Илома: «Los brujos de las luciérnagas, descendientes de los grandes entrechocadores de pedernales, hicieron siembra de luces con chispas en el aire negro de la noche para que no faltaran estrellas guiadoras en el invierno» [8, p. 10] – «Светляки-колдуны, рождаясь там, где большие кремни ударялись друг о друга, усыпали семенем искр ночной воздух, заменяя зимние звёзды, освещающие путь» [1, с. 35]. Именно светляки, обманчиво привлекая своим светом и теплом, впоследствии трансформируются в огонь, пожирающий и захватывающий сына предателя (так обрывается род предателя), уничтожают убийц Илома и обозначают путь Гойо Йика и Ничо Акино.

Обращение к чёрному цвету укладывается и в схему трансформации героев: они пересекают тёмное пространство (черноту) или метафорически

прикасаются к чёрному / тёмному. Сеньор Ничо Акино, продолжающий линию соприкосновения с землёй, осознаёт, что супруга его не сбежала, а погибла, и в своём скитании и прозрении переживает трансформацию – его лицо темнеет, а затем Акино сбрасывает ослабевшую человеческую оболочку: «Se había ido poniendo color de espina. Dejó su caparazón de hombre, muñeco de trapo con ojos goteantes» [8, p.151]. Чёрный цвет становится знаком перехода между мирами, своего рода причащением к миру потустороннего. Ничо превращается в койота и в сопровождении Лекаря-Оленя пересекает границу между миром живых и мёртвых, видит мир Шибальбы.

Очевидно, что цвет в романе М.А. Астуриаса становится маркером хаосмоса: амбивалентность заявленной в романе цветовой символики подчёркивает не столько неоднозначность мира, а также болезненные разрывы в нём (что обосновано и национальной исторической травмой), сколько безграничный потенциал латиноамериканского топоса. Эсхатологические мотивы, во многом выраженные именно цветовой символикой, приводят не к состоянию невозврата, но к возможности возрождения и обновления, что во многом обеспечивается обращением писателя к автохтонной мифологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астуриас М.А. Маисовые люди. Ураган. – М.: Прогресс, 1977. – 404 с.
2. Кинжалов Р.В. Мифология индейцев Центральной Америки // Мифы народов мира: В 2-х тт. – Т. 1. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 516-522.
3. Красовская Н.В. Магический реализм как способ реализации латиноамериканского концептуально-метафорического кода // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. – 2009. – № 2 – С. 14-18.
4. Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман. 50-70-е гг. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 38-91.
5. Мифы индейцев Центральной Америки: Пополь-Вух; Родословная владык Тотоникапана / Пер. с языка киче, коммент. и послесл. Р.В. Кинжалова. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 240 с.
6. Силунас В.Ю. О художественном своеобразии латиноамериканского искусства // Искусство стран Латинской Америки. – М.: Наука, 1986. – С. 10-38.
7. Шемякин Я.Г. Латиноамериканская культура и религиозный синкретизм // Вестник культурологии. – 2008. – №1. – С. 181-185.
8. Asturias M.A. Hombres de Maíz. – Buenos Aires: Losada, 1949. – 173 p.
9. Freixas E.C. Miguel Angel Asturias, Hombres de Maíz: Como lectura surrealista de la escritura mayense // Revista de crítica literaria latinoamericana: 100 años de vigencia / Arguedas J.M. – Año XXIV. – №47. Lima-Berkele. – 1er. semestre de 1998. – Pp. 207-225.

10. Mahlke K. Popol-Vuh y mitología maya en Hombres de Maíz de Miguel Ángel Asturias // Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. – №44. – Segundo Semestre de 1998. – Pp. 45-58.

**COLOUR AS THE MARKER OF CHAOSMOS IN THE NOVEL
HOMBRES DE MAIZ BY M.A. ASTURIAS**

O.I. Chuvanova,
E.K. Kramarenko

The article deals with the colour function peculiarities in the novel *Hombres de Maiz* by a Guatemalan writer M.A. Asturias in the context of mythological images and motifs. The novel's poetics is inherently founded by the epos of maya-kiche Popol-Vukh – by the ambivalent nature of colour symbolism, assimilating the world of life (birth, cosmic energy, hope) and eschatology (the world of ordeal, suffering, death, the beyond), that forms a peculiar chaosmos proving the artistic logic of Latin American magical realism.

Key words: *M.A. Asturias, maya-kiche, Hombres de Maiz, chaosmos, colour symbolism, eschatology, cyclic recurrence.*



РИМЕЙК АТАКУЮЩИЙ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОВЕСТИ Г. ДЖЕЙКОБСОНА «МЕНЯ ЗОВУТ ШЕЙЛОК»

С.Н. Филюшкина

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»

В статье сопоставляются названная повесть Джейкобсона и «Венецианский купец» Шекспира, прежде всего в плане отношений христиан и иудеев и разного мнения их представителей о назначении богатства и торговых сделок. Прослеживаются пути усложнения ситуации у великого барда и у современного писателя, вводящего рядом с Шейлоком фигуру «светского» еврея Струловича, ныне процветающего, никак не преследуемого, но болезненно сосредоточенного на своем «еврействе». В повествовании различаются гротескный, фарсовый «план», связанный с судьбой гениталий возлюбленного дочери Струловича Беатрис, и «план» серьезный – дискуссий на философские, исторические, религиозные темы, которые ведут Струлович и Шейлок, наделенные как мужья и отцы в чем-то сходной судьбой.

Делается попытка доказать возросшую активность по сравнению с прецедентным текстом римейка, в котором выявляются явные черты постмодернизма с его ставкой на игру, на неопределенность развязки, а так же на интертекстуальность, проявляющуюся в перекличке с лучшими произведениями Шекспира.

Ключевые слова: *христиане, иудеи, милость, жалость, дочь, обряды.*

Среди произведений, вошедших в проект «Шекспир и XXI век», повесть Говарда Джейкобсона «Меня зовут Шейлок» (2016) – в ее проблемном и художественном своеобразии – одна из наиболее любопытных и сложных.

Если верить рекламе на обложке издания, сам автор определяет свой труд как «кавер-версию» знаменитого «Венецианского купца». Википедия относит этот термин к музыкальному, точнее песенному искусству: в популярной музыке новое исполнение существующей (как правило, в аурозаписи) песни кем-то другим, кроме изначального исполнителя.

Вот таким новым «исполнителем», вернее **преобразователем** представленных в шекспировской комедии конфликтных ситуаций, персонажей и стремится утвердить себя Говард Джейкобсон. Википедия характеризует его как видного британского писателя, колумниста,

популярного телеведущего, дважды получавшего за свою прозу премию имени Вудхауза, присуждаемую за лучшее юмористическое произведение. Отмечается солидный возраст литератора, родившегося в 1942 г. в Манчестере. И получение им Букеровской премии в 2010 г.

В Интернете преобладают высказывания о пристрастии писателя к еврейской теме, к изображению разнообразных типов евреев, и утверждающих свою особую идентичность, и пытающихся ее преодолеть. Налицо и многостраничное анонимное рассуждение о Джейкобсоне вообще – разухабистое, бездоказательное, сводящееся к беззастенчивому самовыражению некоего безымянного автора. Вышесказанное позволяет предпринять сопоставление повести Г. Джейкобсона «Меня зовут Шейлок» и шекспировского прецедентного текста, как говорится, «с чистого листа», сосредоточившись над одной из острых проблем – отношений христиан и евреев.

У Шекспира она разрабатывается напряженно, развиваясь в рамках изначального конфликта между Антонио и Шейлоком, которому как еврею, занятому ростовщичеством, приписываются культ денег и жестокость к должникам. Этой позиции Шекспир противопоставляет в лице Антонио дружбу и самоотверженность. Что касается богатства, успешных торговых сделок, то они для Антонио – только средство, дающее человеку свободу действий, наслаждение земными радостями. Правда, Шекспир, как известно, усложняет ситуацию. Обращая в адрес идейного противника открыто бранные, оскорбительные слова, Антонио в то же время не брезгует предложить унижаемому им еврею-ростовщику денежное соглашение, чтобы обеспечить счастливую женитьбу своему другу Бассанио.

Усложняет ситуацию и Джейкобсон, но по-своему. Он снимает с Шейлока печать ростовщичества и даже намекает на какие-то финансовые трудности героя. Тщательное соблюдение Шейлоком иудейских обрядов,

уважительное отношение к обрезанию как к принятию на себя некой высокой ответственности, принципиальный отказ от обращения в христианство сочетаются в изображении Шейлока с тем, что он у Джейкобсона широко образован. Он хорошо знает античную и ренессансную и последующую мировую словесность, почитает Достоевского, но и не пренебрегает снобистски массовой литературой.

Содержателен обмен Шейлока остроумными репликами с умершей женой Лией, в разговорах с которой он пытается избежать того, что его больше всего ранит: предательства дочери Джессики, оставившей дом, чтобы реализовать себя в «джунглях» примитивных страстей.

