

Министерство образования и науки Российской Федерации

---

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ПЕТРА ВЕЛИКОГО

---

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ КАК ОСОБЫЕ ФОРМЫ ПОЗНАНИЯ

Под редакцией *Е. Н. Черноземовой* и *Е. Э. Овчаровой*



 **ИЗДАТЕЛЬСТВО**  
ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Санкт-Петербург  
2017

УДК (82(091)+801.73)+130.2

X98

**Художественная литература и философия как особые формы познания:** Коллективная монография / под ред. Е.М. Черноземовой, Е.Э. Овчаровой. – СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2017. – 310 с.

Монография представляет собой обобщение результатов конференции «Художественная литература и философия как особые формы познания», состоявшейся 22-26 сентября 2014 в Санкт-Петербургском политехническом университете Петра Великого. Конференция была организована Российской ассоциацией преподавателей английской литературы совместно с кафедрой философии Санкт-Петербургского государственного политехнического университета (Санкт-Петербургский университет Петра Великого), и кафедрой культурологии и межкультурных коммуникаций Санкт-Петербургского национального исследовательского университета информационных технологий, механики и оптики. Представляет интерес для литературоведов, философов, культурологов и всех тех, кто интересуется проблемами междисциплинарного взаимодействия.

Библиогр.: 223.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного политехнического университета.

**ISBN 978-5-7422-6053-0**

© Е.М Черноземова, Е.Э. Овчарова  
© Санкт-Петербургский государственный  
политехнический университет, 2017

# ГЛАВА 1

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСВОЕНИЕ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ И ДОСТОВЕРНОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

---

### 1.1. РОЛЬ ИНТУИЦИИ И ПОЭТИЧЕСКОГО ОЗАРЕНИЯ В ПОЗНАНИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

© *Е.Н. Черноземова*

Важность интуиции в научном познании мира, как и верфикацию – доказательство путем логических умозаключений, не отвергал Декарт. Картезианство однобоко воспринимает его идеи и взгляды, объявляя главой направления, основывающегося на принципах научности, которыми считаются повторяемость и проверка лабораторным опытом. Современное научное знание вырабатывает новые критерии научности, все более присматриваясь и стремясь познать роль поэтического озарения.

**Ключевые слова:** научное и интуитивное познание, поэтическое озарение, описание через образ, концепция острого ума в XVII веке.

Человечество веками стремится к постижению истины – выявлению объективной картины строения мироздания, вырабатывая различные методы его постижения и находя различные формы для изложения открытий. Стремление различать *два метода познания – интуитивный и логический* – появилось уже в античности, в *диалогах* Платона. [7]

Античные авторы работали в форме *трактатов* (*tractatus* лат. – *рассмотрение*), которые представляют собой, по В. Далю, «письменное, ученое рассуждение» или, по определению современного Энциклопедического словаря, «научное сочинение, в котором рассматривается

отдельный вопрос или проблема; рассуждение на специальную тему». В таком случае в широком смысле трактатом является любая монография, диссертация, статья – все это жанровые модификации трактата. Жанр трактата не относится искусствоведами к жанрам собственно литературно-художественным, хотя содержат *образность*. Наличие образности в научной литературе порой возбраняется, порой приветствуется. Такое положение вещей восходит к проблеме, заявленной Платоном в «Государстве» [7], где, ведя рассуждения и беседуя со слушателем, проясняя суть предмета в культурной среде, выстроенной на мифологической образности, он прибегал к логическим построениям и использованию образов: заботясь о последовательности и логичности рассуждений и изгоняя из своего Государства поэтов, философ одновременно охотно прибегает к образности с целью прояснения смыслов, признавая, видимо, познавательную функцию слова-образа. Вспомним для примера его знаменитый образ Пещеры, лежащий в основе созданной им аллегорической притчи, изложенной в форме диалога между Сократом и братом Платона Главконом. Используя образ для выстраивания логического умозаключения, Платон призывал обратиться к умозрительному, умопостигаемому – к сфере идей, доступной, по Платону, лишь разуму (*νόησις*), и требовал различать иллюзорное, уводящее от познания истины (чем грешат поэты), от ощущаемого в непосредственном опыте.

Заметим, к слову, что именно это тонкое различие в сфере умозрительного привело много позднее к спору о природе поэтического воображения и разграничению воображения, отражающего личный опыт, и измышления-придумки, «умножающей сущности».