Рядом с Шейлоком Джейкобсон воздвигает фигуру другого еврея Саймона Струловича, у которого жена Кея находится в коме, лишь иногда, на какие-то мгновения вроде бы пробуждаясь. Если Джессика уже покинула Шейлока, ограбив его, а главное, оскорбив тем, что бирюзовое колечко матери, дорогое отцу, обменяла на обезьяну (об этом упоминается и у Шекспира), то Струлович вроде бы пока сохраняет дочь, юную Беатрис, но живет в вечном страхе потерять ее – не по годам чувственно развитую, пускающуюся в сомнительные приключения, так что отец порой буквально за волосы вытаскивает ее из неподходящего общества. При этом, несмотря на увлечение Беатрис так называемым перформансом, с точки зрения отца, «выпендрежем», т.е. публичным освобождением от любых внутренних запретов, она все-таки интеллектуально развита, учится в престижном колледже, за ее плечами древняя еврейская культура. Однако объектом вроде бы серьезного чувства девушки, пугающего отца, становится примитивный футболист Грейтан, притом «гой», т.е. не еврей, к тому же опозоривший себя во время игры нацистским приветствием, хотя, возможно, это был просто неудачный взмах руки.

Интрига, образующая центральную коллизию в повести Джейкобсона, обусловлена тем, что Струлович ставит условием брака

Беатрис и Грейтана (или пусть даже свободного любовного союза) согласие футболиста на процедуру обрезания. По правилам ее проходят восьмидневные младенцы, а Грейтану, которому за тридцать, она грозит смертью. Вспомним, что в «Венецианском купце» Шейлок, следуя букве договора, собирается изъять из груди Антонио фунт мяса вместе с сердцем. Речь идет, таким образом, о жизни и смерти, но в возвышенном варианте – покушение на сердце! Грейтан тоже рискует жизнью, но сердце у него заменяется гениталиями, и тема «низа» постоянно обыгрывается с привлечением в разговорах персонажей пошловатых анекдотов.

Налицо явное снижение в произведении Джейкобсона высоких классических мотивов – и в конфликтной ситуации, и в персонажах, и в характеризующих их деталях. Возвышенный у Шекспира Антонио заменяется суетливым д'Антоном, который потакает прихотям пустых франтов, хотя в случае с Грейтаном готов пойти вместо него на обрезание, т.е. заплатить Струловичу требуемую им кровавую «неустойку», как потом комически выясняется, мнимую.

Обаятельная, умная Порция заменяется в современной повести пресыщенной и развратной Плюрабель, проверяющей своих поклонников не имеющими глубокий смысл ларцами, а марками автомобилей. Здесь нельзя не отметить одно очко в пользу Плюри, которая прячется от претендентов на ее симпатию в самой дешевой машине, но их привлекают лишь дорогие образцы. Правда, несомненной ценностью для Шекспира в его пьесе предстает христианство. Ее должен принять и Шейлок, и с радостью приемлет его дочь Джессика, вызволяемая из темного мира ростовщика сторонником этой подлинной веры Лоренцо.

Если Шекспир отражает реальную ситуацию в Англии, где верующие евреи с конца XIII века и до времен Кромвеля были лишены права жительства и на улице, особенно в XVI в., могли подвергнуться

любому унижению, то Саймон Струлович у Джейкобсона в наше время таких притеснений не знает.

Унаследованное от предков материальное благополучие, достигнутое благодаря успешной торговле автомобильными запчастями, обеспечивает персонажу высокое положение в обществе в так называемом Золотом треугольнике Лондона. Струлович – меценат, филантроп, глава солидного Благотворительного фонда; он завсегдатай на аукционах живописи, что позволяет ему увешивать любимыми полотнами стены своего особняка; он коллекционирует старинные издания Библии и образцы англо-еврейского искусства XX столетия. Струловича никто не попрекает его иудейским происхождением. Более того, зачастую никто и не думает, что он еврей. На этой проблеме, по воле современного автора, сосредоточен сам персонаж. «Еврейство» у него «воспаленное», то «вспыхивающее», то «затухающее», что «всегда создает неудобства, словно полоумный жилец, нарушающий покой домашнего уклада» [1, с. 178]– обратим внимание на неожиданное сравнение; к подобным тропам Джейкобсон весьма склонен..

Требуемых иудейских обрядов Струлович не соблюдает, заявляя, что ощущает в них привкус фанатизма. Но рождение дочери после многих лет мучительных ожиданий воспринимает как чудо, заставившее его остро ощутить своим Богом «сурового и величественного» Бога иудеев, Потому Струлович заранее решает, что его дочь Беатрис выйдет замуж только за еврея во имя служения своему «клану» и «завету», верности которому за новорожденную дочь клянется ее отец.

Отмеченное нами стремление Джейкобсона, как и других современных писателей, к снижению возвышенных ситуаций, характерных для классических произведений, в повести «Меня зовут Шейлок» сочетается и с противоположной тенденцией. Перед нами **извилистое, нередко переходящее в игру** взаимодействие «плана» гротескного,

фарсового и «плана» серьезного, с первых страниц возникающего и в оговорках повествователя, и во внутренних монологах Шейлока, в его развернутых дискуссиях со Струловичем на философские, исторические, религиозные темы. Устами Шейлока резкой критике подвергаются христиане за то, что они якобы украли у иудеев идею милосердия, любви к ближнему, забыли, что Христос был иудейским мыслителем! Получает развитие утверждение шекспировского Шейлока, что в конечном итоге он стоит за свой вексель. В произведении современного автора отождествление с векселем Шейлока, наоборот, оскорбляет. И в этом он предъявляет претензии христианам.

«Струлович объявил меня героем за то, что сделали со мной, а не за то, что сделал или мог бы сделать я. Хороший еврей пинаемый, плохой еврей пинающий» [1, с. 231].

Но стрелы летят и в адрес иудеев. Это вызывающее заявление Струловича, что каждый еврей вроде дьявола по отношению к другому еврею. Это согласие Шейлока с Лией, что евреи объявляют войну по любому поводу, куда бы их ни занесло. А в Англии, где очертания ландшафта плавны, и звук шагов тает в мягком снегу, эта задиристость сильнее бросается в глаза.

Вместе с тем рядом с заострением проблемы «евреи и христиане» налицо и спокойные размышления о евреях индивидуальном и коллективном, к которому якобы всегда обращены представления христиан; о евреях всегда странствующем, чувствующем себя как дома повсюду и нигде... О том, что было бы если бы мир начался не с утверждения, что в начале было Слово, а с попыток Бога нарисовать мир, хотя именно иудейский Бог делает ставку не на чувственное изображение, а на силу Слова, с помощью которого формулируется Закон. Вместе с тем у Шейлока здесь возникает и сомнение: он вспоминает привлекавшую его телесность Лии, и эту телесность помогло передать Слово!

Отмеченная нами противоречивость натуры Струловича позволяет более отчетливо ощутить сложность натуры Шейлока, у которого даже глаза в зависимости от ситуации меняют свой цвет. Неоднозначно и его отношение к христианам. Известный монолог переодетой Порции на суде о воззвании к милости дублируется у Шейлока его призывом к жалости. Подчеркнутое интеллектуальное превосходство, которое Шейлок демонстрирует по отношению к Струловичу, автор в немалой степени нейтрализует выявлением уязвимости самого Шейлока, внезапно осознавшего, что Лия, находясь в ледяной могиле, хоть и обменивалась с супругом остроумными репликами, все равно изначально знала о позоре, который навлекла на них Джессика, а Шейлоку казалось, что он сумел это скрыть. А когда понял, что не смог, сердце его едва не разрывается...

Вместе с тем, сохраняя сложность натуры героя, в котором сочетаются чувство горя и вины, жажда тишины и покоя, неожиданная попытка засмеяться и досада, что ему не удалось испытать, насколько он способен на месть, на кровавую расплату с унижавшими его врагами, автор приводит Шейлока к парадоксальному в нравственном отношении поступку: он прощает своим гонителям, сам признавая, что идет на **христианское** милосердие! Хотя христианства все-таки не принимает.

Эти наблюдения позволяют прийти к выводу, что перед нами тот редкий случай, когда римейк по отношению к изначальному тексту наделяется возросшей активностью. Последняя обусловлена и тем, что повесть Джейкобсона несет на себе известную печать постмодернизма – с его ставкой на игру, на интертекстуальность.

Влияние постмодернизма проявляется в игре с читателем парадоксами: помнить – значит умереть; если хочешь жить, надо забыть. И в игре обстоятельствами, в которые помещены персонажи. Так на одних страницах повести утверждается, что у жены Струловича Кей инсульт случился на четырнадцатый день после рождения дочери, на других –

после того, как Струлович притащил ставшую уже подростком Беатрис из непотребного общества!

Полное имя Плюрабель – Анна Ливия Клеопатра Прекрасное Пленяет Навсегда Мудрее Чем Соломон Кристина – состоит из разных имен (знаменитые Соломон, Клеопатра, а Кристина – модель, ставшая женой отца Плюри и ее матерью); заимствовано само тройное имя – Анна Ливия Плюрабель; это героиня романа Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану». А «Прекрасное пленяет навсегда» – первая строка поэмы Джона Китса «Эндимион».

Но главное, повесть Джейкобсона перекликается не с одним «Венецианским купцом», а со многими пьесами Шекспира – и цитатами, и именами персонажей, и упоминанием ситуаций. Перед нами и «Гамлет», и «Король Лир», и «Макбет», и «Двенадцатая ночь», что придает римейку фундаментальность и весомость, и выводит проблематику в масштабы разных времен и пространств, разных типов человеческих отношений. Особенно это касается осовременивания угрозы Мальволио «Я отомщу всей вашей шайке»; именно она в устах освободившейся и от Грейтона, и от отца Беатрис подводит итог всему повествованию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джейкобсон, Г. Меня зовут Шейлок / Говард Джейкобсон; [пер. с англ. Т. Зюликовой]. – Москва : Изд-во «Э», 2017. – С. 7–347.

AN ATTACKING REMAKE SOME THOUGHTS ABOUT THE TALE BY HOWARD JACOBSON SHYLOCK IS MY NAME

S.N. Filushkina

The article compares the story of Jacobson and Shakespeare's *The Merchant of Venice*, primarily in terms of relations between the Christians and the Jews, and the different opinions of their representatives about the purpose of wealth and commercial bargains. The ways of complicating the situation are traced in the works by both the great bard and the modern writer, the latter introducing, next to Shylock, the figure of the “secular” Jew Strulovich, now prosperous, in no way persecuted, but painfully

focused on his “Jewishness”. In the narrative there can be distinguished a grotesque, farcical mode, associated with the fate of the genitals of Strulovich's beloved daughter Beatrice, and a serious mode - discussions on philosophical, historical, religious topics between Strulovich and Shylock who are endowed with a similar fate as husbands and fathers.

An attempt is made to prove the increased activity in comparison with the precedent text of the remake, which reveals evident features of postmodernism with its stake on the game, on the uncertainty of the denouement, as well as on intertextuality, which manifests itself in the interchange with the best Shakespeare's works.

Keywords: *Christians, Jews, mercy, pity, daughter, rituals.*

УДК 392:821.161.1-3

НОВОЯЗ КАК СОЗДАНИЕ «ДИВНОГО НОВОГО МИРА»

Т.Г. Струкова

Воронежский государственный педагогический университет

В статье рассматривается проблема создания симулякров и гиперреальности посредством заимствований, что приводит к разрыву единого культурного поля и замене реальности симуляцией, что, в свою очередь, означает потерю национальной и культурной идентичности.

Ключевые слова: *гиперреальность, перевод, заимствование, новояз, симулякр, культурное поле, национальная идентичность.*

Люди перестают понимать значение слов. Кстати, а кто такой «ивентер»? Именно так себя представлял гладкий и вальяжный господин в красочном и завлекательном рекламном ролике. Почему нельзя было сказать — «организатор праздников»? Совершенно очевидно, что простецкое — «организатор праздника» - сразу бы принизило весомость и господина, и всего того, о чем он так важно и затейливо говорил. Почему вместо «песня» говорят «сингл» или «трэк», вместо «устройство» - «гаджет», вместо «деловой обед» - «бизнес-ланч», вместо тенденция, направление — «тренд»?

Русский язык тем и велик, что, используя иностранное слово (модное, узкопрофессиональное, техническое и т.д.), он может запросто это слово приспособить с помощью многочисленных приставок и

суффиксов, превратив откровенное заимствование в самый настоящий «русизм», к примеру, «ковидный». Какое-то слово, рожденное в иных языках, остается, а какое-то, просверкав, потом исчезает, как будто его и не было вовсе. Писал же А.С. Пушкин, «vulgar, не знаю, как и перевести».

И все-таки русские образы настоящего и будущего не могут складываться из популярных английских, немецких, французских книжек, в которых нет ни одной русской мысли или русских слов. Западный мир создает образы настоящего и будущего исключительно для себя, формируя собственную культурно-историческую среду – от языка и культуры до технологий. Знание нескольких иностранных языков – это прекрасная возможность расширить познание мира, но никак не волшебная палочка-выручалочка, помогающая процессу принцессотворчества, а слова «блокчейн», «бигдата», «гиперлуп», «таргетирование», «воркшоп», «коворкинг» (какими модными или притягательными они не были!) – это не пароль доступа в «дивный новый мир».

Являются ли все эти обретенные слова заимствованиями? Если следовать формальным признакам, то, несомненно, да! Правда, сразу возникает сомнение, а почему их так много и почему они так напористо нацелены на полное замещение русских слов, которые выступают их адекватными аналогами или объяснительными системами. Основной вопрос звучит так: почему столь *нарочито отсутствует перевод* на русский язык? Объяснений подобных заимствований в научной, околонучной, популярной литературе можно найти великое множество: от первородства возникновения технического или иного термина до модного группового сленга (жаргона). Но изящные комментарии никак не затрагивают суть глубинной проблемы, – какова цивилизационная и культурологическая цель столь «модных, современных» новшеств?

Жорж Батай в 1980 году возвращает в активный гуманитарный оборот термин «симулякр». В 1981 году Жан Бодрийар выпускает книгу

«Симулякры и симуляция», в которой он называет современную эпоху эрой гиперреальности [1, с. 20]. Для современного мира, по мнению ученого, характерно чувство утраты реальности. Тогда как основой гиперреальности выступает симуляция, а ее составляющими частями становятся знаки или несамостоятельные феномены, которые отсылают не к самому явлению или существующей вещи, но к чему-то другому, то есть знаки прикрывают пустоту, они симулятивны. Разрабатывая теорию о трех порядках симулякров, Ж. Бодрийар относил моду (наряду с деньгами, общественным мнением и т.д.) к третьему уровню симулякров. Ж. Бодрийар писал, что мода в широком понимании явления – это симуляция, видимость, кажимость, призванная завуалировать активное влияние извне на сознание и поведение человека для достижения собственной цели, истинный смысл которой для индивидуума, на которого воздействуют, скрыт.

Массовый, вроде бы, на первый взгляд, неконтролируемый вброс иностранных слов, которые настойчиво стремятся вытеснить русскую речь, нацелен на поражение сознания (лат. - *consciencia*), слом самоидентификации народа, утрату национальной, этнической, государственной идентичности, разрушение внутреннего народного единства и культурной суверенности страны. Этот новояз агрессивно взрывает национальное «поле культуры» (П. Бурдьё), выстраивает непробиваемую стену между поколениями, полярно разводит разные социальные страты, углубляет пропасть непонимания и недоверия, формирует у одних групп комплекс кичливого превосходства, а у других – незаслуженный комплекс неполноценности.

Осмысление этой непростой культурологической проблемы происходит в словесности, правда, быстрее на нее реагирует массовая, а не высокая литература. Беллетристика есть часть повседневной культуры, она не претендует на высокий статус «художественности» и «духовности», но,

будучи неотъемлемой частью современной обыденности, она, несомненно, отражает стереотипы массового сознания на данном историческом этапе. Массовая литература общедоступна и понятна всем, одной из ее функций в системе культуры является ориентация читателя в существующей сегодня действительности. И, как это не парадоксально, массовая литература, которая по скорости социальной реакции приближается к газетному репортажу, ныне обретает уникальные качества: она начинает выполнять критическую и терапевтическую функцию по возвращению реальности, утрату которой фиксировал Ж. Бодрийар.

Т. Устинова всегда подчеркивает, что она тот автор, который пишет в жанрах массовой литературы. Эти жанры писательница рассматривает как сумму договоренностей, условностей, кодов, тем самым, акцентируя понимание того, что беллетристика есть определенный дискурс, позволяющий быстро отреагировать на актуальную, на ее взгляд, проблему современного мира.

В детективном романе «Селфи с судьбой» (2017) главный герой «Илья Сергеевич Субботин, доктор физико-математических наук, профессор и столичный житель» [5, с. 7] приезжает в село Сокольничье Ярославской губернии, чтобы раскрыть убийство дамы, которая была задушена в сельском магазинчике «Народные промыслы». Вокруг Ильи Сергеевича Субботина собирается невероятно пестрая компания:

- неясно чем занимающийся лощеный господин;
- кутающаяся в роскошные меха печальная красotka;
- выдающая себя за кого-то другого девушка в дредах;
- что-то скрывающий странный парень;
- заполошная экскурсовод;
- «интернет-жених Ванечка» [5, с. 98].
- Лилечка, прибывшая из Нью-Йорка дочь убитой Лилии Петровны.

Роман «Селфи с судьбой» начинается в полном соответствии с классическим кодом детектива в стиле Агаты Кристи: сельцо Сокольничье – почти закрытое пространство, в котором не в туристический сезон чужие появляются редко. Правда, об убийстве наслышана вся округа, потому как «раззвонили через Интернет» [5, с. 15]. ОТЕЛЬ, в котором обитают действующие лица, выполняет функцию закрытой комнаты, интертекстуально восходя к Э. По, К. Дойлу, А. Кристи. Илья Субботин, которого вызывает директор отеля для расследования загадочного преступления, – это Эркюль Пуаро на русской провинциальной почве. Практически все остальные действующие персоны попадают под подозрение в убийстве.

И сама компания, и постоянно отсутствующий директор, производят впечатление людей, которые существуют в пространстве подчеркнуто отличном от внешнего мира. Даже интерьер сельской гостиницы впечатляет, в романе читаем: «Он уже с изумлением оглядывал огромный роскошный номер. Здесь не было ни позолоты, ни сверкающей плитки, ни окаймленных точечных светильников на потолке. Номер в точности оправдывал свое название - паркет, крашенные в синий цвет стены, дубовые шкафы в стиле модерн, полосатые кресла, оттоманка у самого окна, а рядом старинный торшер, наводящий на мысль о толстой книге и чашке английского чая, письменный стол с чернильным прибором, головой купидона и зеленой лампой на полированной каменной подставке» [5, с. 21]. Окружение солидное, настоящее, без надоевшего гипсокартона и пластика. Вот, к примеру, деталь - в номере люкс на рамах «были щеколды» [5, с. 22]. Все это призвано подчеркнуть осязаемую материальность, вещьность, устойчивость, классическую традиционность сельского оазиса в двух сотнях километров от столицы.