На истинную поэзию в восприятии и в воспроизведении законов мира Платоном указывал в «Защите поэзии» Филип Сидни:

Воистину даже у Платона каждый, вчитавшись, обнаружит, что хоть содержание и сила его творений суть Философия, но одеяние их и красота заимствованы им у Поэзии, ибо все зиждется у него на диалогах, в которых многих честных граждан Афин он заставляет рассуждать о таких материях, о которых им нечего было бы сказать даже на дыбе; кроме того, если

поэтические описания их встреч – будь то на богатом пиру или во время приятной прогулки – с вплетенными в них простыми сказками, например о кольце Гигеса, не покажутся кому-то цветами поэзии, значит, никогда нога этого человека не ступала в сад Аполлона. [8]

Поэзию Ф. Сидни наделял способностью проходить в неведомое, ставя ее выше истории и философии. Однако, священное отношение к слову приводило, отмечает Сидни, к недопустимой, отметим от себя, для научного познания суеверности.

Римляне называли <...> *vates*, что значит прорицатель, предсказатель, как это явствует из родственных слов *vaticinium* {Прорицание (лат.)} и *vaticinari* {Пророчить, прорицать (лат.)}: высокий титул даровал прекрасный народ пленительному познанию. И так далеко зашли римляне в поклонении Поэзии, что полагали, будто даже случайное замечание, заключенное в стихе, содержит великое предсказание будущего. Выражение "*Sortes Vergilianae*" {Букв.: "Вергилиевы жребии" (лат.)} обрело жизнь, когда, открывая наугад книгу Вергилия, они стали искать в его стихах потаенный смысл... [8]

Наличие художественной образности наблюдается и в средневековых трактатах, и в трактатах эпохи Возрождения, которые так же как античные, прибегали к образам и символам, но в отличие от античных зачастую образностью шифровали методы и выводы, а не проясняли или делали доступными существо вопроса.

Размышления о степени включенности исследователя в акт познания, способах постижения действительности разбросаны в *заметках* Леонардо, которые вполне в традициях средневековых ученых шифровались, но по-своему, методом зеркального письма. Таким образом, ясность и зашифрованность, по-видимому, различают разные жанровые модификации трактатов, создающихся в разные литературные эпохи.

Специальный трактат, различающий два способа познания действительности – логический и интуитивный – появился в XVII веке в Испании в 1642. Его автором был Бальтасар Грасиан. Жанровая

модификация его произведения определяется специалистами как *трактат-антология*. [4]

Автор назвал свое произведение трактатом об остроте ума, пронизательности – "Tratado de la Agudeza". В расширенном издании 1648 года трактат приобрел дополнительный подзаголовок «Искусство изощренного ума» – "Arte de ingenio". [6]

Грасиан разграничил два способа познания – научный, подчиняющийся правилам (*preseptos*), и художественный, подчиняющийся художественному вкусу (*gusto*). Жанр трактата позволил его автору выстроить иерархию, в которой остроумие – способ познания, основанный на интуиции – стоит выше диалектики – искусства правильного построения суждения – и риторики – искусства создания красноречивых оборотов. Голую рассудочность, по Грасиану, остроумие превосходит ощущением целостности и гармонии:

изощренный ум в отличие от рассудка, не довольствуется одной лишь истиной, но стремится к красоте [3].

Иерархичное рассмотрение «искусств», видимо, и позволило посчитать работу Грасиана трактатом-антологией.

Внимательное рассмотрение слов, вынесенных в название трактата, позволяет акцентировать внимание на качествах, который, по мнению автора, необходимы для интуитивного познания.

Испанское *Agudeza* – многогранно и может означать остроту, отточенность; пронизательность; остроумие. Слово имеет также значения «лёгкость, быстрота; подвижность, живость» – качества, как доказывает Грасиан в трактате, – необходимые для интуитивного способа познания. Среди множества значений слова *ingenio* – изобретательность, находчивость; ловкость, изворотливость; мастерство, умение; талант, способности, дарование; ум, разум, интеллект; остроумие, так же как и «талантливый человек, гений» (в слове есть этот узнаваемый корень); и *книжн., шутол.* «писатель, сочинитель»; и «механизм, машина; аппарат» (также читающиеся в корне, если «г»

прочитать как «ж», то станет узнаваемым корень слова инженер. Испанское выражение *afilar (agudizar) el ingenio* означает «шевелить мозгами, раскидывать умом».