Местные обитатели постоянно говорят, что их село предназначено для того, чтобы столичные жители могли расслабиться, отдохнуть от

бешеного ритма мегаполиса, увидеть, услышать красоту мира. Интересно сравнение, которое делает повариха Клавдия значительно позже трагических событий по приезде в дом к Илье Сергеевичу: «А у тебя тут ничего, по-людски! Я думала, ты в башне панельной живешь, как все московские! А ты как человек!» [5, с. 310]. По-людски – это свой дом, собака, лопата, чтобы зимой грести снег с дорожек; по-московски – это урбанистические человекейники, скученность, сутолока. В мегаполисе неспешная человеческая жизнь заменена симуляцией, механическим существованием, близким к статусу биоробота.

Идиллия сельского мира восходит к романам А. Кристи о мисс Марпл с одной поправкой: в романе Т. Устиновой реализуется мысль об инородности преступления самому духу места. Просто невозможно, чтобы кто-то из жителей деревни задушил Лилию Петровну, убийство привнесено из внешнего мира. В финале романа оказывается, что нью-йоркский жених Ванечка – брачный аферист, входящий в преступную группировку, которая обирает богатеньких барышень. Но на свою беду Лилия Петровна была против брака своей дочери и Ванечки, а он не мог допустить, чтобы его план по отъему денег у Лилечки, которая совсем не блещет умом, сорвался.

Правда, и Лилия Петровна не выглядит агнцем во плоти. Она, по словам Зои, приглядывала за Матвеем Вильховским, самым успешным, самым «продаваемым» русским художником современности, за картины которого буквально дрались все художественные галереи мира. «Молодой, но уже знаменитый, - читал Илья. – Персональные выставки, международное признание!» [5, с. 237]. Лилия Петровна вначале помогла найти лекарство для Матвея, а затем спрятала его в сельце Сокольничьем («его кто-то тщательно скрывает от мира») [5, с. 239]. Потом она стала подсовывать художнику «сильнейший психотропный препарат» [5, с. 301], который приводил к потере памяти. Лилия Петровна сознательно доводила

Матвея до смерти, она была заинтересована в том, чтобы его новые картины не появлялись, а отсутствие какой-либо информации о художнике взвинчивало бы цены на его холсты. Лилия Петровна просчитала, что, будучи единственным дилером, она станет фантастически богата, а для этого желательно, чтобы Вильховского не было на свете. Именно поэтому ее гибель воспринимается как наказание за преступление.

И все же ее судьба трагична: единственная дочь и не думает возвращаться в Россию. Стремление авторитарной Лилии Петровны «прогнуть под себя весь мир» наталкивается на злой умысел Ванечки, который тоже жаждет, как и Лилечка, развлекаться в Нью-Йорке, хотя «Интернет интересует его гораздо больше, чем происходящее вокруг» [5, с. 97]. Лилия Петровна «желала дочери совсем другой партии – тоже по старинке! – человека солидного, занятого делом и главное – понятного. Чтобы вместо палки для селфи клюшка для гольфа, вместо воркшопов и хакерспейсов химический заводик, и чтоб не форксваре чекинулся, а в бане парился» [там же]. В понимании Ванечки Лилия Петровна – просто помеха, которую надо убрать, что он без колебания делает, а потом нападает на Матвея. Уникальная память художника запечатлела какого-то подозрительного типа в саду, одетого по-деревенски в ватник, но обутого в модные слипоны, которые привычны в городе.

Повторюсь, фабула романа, система образов, деление персонажей по линии добра и зла полностью соответствует конвенциям детективного жанра. В романах Т. Устиновой интересно другое: она четко фиксирует длящуюся современную повседневность (см: [4; 2013]). С этой точки зрения интересна парочка героев Ванечка-Лилечка, которые безостановочно выкладывают селфи в Интернет. Писательница создает шарж пары, она использует приемы гротеска для того, чтобы сделать выпуклыми, прямо скажем, неприятные черты характеров. Лилечка искренне не умеет скорбеть. Получая соболезнования «от френдов» по

поводу потери матери, она возмущается: «Меня это грузит! Мне нельзя об этом думать, мне так док сказал, знаменитый психотерапевт! Я не думаю, а мне напоминают! Скоты, сволочи!» [5, с. 77].

Юноша Ванечка постоянно преувеличивает собственное благополучие и социальную значимость: он поминает собственный бизнес в Израиле - какой-то стартап в области хайтека. Далее он заявляет, что у него четыре раритетные машины, включая «Победу», затем перечисляет коллекцию очков. Ванечка говорит: «У меня «рейбенов» штук пятнадцать, и все разные, даже коллекционные есть, как из «Джеймса Бонда», там Шон Коннери в таких. Я когда их в инстаграмм выложил, лайков сто пятьдесят набрал! У меня много разных очков! «Бугатти», «шопарды», «Диоры» есть, Лилечка дарила, но «диоры» - это так, гламурненко, не очень тру» [5, с. 75]. Писательница замечает, что нынче продается не вещь, а бренд. И чем громче имя, тем больше соблазн и жажда обладания.

У Ванечки очевидно стремление казаться, а не быть. Не дотягиваясь до придуманного рекламой идеала, он вынужден все время врать. Университет, который он, якобы, закончил в Израиле, там отсутствует вовсе. Матвеевы дорожные очки Chrome Hearts дизайнера Ричарда Старка Ванечка так и не смог опознать. «Хром Хартс», дорожки марки нет, даже если их из чистого золота отливать» [5, с. 297]. Желая как можно быстрее получить приданое Лилечки, Ванечка вслух мечтает о выборе свадебного платья и колец, а также о медовом месяце на островах. Илья Сергеевич заявляет: «Никогда в жизни я не сталкивался с ситуацией, когда цветы и пышную свадьбу хочет молодой человек, а не девушка. И мне с самого начала его настойчивость в этом отношении показалась подозрительной» [там же].

Ванечка и Лилечка даже говорят, как замечает директор отеля, одинаково. Вот образец дивного новояза:

«- Омайгадабл! – завопил молодой человек. – Забыл совсем!

- Ты что?

- Я дедлайн профокапил! Мне в час нужно было с чуваком связаться ... Помнишь, который мудборд своего дизайн-проекта представлял? Ну, когда мы на стрелку ездили в антикафе?

- В какое?

- Где брифовали насчет стартапа широкополосного стриминга! Ты что, забыла? Ты еще сказала, что он тру, этот чувак!» [5, с. 74].

Очевидно, что это не заимствование, фиксирующее первенство технологического прорыва. Это индивидуальная фонетическая калька, воспроизведение слова по принципу - как слышу, так и говорю. Правда, нет подтверждения, что слышит верно, да и кто сказал, что Ванечка правильно воспроизводит. Речь персонажа свидетельствует о нескольких вещах: во-первых, Ванечка подчеркивает, что он принадлежит к «правильным людям». Во-вторых, герой акцентирует, что он вообще-то «не тут, а там, в Нью-Йорке». А в целом подобные особенности индивидуальной речи (смещение транскрипции и жаргона) говорят о том, что претенциозный молодой человек плохо образован.

Инфантильная уверенность в том, что все только и создавали для них «комфортную среду обитания», приводит Ванечку и Лилечку к искреннему изумлению по поводу отсутствия лифта на колокольне XVIII века. Они же не договаривались лезть по крутым ступеням на высоту семиэтажного дома, задевая плечами за стены! Но даже наверху их не трогает ширь и простор, красота осени и первозданная тишина. «Там, где заканчивался горизонт, было ясно, что и за краем земли он продолжается, длится, ширится, и небо, отражая его, принимает золотистый оттенок» [5, с. 227]. Лилечка принимает эффектные позы для селфи, а Ванечка ищет кнопку, которая «включает» колокол. «Да я хотел, чтоб он играл, чтоб видео записать! Он же как-то играет! Ну, по утрам и вечерам тоже, мы же слышали! Как его включить?» [5, с. 228]. Профессор Илья Сергеевич

саркастически замечает: «Нужен специальный девайс. ... Называется звонарь. Он коннектится с колоколом, и тогда все работает» [5, с. 229]. Правда, откровенную издевку Ильи Сергеевича Ванечка не понимает, ему скучно на колокольне, «надо сфоткаться и вниз» [там же].

Постапокалиптический мир, созданный в «Матрице», воплощается для людей незаметно, да они не особо сопротивляются. Селфи как модная забава есть крик - посмотрите на меня немедленно. Я ль на свете всех милей? В тексте читаем: «Ванечка, я красивая девочка? – Ты самая красивая девочка на свете!» [там же] В основе повального увлечения селфи лежит тщеславие, эксгибиционизм, одиночество и отчаянная потребность хоть в какой-то толике человеческого тепла, пусть и виртуального, тем более что виртуальный мир подменяет реальный.

Американский психолог Кэрол Либерман считает, что селфи вызывают привыкание, и видит в нем признаки душевного расстройства. Если на фото фиксируются еда и разные виды телефонов - то это профиль детей. Если фиксируются прически, одежда, разные позы на фоне пейзажа – то это профиль подростка, которому необходимо срочно получить лайки от сверстников, подтверждающих, что он не одинок.

Вот во что выливается ужин Ванечки и Лилечки в ресторане отеля: «Они по очереди фотографировали друг друга и принесенные стаканы и тарелки. Ванечка был в темных очках, которые он то и дело ронял с носа и, в конце концов, уронил в борщ. Фотография «рейбенов» посреди борща была немедленно выложена в инстаграмм и к концу ужина набрала тридцать три лайка» [5, с. 104].

Непомерная жажда минуты славы приводит к изоляции от семьи, а отдаление от близких порождает неудачников, теряющих источник внутренней поддержки. Лилечка равнодушно упоминает мать: «У нее своя жизнь, а у меня своя» [5, с. 77]. По этому поводу Илья Сергеевич замечает: «Люди не врут. Эта девочка не любила свою мать. Она честна! И не хочет

делать вид, что у нее горе. Она уладит дела с наследством и отбудет в Нью-Йорк» [5, с. 79]. А Матвей говорит о Лилечке так: «У нее свои представления о жизни, очень ... современные и заграничные» [5, с. 91].

В современной массовой литературе не очень часто затрагиваются актуальные социальные проблемы, но влияние виртуального «дивного мира» столь глубоко и разрушительно, что писательница не выдерживает и переходит границы жанра, вкладывая в размышления Ильи Сергеевича едкое замечание: «Стив Джобс, в изобилии снабдивший планету гаджетами, умудрился сделать то, что оказалась не под силу Сталину, Гитлеру и всем камбоджийским людоедам чохом, - удалил из реальной жизни значительную часть населения планеты. И для этого не понадобилось проливать кровь!» [5, с. 98].

И далее извинительна длинная цитата. «Всего-то – в изобилии снабдить детей веселыми, постоянно меняющимися картинками. Загипнотизированные дети очень быстро привыкли к простеньким зрелищам и, отрыв ротки, принялись следить за мелькающими персонажами, мультяшными героями, красавицами и пейзажами, без этого им скучно, они не могут занять себя и начинают плакать. Чтоб они не плакали, умные и жесткие кукловоды из абсолютно реального и жесткого мира придумывают для них новые завлекательные картинки, и здесь, на поверхности, остаются только самые сильные или не подверженные гипнозу. Таким образом, конкурентная среда становится менее конкурентной – живущим в Интернете оттуда не выбраться и к реальности не приспособиться, а немногочисленным оставшимся и просторней, и свободней» [там же].

Широко распространяемый новояз свидетельствует о наступлении «дивного нового мира». Симуляция заменила настоящую реальность в театрализованном «шоу-мире» (Ги Дебор), о чем многие живущие на

планете Земля не догадываются, а если догадываются, то предпочитают пребывать в уютной иллюзии гиперреальности.

А роман Т. Устиновой, формально оставаясь в конвенциональных рамках массовой литературы, начинает дрейфовать в сторону современного социального романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийар, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийар. – Москва : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
2. Бурдьё, П. Поле литературы / П. Бурдьё // Новое литературное обозрение. – № 45. – 2000. – С. 22-87.
3. Струкова, Т. Г. Проблема тождества и различия в аспекте национальной идентичности / Т. Г. Струкова // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности / отв. ред. Гришаева Л.И., Струкова Т.Г. Сб. науч. трудов. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2002. – С. 278-287.
4. Феномен повседневности в литературе XX века: монография / науч. ред. Т.Г. Струкова. – Воронеж : Изд-во ВГПУ, 2013. – 208 с.
5. Устинова, Т. Селфи с судьбой. / Т. Устинова. – Москва : Изд-во «Э», 2017. – 320 с.

NEWSPEAK AS THE CREATION OF «BRAVE NEW WORLD»

T.G. Strukova

The article deals with the problem of the creation of simulacra and hyper reality by means of word loans which leads to the rupture of the integral cultural field and the displacement of the reality by simulacra. That, in its turn, results in the loss of the national and cultural identity.

Key words: *hyper reality, translation, load words, newspeak, simulacrum, cultural field, national identity.*

**МИФ О СПАСЕНИИ
В АПОКАЛИПТИЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ А. ТАРКОВСКОГО И Л. ФОН ТРИЕРА)**

О.Н. Турышева

ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

В статье предпринято сопоставление двух фильмов, принадлежащих к жанру апокалиптического кинематографа – «Жертвоприношения» А. Тарковского и «Меланхолии» Л. фон Триера. Автор статьи находит основания для данного сопоставления в сознательной ориентации датского художника на творчество своего русского предшественника. Выдвигается гипотеза о намеренной полемике Л. фон Триера с концепцией Апокалипсиса в «Жертвоприношении». Отвергая трактовки «Меланхолии» как фильма с мизантропическим пафосом или пафосом языческого смирения перед смертью, автор статьи предлагает связывать интенцию датского фильма с разоблачением христианского мифа о спасении. Делается вывод о том, что если А. Тарковский воспроизводит христианскую мыслительную парадигму, то Л. фон Триер фиксирует трагическое переживание разрушения христианской мифологии в постмодернистском мире.

Ключевые слова: *«Жертвоприношение», А. Тарковский, «Меланхолия», Л. фон Триер, апокалиптическая тема в кинематографе, миф о спасении.*

Фильм Л. фон Триера «Меланхолия» (2011) кинокритики солидарно встретили как подражание «Жертвоприношению» А. Тарковского (1986) и в то же время антиномическое по отношению к нему высказывание. Действительно, фон Триер заимствует у Тарковского целый ряд мотивов: ошибочного пути развития человечества, мифа о Спасителе, ритуала как экзистенциальной опоры, искусства как выражения ценности человеческого бытия и его оправдания, мистической многомерности жизни и др. Но при этом датский режиссер переписывает само сюжетное событие прецедентного кинотекста. Если в фильме Тарковского усилия главного героя направлены на спасение жизни на Земле, то действия триеровской героини имеют прямо противоположную направленность: Джастин приветствует и благословляет Апокалипсис в ритуале празднования мистической свадьбы с планетой Меланхолия, несущей смерть всему живому, – в силу того, что жизнь на Земле, как говорит Джастин, – зло.

При этом и мотивно-тематические заимствования, и сюжетное переписывание были сочтены свидетельством того, что датский режиссер намерено вызывает ассоциации «Меланхолии» с фильмом своего русского предшественника, подразумевая полемику с ним относительно последнего выбора человека перед лицом Апокалипсиса. Однако предмет полемики получил разное толкование. С одной стороны, фильм фон Триера был противопоставлен фильму Тарковского как мизантропический проект, утверждающий любовь к смерти – вопреки любви к жизни. Критики охарактеризовали «Меланхолию» как «кино о неизбежности смерти и о том, как ее встретить в отсутствие религиозной или квазирелигиозной идеи» [Долин], как «панегирик абсолютной смерти» [2, с. 75], «инсценировку фрейдовского Танатоса», «праздник всеобщего разрушения» [2, с. 74, 77] и воплощение «воли к смерти» – идеи, роднящей фильм с идеологией фашизма [5].

С другой стороны, «Меланхолию» противопоставили «Жертвоприношению» как фильм о бессилии человека перед лицом смерти и языческой покорности ей – вопреки христианскому пафосу русского кинотекста, развивающего темы свободного выбора, ответственности и христианского самопожертвования [3, с. 583]. Мнение о том, что фон Триер конструирует языческую оппозицию христианскому высказыванию Тарковского, получило свое подкрепление в сопоставлении авторских концепций музыкального оформления художественного Апокалипсиса: если в «Жертвоприношении» звучат «Страсти по Матфею» Баха, напоминая о возможности искупительной жертвы, то в фильме Л. фон Триера Земля погибает под музыку Вагнера к опере «Тристан и Изольда», славящую, по выражению комментатора, «смерть как избавление от скорби» [3, с. 582]. Казалось бы, эту трактовку может поддержать и живописный код «Меланхолии», явно корреспондирующий с иллюстративным сопровождением «Жертвоприношения». В фильме

Тарковского герой листает альбом с репродукциями русской иконописи, замечая изысканную утонченность ликов Иисуса, Богородицы и святых, а в фильме фон Триера героиня раскрывает альбомы с репродукциями картин Питера Брейгеля («Охотники на снегу» и «Страна лентяев»), Джона Милле («Дочь дровосека» и «Офелия»), Ганса Гольбейна («Купец Георг Гиссе») и Микеланджело Караваджо («Давид с головой Голиафа»). Мелькающие в руках Джастин сюжетные, исполненные мощного эмоционального заряда изображения создают видимую оппозицию тому спокойствию и возвышенности духа, которые запечатлены на русских иконах в «Жертвоприношении».

Однако мы выдвинем иную интерпретацию взаимодействия русского и датского фильмов, основанную на выявлении в триеровском кинотексте видимых христианских аллюзий. При всей полярности в реализации апокалиптического сценария, в обоих фильмах присутствует образ Христа-младенца. Но если у Тарковского его образ непосредственно эксплицирован в визуальном ряде и событийном строе фильма, то у фон Триера его присутствие метафорически закодировано в сюжетно-образной ткани кинонарратива.

В «Жертвоприношении» отсылка к образу Христа-младенца связана с неоднократной демонстрацией репродукции неоконченной картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов». В фильме одним из героев (почтальоном Отто) она охарактеризована как «страшная», «угрожающая», причем причина выбора таких эпитетов никак не комментируется. Предположим, что страшными герою представляется состояние, в которое оказалось вовлечено человечество собственными грехами и враждой, и единственность, исключительность надежды на спасение, которое может осуществить только новорожденный Иисус. Отсюда страстность поклонения волхвов, в последней надежде протягивающих младенцу дары. Драматизм ситуации поддерживается вовлеченностью в изобразительный

сюжет множества других людей и животных, обращенных к Спасителю, а также изображением на заднем плане картины загадочной битвы, образ которой поддерживает мысль о том, что человечество, истребляющее само себя, истово нуждается в надежде на восстановление гармонии.