*Трактат* Грасиана вписывается в разработку принципов познания и пути развития научного знания, ведущуюся в первой половине XVII века. В это время Ф. Бэкон (1561–1626) и Р. Декарт (1596–1650) вырабатывают основы позитивистского знания, вводя требование неперенной повторяемости результатов в лабораторном опыте [2, с. 5]. Предложенный подход до сих пор остается основополагающим критерием научности получаемых сведений об устройстве мира. Принципы, предложенные Бэконом и Декартом, открыли путь тенденции объективизации знания и высвобождения получаемых результатов от субъективности, что со временем поставило под сомнение сам принцип интуитивного подхода. Компенсацией отвергаемой субъективности и как результат отказа от введения в круг изучаемых наукой явлений стало развитие метафизического стиля в поэзии и прозе, собственно художественной и клерикальной, возникновение которого было продиктовано желанием доказательно говорить о том, что окажется вне поля нового научного знания.

Обязательность требования повторяемости и подтверждения полученных результатов в опыте была требованием времени и продиктована необходимостью проверки сведений, сообщаемых представителями оккультных наук, которые пользовались методами, подчас принципиально неповторимыми, основанными на своеобразных качествах личности исследователя. При этом достоверность результатов находилась в прямой зависимости от этических норм и нравственных качеств исследователей и сопрягалась с их добросовестностью и честностью. Требование доказательств было попыткой обезопаситься от недостоверности сведений и вело к независимости научно утверждаемого от этически окрашенной субъективности, способствуя объективизации открытия, то есть должно было служить гарантией научной честности. Но высвобождение научно достоверного от

нравственной оценочности вело к новым проблемам: во-первых, отсутствию ответственности ученого, высвободившегося из под власти этической оценочности, за плоды своего труда, во-вторых, – к ограничению доверия к интуитивному знанию, основанному на отвергаемой субъективности.

С другой, Ф. Бэкон, ведя многие рассуждения в жанре *опыта – эссе* (essay), создал жанр *романа-трактата*, начав работу над «Новой Атлантидой» (публ. 1627) [2], где не только изложил дорогие ему идеи, но и прописал на их основе принципы жизни идеального государства. Его произведение невозможно посчитать романом, поскольку идеи не применены и не прописаны на примере жизни индивидуума. Рассказано о законах, по которым живет семья, функции ее членов, но как при этом себя чувствует конкретный человек остается только догадываться. Строгость декларируемых принципов, вероятно, не позволяла автору пускаться в домыслы.

Бэкон чувствовал первую из перечисленных опасностей отделения науки от нравственности и, сознавая ответственность ученых перед миром за плоды научных изысканий, выразил свои представления о роли ученых в судьбе государства и о государственной иерархии, поставив во главе государства совет мудрецов, обладателей эзотерических – сокрытых знаний, в чем выразилось недоверие к моральной готовности большинства использовать силу Знания во благо. Отметим, что о нравственном совершенствовании человека как цели любого знания писал в *трактате* «Защита поэзии» Ф. Сидни [8].

Бэкон своим словесным экспериментом, может быть, опираясь на книгу Томаса Мора, которая по своей жанровой функции также являлась романом-трактатом, открыл путь развитию утопического романа.

Б. Грасиан предложил свой вариант романа-трактата, написав «Критикон» (часть I – 1651; часть II – 1653; часть III – 1657) [4], где не было индивидуализированных характеров, но аллегорические события-ситуации скреплены двумя персонажами, каждый из



которых представляет типичное отношение к знанию: Критило – стремящийся стать личностью и научиться принимать ответственные самостоятельные решения, готовый учиться у жизни и применять книжное знание, и незадачливый Андриено, поступающий «как все». В романе-трактате, как у Бэкона, так и у Грасиана, автор управляет событиями, тогда как в романе поступки героев подчинены их внутренней логике и характерам, подчас неожиданным для авторов, то есть автор более подчинен творческой интуиции, чем рассудку.

Р. Декарт, призывая к подтверждению умозрительных заключений в опыте, под опытом понимал не только лабораторный эксперимент, но и личный, индивидуальный опыт человека [5], о чем забыли приверженцы позитивистского знания, приведя науку к состоянию, запечатленному в «Фаусте» Гете:

Живой предмет желая изучить,  
Чтоб ясное о нем познание получить,  
Ученый прежде душу изгоняет,  
Затем предмет на части расщепляет  
И видит их, да жаль: духовная их связь  
Тем временем исчезла, унеслась...