Коллизия, связанная с рождением Спасителя, присутствует в «Жертвоприношении» и имплицитно: в сценах посещения Александром служанки Марии, где он подчиняется требованию Отто «лечь» с ней во имя спасения жизни. Близость с Марией, по-матерински утешающей Александра, содержит безусловную аллюзию на зачатие волшебного ребенка и возвращение вечного повторения жизненного цикла. Принесенный Александром дар отменил мировую катастрофу, за что он и благодарит Бога, исполняя свое обещание о жертве. Дар героя возвращает голос его маленькому сыну, который в финале изображен поливающим сухой ствол – в соответствии с наказом своего отца и в надежде на возрождение дерева. Исходя из пафоса этой сцены, комментаторы часто сравнивают сына Александра с Христом как он изображен на картине Леонардо да Винчи: в финальной сцене «Жертвоприношения» «малыш» приклонил голову на корни сухого дерева, а у великого итальянца голова Христа соприкасается с корнями пышно зеленеющего дуба.

В «Меланхолии» фон Триера образ Христа-младенца присутствует только имплицитно в финальной сцене фильма – сцене строительства Джастин символического убежища. К воплощению этого плана героиня обращается, отвергнув ритуал прощания с жизнью, предложенный ее сестрой. В описании Клер, сестры Джастин, это должен быть ритуал пира во время чумы: она предлагает сеть за стол, выпить вина (спеть шиллеровскую «Оду к радости», как издевательски продолжает мысль сестры Джастин) и так пережить последний пароксизм наслаждения жизнью. Джастин противопоставляет предложению Клер ритуал рождения Бога: в приближении Апокалипсиса вместе со своим нежно любимым

племянником она возводит постройку, которую называет «золотой пещерой», «волшебным гротом». Символика этого образа более чем прозрачна: речь идет о пещере Рождества. На деле у героев выходит шалаш, сконструированный из тонких стволов, скрепленных воедино. Конструкция такого убежища очевидно воспроизводит схему, которая была очень популярна в иконографии Иисуса¹, лежащего в яслях: ясли часто изображались внутри конуса, образованного лучами Вифлеемской звезды. Внутри этого конуса герои и встречают Апокалипсис, в финальных, иконописно выстроенных кадрах фильма символически освещенный светом звезды Рождества.

Это самый загадочный образ фильма. Его трактовка уже была предложена нами в предыдущей публикации [6], основные положения которой мы повторим. Выстраивание символического убежища очевидно противоречит первоначальной интенции героини – интенции разрушения. В финальных кадрах она пытается символически соединить конец мира с его началом и так восстановить великий космический цикл, при этом прекрасно отдавая себе отчет в иллюзорности усилий. Но в ситуации неизбежной смерти образ Рождества и подразумеваемого им искупления оказывается единственной опорой смертного человека, позволяющей ему осуществить скорбь, любовь и заботу о другом. Но вряд ли веру и надежду.

Утешая своего племянника иллюзией спасения в «золотой пещере»², Джастин скорее всего, наоборот, подразумевает неотвратимую смерть Бога. В акте протеста против иллюзии спасения и бессмертия она символически соглашается с его смертью: Сын Божий, с ее точки зрения, неизбежно разделит участь всех земных существ; как и ее любимый племянник, он не достигнет возраста спасения и не осуществит свою

¹ Больше православной, но и католической тоже.

² Недаром Джастин предлагает ему встретить кончину Земли с закрытыми глазами.

жертву. Примечательно также, что имя мальчика, встречающего апокалипсис в золотой пещере, – Лео. Лев, как известно, один из символов Христа. Так героиня как будто отвергает и смысл жертвы Иисуса: вина человечества, с ее точки зрения, не подлежит искуплению. Впрочем, на этом она настаивала с самого начала киноповествования. Но даже в случае принятия такой трактовки неоспоримо то, что в образе Рождества Джастин находит единственную возможность поддержать тех, кого она любит, облегчив им, насколько это возможно, их уход.

Данную интерпретацию мы выдвигаем в противовес мнению, высказанному Зарой Абдуллаевой, с точки зрения которой возведение героиней «волшебного грота» является жалким, «спрофанированным (в духе автора-трикстера) образом спасения» [1]³. Ее мнению явно противоречат финальные сцены фильма, совершенно лишенные иронического профанирования. Наоборот, они выдержаны в духе печальной патетики, утверждающей серьезность и подлинность происходящего. Момент апокалипсиса обозначен в финале фильма не столько картинами разрушения, сколько эмоцией скорби на лицах людей, встречающих свою гибель. Думается, что такое завершение утверждает ценность жизни вопреки первоначальной убежденности Джастин в том, что жизнь есть зло.

Наша трактовка отвергает как исследовательское мнение об апологетике Апокалипсиса в «Меланхолии», так и мнение о том, что этот фильм отличает языческий пафос смирения перед лицом всевластных сил бытия. Думается, что фон Триер выстраивает намеренную полемику с Тарковским – но не столько в вопросе о последних решениях одинокого человека (Джастин, как и Александр, апеллирует к образу Христа-

³ Также интерпретирует этот образ А. Долин, называя его «анекдотической конструкцией», символом того, что человеку нечего противопоставить приговору безжалостной природы, кроме «воображаемого убежища своей черепной коробки» [4]. Обнаружение рождественского потенциала этого образа не позволяет согласиться с такой расшифровкой.

младенца), сколько в вопросе о возможности спасения. Тарковский утверждает христианский миф о спасении, изображая героический дар человека, готового на любую жертву во имя жизни; фон Триер отрицает христианскую сотериологию как невоплотимую иллюзию. Его героиня отказывается от веры в цикличность времен, бессмертие души и вечное возвращение. На почве разрушения веры в возможность бессмертия и происходит ее жестокая убежденность в том, что «никто не спасется» — даже безгрешный ребенок, любимый ей Лео. И в этом плане построенный героиней шалаш оказывается у фон Триера символом великой христианской иллюзии — иллюзии спасения.

В связи с этим «Меланхолию» фон Триера следует включать не в нацистскую и не в языческую парадигмы, а парадигму постмодернистского и постхристианского мирочувствования, свидетельствующую о трагедии переживания крушения христианского мифа. Собственно, в зрелом творчестве фон Триера деконструкции подвергаются все центральные мифологемы христианства: начиная с «Догвилля» фон Триер исследовал то, какие страсти формирует культура христианского мира (в первую очередь, это культ самоотдачи и культ вины) и то, к каким разрушительным последствиям и разочарованиям они могут привести. Так, в «Догвилле» разоблачается умственная страсть подражания Христу, в «Антихристе» — христианский культ покаяния, в «Меланхолии» — христианская вера в спасение и бессмертие, а в «Нимфоманке» — вера в любовь и бескорыстное сочувствие. В этих фильмах центральные христианские постулаты выведены как ничем не обоснованные иллюзии, опора на которые влечет за собой самые страшные последствия. Причем свидетельства полемики фон Триера с Тарковским наблюдаются и в других фильмах цикла, к которому принадлежит «Меланхолия»: так «Антихриста» фон Триер посвящает А. Тарковскому, а «Нимфоманка» содержит ряд прямых отсылок к его кинематографу.

Повторим, что эта полемика носит не художественный характер (фон Триер, наоборот, пытается следовать стилю Тарковского), а идеологический: Тарковский работает в рамках христианской парадигмы, фон Триер разрушает ее как великую иллюзию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева, З. Сумерки эстетизма / З. Абдуллаева // Искусство кино. 2011. – № 6. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/06/n6-article4> (дата обращения: 23.04.2021).
2. Бенвенуто, С. «Земля – это зло». О фильме Л. фон Триера «Меланхолия» / С. Бенвенуто // Лаканалия. – № 12. – 2013. – С. 71-77.
3. Вардиц, В. Андрей Тарковский и Л. фон Триер: Сценарии конца света / В. Вардиц // Norbert P. Franz (Hrsg.): Andrej Tarkovskij: Klassiker – Классик – Classic – Classico. Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam. Band 2. – Potsdam, 2016. – S. 573–586.
4. Долин, А. Далась вам эта «Меланхолия». / А. Долин. – 05.12.2011. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/32438/?expand=yes#expand> (дата обращения: 20.04.2021).
5. Тарн, А. Черная желчь «Меланхолии». / А. Тарн. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://alekstarn.livejournal.com/37681.html> (дата обращения: 20.04.2021).
6. Турышева, О. Н. Вина как предмет художественной мысли: Ф. Достоевский, Ф. Кафка, Л. фон Триер. / О. Н. Турышева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017.

THE MYTH OF SALVATION IN APOCALYPTIC FILMS (WITH REFERENCE TO A. TARKOVSKY AND L. VON TRIER)

O. N. Turysheva

This article compares two works belonging to the genre of apocalyptic films, i.e. *The Sacrifice* by A. Tarkovsky and *Melancholia* by L. von Trier. The author considers such a comparison possible as the Danish artist consciously relies on the creative work of his Russian predecessor. The author of the article puts forward a hypothesis about von Trier's deliberate polemics with the concept of the Apocalypse in *The Sacrifice*. Defying the interpretations of *Melancholia* as a film with a misanthropic message and the message of pagan resignation at the face of death, the article suggests connecting the intention of the Danish film and the exposure of the Christian myth of salvation. The author concludes that while Tarkovsky reproduces the Christian reflective paradigm, von Trier portrays the tragic experience of the development of Christian mythology in the postmodern world.