(пер. Н.А. Холодковского) [3]

Однако вслед за Платоном Декарт выступал с требованием чистоты и дисциплины мысли:

Под интуицией я разумею не веру в шаткое свидетельство чувств и не обманчивое суждение беспорядочного воображения, но понятие ясного и внимательного ума, настолько простое и отчётливое, что оно не оставляет никакого сомнения в том, что мы мыслим, или, что одно и то же, прочное понятие ясного и внимательного ума, порождаемое лишь естественным светом разума и благодаря своей простоте более достоверное, чем сама дедукция.... [5]

Развивающий идеи Декарта Спиноза в раннем «Трактате об усовершенствовании разума» (Tractatus de emendatione intellectus, 1677) [9] ставил задачу «врачевания», очищения познавательной

способности от неясности и многозначности, фиктивной, ложной и сомнительных идей, но признавал связь духа с природой, а знание их единства считал тождественным обладанию высшим благом.

Особенностью современного этапа познания действительности становится не только опора на интуитивное знание, что было всегда, но требование признания и осмысления фактов, полученных неповторяемыми в эксперименте способами. В таких условиях вновь приобретает особую важность научная и просто человеческая честность, установка на невозможность выдавать желаемое за действительность, отказ от игры и манипуляции сознанием во имя личных интересов. Актуализируется понимание природы интуиции. Слово *intuitus* для обозначения мгновенного невербального постижения первым ввел в V веке Боэций [1], при переводе древнегреческих трактатов. Внимательное отношение к значению этого слова дает следующий материал. Прямое значение слова *интуиция* – *intuitio* (лат.) – созерцание. Его составные *in* (лат.) – в, внутри; *tui* (лат.) – мочь, неметь (онеметь), ты, тебе; *ti(tum)* – после, затем, потом – подсказывают значение «молчаливого всматривания в себя», что следует и из латинского *intueor* – пристально смотрю, из *intueri* – всматриваться, проникать взглядом, мгновенно постигать – и наталкивает на обозначение способности чувствовать уже имеющиеся логические цепочки связанной информации, касающиеся нужного вопроса, и таким образом моментально находить ответ на любой вопрос.

Подводя итоги, отметим, что искусство, в том числе и искусство слова, веками было особым, интуитивным способом познания мира. До Р. Декарта и Ф. Бэкона художественная и научная мысль поддерживали друг друга, сливаясь в стилистике трактатов средневековых ученых. Бэкон, хоть и разводил их, но в число наук включал и поэзию, и натуральную магию и признавал откровение равноправным источником знания, предлагая ничего не принимать на веру, но и не впадать в другую крайность: в желание все оспорить.

Было замечено, что именно искусство слова ставило перед философской и научной мыслью многие проблемы, требующие

разрешения. В слове оказались зафиксированными и подспудно вызревающие ответы на поставленные вопросы, также отысканные задолго до их решения философией и наукой. Таким образом, художественно-интуитивным путем выходы находились раньше, чем они выстраивались рационально-системным подходом к их решению. Последний, скорее, подтверждал логичность и обоснованность найденного выхода. Коллективное бессознательное и индивидуальное авторское сознание шли разными путями, делали разные акценты, нащупывая и формулируя проблемы, предлагая пути их решения.

#### *Список литературы*

1. Бозций. Утешение Философией и другие трактаты / Пер. В.И. Уколовой и М.Н. Цейтлина. Примеч. В.И. Уколовой. – М.: Наука, 1990. – 414 с.
2. Бэкон Ф. Соч. в 2-х тт. Т. 2 / пер. с нем. Н.А. Холодковского. – М.: Мысль, 1969. – 582 с.
3. Грасиан Б. Остроумие, или искусство изощренного ума / Пер. Е. Лысенко, стихи с исп. и португ. П. Грушко // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. Серия «История эстетики в памятниках и документах». – М.: Искусство, 1977. – 693 с.
4. Декарт Р. Избранные произведения / Пер. с фр. и лат., ред. вст. ст. Е.В. Соколова. – М.-Л.: Госполитиздат, 1950 – 712 с.
5. Пинский Л.Е. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. Серия: Литературные памятники. М., 1981. – С. 499-575
6. Платон. Диалоги. Серия «Философское наследие». Т. 98 / Сост, ред. изд., вст. ст. А.Ф. Лосева. Прим. Л.А. Тахо-Годи. Пер. с др. греч. С.Я. Шейнман-Тонштейн. – М.: Мысль, 1986. – 607 с.
7. Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер и подгот. изд. Л.И. Володарской. М.: Наука, 1982. / Электронный ресурс. URL:

<http://www.litru.ru/?book=75260&description=1> (дата обращения 12.01.2016)

8. Спиноза Б. Трактат об усовершенствовании разума и о пути, которым лучше всего направляться к истинному познанию вещей / Пер. с лат. Я. М. Боровского // Спиноза Б. Избр. произв. В 2 тт. Т.1. – М.: Госполитиздат, 1957. – 631 с.

#### **THE IMPORTANCE ROLE OF INTUITION AND POETIC INSIGHT IN THE COMPREHENSION OF REALITY**

© *E.N. Chernozemova*

The importance of intuition in the scientific knowledge, as well as verification – proof by logical conclusions, were not rejected by Descartes. Cartesianism one-sided perceives his ideas and views, declaring the head of the direction, based on the scientific principles, such as repeatable and test laboratory experience. Modern scientific knowledge develops new criteria of scientific character, looking more closely and seeking to learn the role of poetic insight.

**Key words:** scientific and intuitive comprehension of reality, poetic inspiration, the description by the image, the concept of wit in the seventeenth century.

## 1.2. ВРЕМЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ ШЕКСПИРА

© *И.В. Колесова*

Рассматривается образ Времени в произведениях Шекспира. Шекспиру присуще тонкое, необычайно чуткое ощущение времени. Оно живёт, действует, оказывает своё влияние на всех героев, т. к. присутствует во всех его произведениях. Показано, что далеко не всегда образ Времени находил адекватное воплощение в русских переводах произведений Шекспира.

**Ключевые слова:** Шекспир, хроники, трагедии, комедии, сонеты, Время, Друг, Смуглая дама, Поэт, любовь, вдохновение, поэзия, единоборство, победа, бессмертие.

Шекспир обогатил мировую литературу неумирающими именами: Гамлет, Ромео, Джульетта, Отелло, Лир и т. д. И каждый персонаж, носящий какое-либо из этих имён, до сих пор интересен не только своей судьбой, но и тем, как в этой судьбе отразилась эпоха, т. е. время. Шекспиру присуще тонкое, необычайно чуткое ощущение времени. Оно для него, как наследника традиций античности, реально осязаемое. Оно живёт, действует, оказывает своё влияние на всех героев, т. к. присутствует во всех его произведениях.

По мнению Л. Пинского, «незримый образ Времени безраздельно царит в действии хроник», занимая «место Бога в истории» [4, с. 50]. Один из мятежных рыцарей в хронике «Генрих IV» (ч. 1), Гарри Перси Хотспер, сраженный Генрихом во время их поединка, с грустью подводит итог своей жизни, которая оказалась «всего лишь игрушкой <в оригинале – fool, т. е. шут. – И.К.> для времени, а время – страж вселенной». Принц Гамлет, размышляя о бедах, обрушившихся на Эльсинор, приходит к заключению, что «время вывихнуло сустав» ('The time is out of joint...'), который ему – Гамлету, предстоит вправить. Образ Времени занимает мысли персонажей комедий: «Много шуму из ничего», «Двенадцатая ночь», «Комедия ошибок», «Два веронца», «Венецианский купец», «Буря» и др. Л. Пинский обращает внимание на то, что «...натуральное время в комедиях подобно солнцу – в его лучах все зреет и созревает <...> "Время – кормилица, производительница всего благого", – восклицает Протей <...>

Комедийное время как бы прилаживается к людям, воспринимается каждым соответственно натуре и состоянию; оно комически многолико, артистично, протейстически изменчиво» [4, с. 52].

Об этом подробно говорит Розалинда в комедии «Как вам это понравится». В «Зимней сказке» появляется само Время в роли Хора:

Не всем я по душе, но я над каждым властно.  
Борьбу добра и зла приемлю безучастно.  
Я – радость и печаль, я истина и ложь.  
Какое дело мне, кто плох, а кто хорош.  
Я – Время...  
Игра и произвол – закон моей природы.  
Я разрушаю вмиг, что создавалось годы,  
И созидаю вновь. С начала бытия  
От прихотей своих не отступало я.  
Свидетель прошлого, всего, что стало былью,  
Я настоящее покрою темной пылью,  
И лучезарный круг свершающихся дней  
Потомки назовут легендой моей...» (IV, Хор) (Пер. В. Левика.).