Keywords: *The Sacrifice*, A. Tarkovsky, *Melancholia*, L. von Trier, theme of the *Apocalypse in films*, myth of salvation.

“WHEN I HAVE CROST THE BAR”: МЕДИТАЦІЯ НА ТЕМУ СМЕРТІ В ЗАРУБІЖНІЙ ПОЕЗІЇ

О.В. Матвиенко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

W. Blake. To the Queen The Door of Death is made of Gold, That Mortal Eyes cannot behold; But, when the Mortal Eyes are clos'd, And cold and pale the Limbs repos'd, The Soul awakes; and, wond'ring, sees In her mild Hand the golden Keys: The Grave is Heaven's golden Gate, And rich and poor around it wait; O Shepherdess of England's Fold, Behold this Gate of Pearl and Gold! To dedicate to England's Queen The Visions that my soul has seen, And, by Her kind permission, bring What I have borne on solemn Wing From the vast regions of the Grave, Before Her Throne my Wings I wave; Bowing before my Sov'reign's feet, “The Grave produc'd these Blossoms sweet In mild repose from Earthly strife; The Blossoms of Eternal Life!”	В. Блейк. До королеви У Смерті Золота є Брама, В житті земнім незрима нами, Але як Зір у тьмі потоне, А Плоть застигне, охолоне, - Пробудиться Душа й узріє В своїй Руці Ключі златії, Могила – Брама та зі злата, Де бідні юрмляться й багаті, О Пастирко Овець англійських, Поглянь: Небесна Брама близько! Дозволь, Володарко країни, Принести в дар мої Видіння, Душі у безмірах відкриті І винесені з Того Світу На Крилах трепетно-урочих, - Смирено їх покласти хочу До августійшого підніжжя: „Зродила Смерть сі Квіти ніжні, Де спокій, де тривог немає, - Там Вічнеє Життя в розмаї!”
S.T. Coleridge. Epitaph Stop, Christian passer-by! – Stop! child of God, And read with gentle breast. Beneath this sod A poet lies, or that which once seem'd	С.Т. Кольрідж. Епітафія Християнине-перехожий, стій! Вчитайся в надпис: у могилі сій Лежить поет (чи званий так колись). За С.Т.К. в мовчанні помолись, – Хто, смерть в житті шукаючи

he. O, lift one thought in prayer for S.T.C.; That he who many a year with toil of breath Found death in life, may here find life in death! Mercy for praise – to be forgiven for fame He ask'd, and hoped, through Christ. Do thou the same!	затято, Життя у смерті зможе тут пізнати! Жадану славу й прощення від Бога Здобув він, – спробуй досягнуть такого!
G.G. Byron. Herod's Lament for Mariamne I Oh, Mariamne, now for thee The heart for which thou bled'st is bleeding; Revenge is lost in Agony And wild Remorse to rage succeeding. Oh, Mariamne! where art thou? Thou canst not hear my bitter pleading: Ah! could'st thou — thou would pardon now, Though Heaven were to my prayer unheeding. II And is she dead? — and did they dare Obey my Frenzy's jealous raving? My Wrath but doomed my own despair: The sword that smote her 's o'er me waving. — But thou art cold, my murdered Love! And this dark heart is vainly craving For he who soars alone above, And leaves my soul unworthy saving. III She is gone, who shared my diadem; She sunk, with her my joys entombing; I swept that flower from Juda's stem,	Дж.Г. Байрон. Плач Ірода за Маріамною* I О Маріамно, по тобі Спливає серце кров'ю нині. Немає помсти — є лиш біль І муки чорнії сумління. Де, Маріамно, зараз ти? О, зглянься на мої моління! Він не прощає — ти прости, Бо ласка і любов нетлінні. II Ти мертва?! Як вони могли Моєму гніву потурати? Той меч, що кров твою пролив, Може й моє життя забрати. ... Вона остигла і німа... Я сам прирік її на страту!.. А Той, над нами усіма, Не хоче вбивцю покарати. III Та, з ким ділив я трон і світ, З собою в небуття забрала Всі радощі. Юдеї квіт Найліпший я зірвав недбало... Сей гріх навічно на душі Невтішний, бо її не стало. І щоб скорботу заглушить, Усіх пекельних мук замало!

Whose leaves for me alone were blooming; And mine is the guilt, and mine the hell, This bosom's desolation dooming; And I have earned those tortures well, Which unconsumed are still consuming.	*Маріамна, дружина юдейського царя Ірода, відрізнялась надзвичайним розумом і красою. Ірод за підозрою у подружній зраді віддав таємний наказ про її страту, проте видіння невинно вбитої ним Маріамни переслідувало царя все подальше життя.
A. Tennyson. Crossing the Bar Sunset and evening star, And one clear call for me! And may there be no moaning of the bar, When I put out to sea. But such a tide as moving seems asleep, Too full for sound and foam, When that which drew from the boundless deep Turns again home. Twilight and evening bell, And after that the dark! And may there be no sadness of farewell, When I embark; For tho' from out our bourne of Time and Space The flood may bear me far, I hope to see my Pilot face to face When I have crost the bar.	А. Теннісон. Коли межу перетну Сонце сіло, зоря зійшла, Вже поклик здалека чуть. Благаю, мила, — за мною не плач, Коли я вирушу в путь. Настав відплив, та ледь чутний він, Спокійна морська вода... І те, що постало з її глибин, Тепер додому верта. Подзвін у сутінках, і весь світ Занурюється в пільму... Як я відчально — мені услід Друже, прошу, не сумуй. І хоч би в бездонну вічну ніч Потік мене затагнув, Я з Кормчим зустрінуся віч-на-віч, Коли межу перетну.
R.L. Stevenson. Requiem Under the wide and starry sky Dig the grave and let me lie. Glad did I live and gladly die, And I laid me down with a will.	Р.Л. Стівенсон. Реквієм Під небом, що всіяли ясні зірки, Мій сон могильний буде легким. Охоче я жив і вмер залюбки, І радо навіки поснув.

This be the verse you grave for me: <i>“Here he lies where he longed to be, Home is the sailor, home from sea, And the hunter home from the hill”.</i>	На камені вирізьбить кілька слів: <i>„Лежить він там, де лежати волів. Відбув моряк вахту на кораблі, І мисливець додому вернув”.</i>
R. Eberhart. Ruminatio When I can hold a stone within my hand And feel time make it sand and soil, and see The roots of living things grow in this land, Pushing between my fingers flower and tree, Then I shall be as wise as death, For death has done this and he will Do this to me, and blow his breath To fire my clay, when I am still.	Р. Ебергарт. Роздум Коли відчую: камінь у руці Стає землею і піском, а звідти Між пальців пнуться з корня пагінці — Майбутнії дерева, зела, квіти, — Тоді я стану мудрим, наче смерть. Вона зі мною вчинить, як вчинила Оце, й лелітку вогняну задме Колись у плоть мою закам’янілу.
W.B. Yeats. Death Nor dread nor hope attend A dying animal; A man awaits his end Dreading and hoping all; Many times he died, Many times rose again. A great man in his pride Confronting murderous man Casts derision upon Supersession of breath; He knows death to the bone — Man has created death.	В.Б. Єйтс. Смерть Страхів і надій не зна Звір у смертну годину. У страсі й надії кона Пересічна людина. Не раз помирати їй, Не раз воскресати з мертвих. Та той, в кого дух міцний, Не стане смерті за жертву: Сміливець візьме на сміх Її плотоядний вищир, Бо знає краще за всіх: Смерть — роду людського витвір.

A. von Arnim. Der Mensch ist bald vergessen Der Mensch ist bald vergessen der Mensch vergißt so bald,	А.фон Арнім. І світ забуде нас Ми скоро забуваєм, І світ забуде нас,
---	--

der Mensch hat nichts besessen, er sterb jung oder alt. Der Mensch ist bald vergessen, nur Gott vergißt uns nicht, hat unser Herz ermessen, wenn es in Schmerzen bricht. Wir steigen im Gebete zu ihm wie aus dem Tod, sein Hauch, der uns durchwehte, tat unserm Herzen not.	Не взять того, що маєм, З собою в смертний час. Так, нас забути може Весь світ – лише не Бог, У душі наші вхожий В час болю і тривоги. В молитві ми до Нього Сягнем – крізь смерть немов, І тихий Божий подих – Для наших серць покров.
Л. Уланд. Die Kapelle Droben stehet die Kapelle, Schauet still ins Tal hinab. Drunten singt bei Wies' und Quelle Froh und hell der Hirtenknab'. Traurig tönt das Glöcklein nieder, Schauerlich der Leichenchor, Stille sind die frohen Lieder, Und der Knabe lauscht empor. Droben bringt man sie zu Grabe, Die sich freuten in dem Tal. Hirtenknabe, Hirtenknabe! Dir auch singt man dort einmal.	Л. Уланд. Каплиця З гори, із тихої каплиці Долину видно вдалині, Підпасок в лузі при криниці Виводить весело пісні. Аж ось почулись скорбні співи, Погребний подзвін заридав, І, слухаючи хор жахливий, Співати хлопець перестав. Хто жив щасливий у долині, Того навік кладуть в труну. Підпасочку, підпаску! Нині Й тобі співають відхідну!
A. von Droste-Hülshoff. Blumentod Wie sind meine Finger so grün, Blumen hab ich zerissen; Sie wollten für mich blühn Und haben sterben müssen. Wie neigten sie um mein Angesicht Wie fromme, schüchterne Lieder, Ich war in Gedanken, ich achtet's nicht Und bog sie zu mir nieder, Zerriß die lieben Glieder In sorgenlosem Mut. Da floß ihr grünes Blut	А. фон Дросте-Гюльсгоф. Смерть квіток Мої пальці такі зелені! Це я квіти зривала, Що хотіли цвісти для мене, А натомість померти мали. Зазирали мені в обличчя Так побожно, несміло, – Я ж, байдужо-замріяна, нижче Їх до себе хилила. Я рвала квіти милі Безтурботно і весело, доки Кров зелена мені потоком