Если бы этот монолог был обличен в форму сонета, то мог бы войти в шекспировский сонетный цикл, в котором Время обретает наиболее яркое воплощение и тоже предстает в самых разных обликах. Оно лукаво и вероломно, игриво и хитроумно, оно созидатель, разрушитель и равнодушный наблюдатель содеянного им. В сонетах Время занимает одно из главных мест в лирических переживаниях Поэта. Оно – четвёртый герой, действующий наравне с Другом, Смуглой Дамой и Поэтом. Подобно этим героям оно для Шекспира также осязаемо и реально, и держит в своих жестких безжалостных руках судьбу его любимых и каждого смертного.

В начале цикла, в первых сонетах (1 – 11 и др.) Время выступает как часть Природы. Размышляя о нём, Шекспир наполняет сонеты, как и все свои произведения, глубиной философской мысли. Время, по мнению Шекспира, придает Природе стройность, гармонию и

порядок. Неразрывно с ней связанное, оно проявляет себя в смене времени суток и времен года, каждое из которых соответствует определенному возрасту человека (11): 'When forty winters shall besiege thy brow...' (Son. 2) или 'Then let not winter's ragged hand deface in thee thy summer...' (Son. 6) Нежной грустью окрашен пятый сонет, посвященный этой теме:

Those hours that with gentle work did frame  
The lovely gaze where every eye doth dwell,  
Will play the tyrants to the very same  
And that unfair which fairly doth excel;  
For never-resting time leads summer on  
To hideous winter and confounds him there;  
Sap check'd with frost and lusty leaves quite gone,  
Beauty o'ersnow'd and bareness every where... (Son.5).

В движении времени для Шекспира скрыт глубокий смысл: 'Herein lives wisdom, beauty and increase...' В переводе С.Я.Маршака эта строка звучит так: «Вот мудрости и красоты закон». Но постепенно Время отделяется от Природы и начинает проявлять себя как некое, совершенно свободное явление, точнее даже как некое осязаемое, живое существо со своим характером, что соответствовало «основной тенденции Ренессанса представлять себе всё существующее: и абсолютное, и относительное, и бесконечное, и конечное, – обязательно наглядно, обязательно неопровержимо с точки зрения здравого смысла и потому вполне имманентно человеческому субъекту и человеческой личности». [3, с. 297] Шекспир представил Время в форме метафоры в сонете 116. Это некто, вооружённый изогнутым серпом, который движется по кругу с начертанными на нем краткими часами и неделями ('... sickle's compass come <...> with his brief hours and weeks').

Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks  
Within his bending sickle's compass come;  
Love alters not with his brief hours and weeks,  
But bears it out even to the edge of doom... (Son.116)

Но любовь не шут в руках у Времени, хотя оно стирает розы любви с губ и щёк, когда совершает своё движение с серпом по кругу. Под давлением часов и недель Любовь хотя и меняется, но сохраняется под их давлением до самой смерти [любящих]. К сожалению, никому из русских переводчиков не удалось передать этот метафорический образ. Ближе всех к шекспировскому тексту перевод А. Финкеля: «И не игрушка времени она, хоть серп его и не проходит мимо...» В этом переводе пусть частично, но сохранен беспощадный образ «серпа». К этой метафоре в изображении Времени Шекспир возвращается еще раз в шестидесятом сонете, где вновь появляется Время с «разящей косой» ('with his scythe to mow'). Его образ сливается с образом Смерти. Вероломное, всепожирающее Время, несущее гибель всему живому, будет не раз возникать в воображении Поэта, рождая в его душе трагическое мироощущение, т. к. «чрезвычайно остро, глубоко и вплоть до настоящего трагизма» воспринимает Поэт «ограниченность и даже беспомощность человеческого субъекта» [3, с. 61].

С этим одушевленным, имеющим некое реальное воплощение существом Поэт – герой сонетов – вступает в сложные отношения. Как человек Возрождения, которому не чужды взгляды натурфилософов, он воспринимает Время в его единстве с Природой, человеком и всем миром – с космосом. Об этом размышляет он в сонете 18:

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate;  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date;  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dim'd;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance or nature's changing course untrim'd ... (Son.18).

В сонете 53 он выражает свое восхищение тем, что Природа наградила его Друга своими великими дарами и потому он воплощает в себе красоту ее разных времен:



Speak of the spring and foison of the year;  
The one doth shadow of your beauty show,  
The other as your bounty doth appear;  
And you in every blessed shape we know... (Son.53).

В Природе все взаимосвязано. Перемены, происходящие в ней, приводят в движение Время, а оно в свою очередь влияет на судьбу человека: 'Our dates are brief' (Son. 123). Та же мысль развивается и в сонете 73:

That time of year thou mayst in me behold  
When yellow leaves, or none, or few, do hang  
Upon those boughs which shake against the cold,  
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.  
In me thou see'st the twilight of such day  
As after sunset fadeth in the west ... (Son. 73).

Будучи истинным неоплатоником, Поэт испытывает к своему Другу чувства, полные восторга. Он ощущает трепетное состояние духовного единства с ним, духовной гармонии. Друг для него не только желанный собеседник, он для него – 'the tenth Muse', и даже выше: 'ten times more in than those old mine which rhymersi invoke'. Для него Друг, общение с ним – источник вдохновения, и потому его поэтическая слава по праву принадлежит Другу:

If my slight Muse do please these curious days,  
The pain be mine, but thine shall be the praise. (Son.38).

Его приводит в смятение мысль о том, что Время может нанести непоправимый урон Другу, его дивной красоте, начертав на его прекрасном челе глубокие морщины. Об этом он говорит в сонете 60, а в сонете 15 горюет о том, что краток человеческий век, что Время у всех уносит красу и силу и идет войной на Друга, грозя смертью.

Where wasteful Time debateth with Decay,  
To change your day of youth to sullied night ...(Son.15).

Коварство Времени проявляет себя и в отношениях между друзьями, часто разлучая их или мешая их встречам (сонет 52). Но самое горькое для Поэта, когда его душа погружается в трагическое состояние, ибо ему открывается вся безмерность вероломства и чудовищной жестокости Времени. Поэт видит, как оно сокрушает все на своем пути: морская зыбь захватывает сушу, а суша грабит океан, рука Времени сносит гордую башню, «рушит бронзу статуй и колонн», по его вине «королевства близятся к распаду» и так недолговечно и хрупко человеческое счастье (сонеты 64, 65). Поэту становится ясной горькая истина: человек, при всей своей свободе и внутренней силе своей личности, ограничен в этом мире. В сонетах появляется мотив разлада между жизненными возможностями человека и течением времени. Глубоко страдая от трагической ограниченности человеческих возможностей, Поэт обращается ко Времени со страстной молитвой, в которой заклинает беспощадное Время не губить его Друга:

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,  
And make the earth devour her own sweet blood;  
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,  
And burn the long-lived phoenix in her blood <...>  
But I forbid thee one most heinous crime:  
O, carve not with thy hours my love's fair brow,  
Nor draw no lines there with thine antique pen ... (Son.19).

Но понимая, что слова его бессильны, Поэт, как человек Возрождения, не падает духом, не признает «свою беспомощность перед громадой бесконечной жизни и космоса» [3, с. 65], а ищет пути и способы, которые помогли бы ему и всему человечеству одолеть беспощадное Время. И он их находит, обретая вновь свою жизнерадостность и стоический оптимизм. Древние говорили: «Смертный, лови миг

убегающий». Поэт, торжествуя, видит способ, как осуществить человеку себя в этом миге и выйти за его пределы. У человека особые функции в мироздании. Одна из них – не дать человеческому роду исчезнуть с лица земли. Эта функция находит свое осуществление в потомках – «в новом урожае». Поэтому Другу необходимо повторить себя в сыне, продлив тем самым свою собственную жизнь и одолев Время своим наследником. Во многих сонетах он просит своего Друга непременно оставить миру сына, который будет похож на него – на Друга – и с гордостью будет вспоминать своего отца.

O, none but unthrifts: dear my love, you know  
You had a father; let your son say so. (Son. 13).

Make thee another self, for love of me,  
That beauty still may live in thine or thee.(Son. 10).

Ten times thyself were Happier than thou art;  
If ten of thine ten times refigured thee;  
Then what could death do, if thou shouldst depart,  
Leaving thee living in posterity? (Son. 6).