Um meine Finger nieder; Sie weinten nicht, sie klagten nicht, Sie starben sonder Laut, Nur dunkel ward ihre Angesicht, Wie wenn der Himmel graut. Sie konnten mir's nicht ersparen, Sonst hätten sie's wohl getan; Wohin bich ich gefahren In trüben Sinnes Wahn? O töricht Kinderspiel! O schuldlos Blutfergießen! Und gleich's dem Leben viel, Laßt mich die Augen schließen, Denn was geschehn ist, ist geschehn, Und wer kann für die Zukunft stehn?	По руках не зацебеніла. Без жалів, без схлипів і скриків – Квіти в смерті були погідні, Лиш темнішали їхні лики, Мов небо досвітнє. Їм не вільно було вибирати – Жити чи вмерти... На що зважилась я заради Своїх химерій? Безрозсудна ігра дитяча! Безневинне кровопролиття! Все немов у житті, одначе, – А тепер – повіки б стулити... Сталось те, що і мало бути, І хто впевнений у майбутнім?
T. Storm.Schließe mir die Augen beide Schließe mir die Augen beide Mit den lieben Händen zu! Geht doch alles, was ich leide, Unter deiner Hand zur Ruh. Und wie leise sich der Schmerz Well' um Welle schlafen leget, Wie der letzte Schlag sich reget, Füllest du mein ganzes Herz.	Т. Шторм. Най мені закрийють вічі Най мені закрийють вічі Милі, чуйні твої руки, Щоб погамувать навіки Всі мої жалі й розпуки. І коли, по хвилі хвиля, Згасне біль, то перше ніж Серце спиниться в безсиллі – Ти його заповониш.
T. Fontane. Ausgang Immer enger, leise, leise Ziehen sich die Lebenskreise, Schwindet hin, was prahlt und prunkt, Schwindet Hoffen, Hassen, Lieben, Und ist nichts in Sicht geblieben Als der letzte dunkle Punkt.	Т. Фонтане. Розв'язка Непомітно, день по дневі, Коло вужчає життєве. Слава, звершення гучні, Гонор, лють, любов, надії – Все зникає, тільки мріє Цятка тьмяна вдалині...
Ada Christen. Prag. Auf dem alten jüdischen Friedhofe Sinnend stand ich bei dem Grabe Rabby Löw's, des jüd'schen Weisen,	Ада Кристен. Прага. На старому юдейському цвинтарі Там, де в гробі спочиває Старий мудрий рабі Льове,

Hörte wie im Traum den Führer Seine todten Ahnherrn preisen. Und warum, so frug ich staunend, All' die Juden, groß und kleine, Auf das Grab mit leisem Murmeln Werfen bunte Kieselsteine? Und es wurde mir die Antwort: „Um zu ehren, ist geboten, Daß wir Blumen streu'n Lebend'gen, Steine auf das Grab der Todten.“ Von solch' heidnischem Gebrauche Sind wir Christen längst gereinigt: Wir bekränzen stets die Gräber Jener, welche wir gesteinigt.	Якось чула я від гiда Пращурам похвальне слово. Звідки цей юдейський звичай? Дивина – старі і діти Мертвим на надгробний мармур Камінці кладуть, не квіти. Відповів він, що юдеям Заповідано від Бога: Квіти – для живих пошана, Камінці – про мертвих спогад. Ми хрещені і звільнились Від поганського звичаю: Ми до смерті каменуєм, Потім – квітами вінчаєм.
R. Schaukal. Stille Stille, Stille. Nur das leise ticken ungehemmter Zeit. Bis die Seele mit ergebnem Nicken Einst bereit, Aus dem Dunkel eine Hand zu fassen und zu gehn, alle ihre Saaten stehn zu lassen, wie sie stehn	Р. Шаукаль. Тиша Тиша. Цокає годинник мірно... Та колись Збуджена душа з кивком покірним Зрине ввись, Хтось незримий руку їй крізь морок Простягне, І вона забуде й думать скоро Про земне.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

❖ **Васильева Екатерина Владимировна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы ВГПУ, РФ

E-mail: vevvrn@mail.ru

❖ **Вахромеева Оксана Борисовна**

Доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории народов стран СНГ, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ

E-mail: voxana2006@yandex.ru

❖ **Голуб Ольга Вячеславовна**

Преподаватель кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: nowy@list.ru

❖ **Коваленко Екатерина**

Аспирант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: kovalenkoesck@yandex.ua

❖ **Корнеева Людмила Николаевна**

Независимый исследователь, Республика Крым, РФ

E-mail: pln-road@yandex.ru

❖ **Кошемчук Татьяна Александровна**

Доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного аграрного университета, Академической Гимназии Санкт-Петербургского государственного университета, РФ

E-mail: koshemchukt@mail.ru

❖ **Крамаренко Елизавета Константиновна**

Старший преподаватель кафедры романской филологии ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: e.kramarenko@donnu.ru

❖ **Логвинова Ирина Владимировна**

Кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке; ведущий научный сотрудник Московского государственного института культуры, РФ

E-mail: lo-grina@gmail.com

❖ **Марков Александр Викторович**

Доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства, ФГБОУ ВО Российский государственный гуманитарный университет, Москва, РФ

E-mail: markovius@gmail.com

❖ **Матвиенко Ольга Викторовна**

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

E-mail: matvizar@gmail.com

❖ **Ненарокова Мария Равильевна**

Доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы (ИМЛИ) им А.М.Горького РАН, Москва, РФ

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

❖ **Никола Марина Ивановна**

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой всемирной литературы института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет», Москва, РФ

E-mail: nikola7352@mail.ru

❖ **Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна**

Кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: bondkn@yandex.ru

❖ **Сапегина Лилия Вячеславовна**

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: lilsapeg18@mail.ru

❖ **Струкова Татьяна Георгиевна**

Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы Воронежского государственного педагогического университета

E-mail: tstrukova@vmail.ru

❖ **Теличко Татьяна Георгиевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: telitan903@gmail.com

❖ **Турышева Ольга Наумовна**

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, РФ

E-mail: oltur3@yandex.ru

❖ **Филюшкина Светлана Николаевна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета

E-mail: snfilushkina@yandex.ru

❖ **Чуванова Ольга Игоревна**

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: lambent87@gmail.com

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ.....	3
<i>Никола М.И.</i> «Последний мир» К. Рансмайра как роман с Овидиевым репертуаром.....	4
<i>Ненарокова М.Р.</i> Представления о судьбах мира и человека в средневековой латинской гимнографии.....	15
<i>Вахромеева О.Б.</i> Духовный писатель Епископ Иппонийский Августин и его моральная история человечества в «Граде Божиим».....	29
<i>Кошемчук Т.А.</i> Всадники Апокалипсиса: модусы функционирования образа в поэтическом тексте.....	40
<i>Васильева Е.В.</i> Интерпретация эсхатологических мотивов в романе Г. К. Честертона «Наполеон Ноттингхильский».....	59
<i>Марков А.В.</i> Эсхатология во время чумы: об одном устойчивом мотиве русской литературы.....	70
<i>Попова-Бондаренко И.А.</i> Эсхатологические акценты в художественном мире романа Т. Манна «Доктор Фаустус».....	82
<i>Сапегина Л.В.</i> Тема смерти в романе К. Маккензи «Карнавал».....	95
<i>Логвинова И.В.</i> Эсхатологическая проблематика диалога: роман Д. Лоуренса «Любовник Леди Чаттерли» (Опыт читательской рефлексии).....	111
<i>Теличко Т.Г.</i> Легенда о Големе в романе П. Акройда «Процесс Элизабет Кри».....	118
<i>Корнеева Л.Н.</i> Образ Крыма в свете историософского сопротивления русских поэтов «Роковым минутам» гражданской войны.....	132
<i>Коваленко Е.В.</i> Эсхатологические мотивы в романе Пэт Баркер «Возрождение» («Regeneration»).....	157
<i>Голуб О.В.</i> Рецепция мировой истории в романе Ивлиана Во «Возвращение в Брайдсхед».....	163
<i>Чуванова О.И., Крамаренко Е.К.</i> Цвет как маркер хаосмоса в романе М.А. Астуриаса «Маисовые люди».....	172
<i>Филюшкина С.Н.</i> Римейк атакующий. Размышления о повести Г. Джейкобсона «Меня зовут Шейлок».....	183
<i>Струкова Т.Г.</i> Новояз как создание «дивного нового мира».....	191
<i>Турьшева О.Н.</i> Миф о спасении в апокалиптическом кинематографе (на примере фильмов А. Тарковского и Л. Фон Триера).....	203
<i>Матвиенко О.В.</i> "When I have crost the bar": медитація на тему смерті в зарубіжній поезії.....	211
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	218

Научное издание

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ
ВЫПУСК VII**

Компьютерная вёрстка
О.И. Чуванова

Донецкий национальный университет
283001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.
Свидетельство про внесение субъекта
издательской деятельности в Государственный реестр
серия ДК №1854 от 24.06.2004 г.