And nothing 'gainst Time's scythe can make defence  
Save breed, to brave him when he takes thee hence.( Son. 12)

Волнуясь за судьбу Друга, Поэт в конце концов бросает Времени вызов и вступает с ним в яростное единоборство. Сражаясь с ним, Поэт переживает огромную радость: он нашел способ одолеть этого величайшего тирана и одержать над ним победу. Его оружие – богатство человеческой души, а главное – творчество (сонеты 18,19, 54, 55, 63, 74 и др.). Став для Поэта «музой десятой», его вдохновением (сонет 38), Друг избежит забвения, т.к. будет жить в его стихах, а поэзия бессмертна.

For such a time do I now fortify  
Against confounding age's cruel knife,  
That he shall never cut from memory  
We sweet love's beauty, though my lover's live;  
His beauty shall in these black lines be seen,  
And they shall live, and in them still green. (Son. 63)

Кроме того, дружба вселила в душу Поэта Любовь. А Любовь наделила его истинным достоинством, которое не ведомо ни знатным вельможам, ни обласканным королевским взором придворным, ни даже героям сражений, т. к. малейшая неудача затмевает все их заслуги. Его – Поэта – достоинство в пожизненных титулах, которые не подвержены ни жизненным невзгодам, ни тленью. Это умение любить. О чем он и повествует в сонетах 25, 55, 63 и др.

"Then happy I, that love and am beloved  
Where I may not remove nor be removed". (Son. 25).

С.Я. Маршак перевел эти строки следующим образом:

Но нет угрозы титулам моим  
Пожизненным: любил, люблю, любим. [5, с.55]

Но самое главное, что способно одолеть бездушное Время, а значит, и Смерть – это творчество, в котором сохраняется духовное богатство его создателя и эпохи, в которую он жил. В сонете 81 читаем:

You still shall live – such virtue hath my pen –  
Where breath most breathes, even in the mouth of men. (Son. 81).

«Ты будешь жив – так мощен я в стихах, – переводит эти строки М. Чайковский, – где дышит дух живой – в людских устах». В переводе С.Я. Маршака эти строки звучат несколько иначе: «Ты будешь жить, земной

покинув прах, там, где живет дыханье, – на устах!» В переводе Маршака сохранена мысль Шекспира о духовной преемственности поколений. О бессмертии поэзии, как хранительнице духовного богатства прошлых поколений Шекспир говорит во многих сонетах: 18, 19, 60, 65, 81 и др.

Жизнеутверждающий пафос пронизывает сонеты 74 и 81, в которых Поэт, подобно античным поэтам, объявляет свои стихи поэтическим памятником и самому себе и своему Другу: 'Your monument shall be my gentle verse ...' (Son.81).

But be contented: when that fell arrest  
Without all bail shall carry me away,  
My live hath in this line some interest  
Which for memorial still with thee shall stay. (Son.74).

Бросая Времени вызов: «Не хвастай, Время, властью надо мною» – Шекспир оказался прав. Его творчество, его поэзия одолели всемогущее Время, которому стоит притупить свои мощные, как у льва, когти. Его творения пережили века, и вот уже более четырехсот лет волнуют человечество. Созданное великим английским драматургом и поэтом действительно оказалось бессмертным, а сам Шекспир – творцом «на все времена». Шекспировские сонеты занимают в мировой поэзии высокое место: они – «венец английской лирики эпохи Возрождения» [1, с. 329].

По мнению одного из переводчиков сонетов Шекспира на русский язык Я. Колкера, Шекспир – «победитель. Он вернется из прошлого. А Время ограничено в своих возможностях: для него не существует прошлого» [2, с. 4]. В этом превосходство как Шекспира, так и Человека.

*Список литературы*

1. Аникст А.А. Творчество Шекспира / А.А. Аникст – М.: Худ. лит., 1963. – 616 с.
2. Колкер Я.М. Предисловие // Шекспир В. Сонеты. – Рязань: Рязанский центр научно-технической информации, 1995. – 80 с.
3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.
4. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии / Л. Пинский. – М.: Художественная литература, 1971. – 608 с.
5. Шекспир У. Сонеты / Перевод. С.Я. Маршака, Н. Гербеля Н., Б.Л. Пастернака. – М.: Эксмо, 2013. – 336 с.
6. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 тт. / У. Шекспир. – М.: Искусство, 1957-1960.
7. Shakespeare W. Sonnets / Шекспир У. Сонеты / Сост. В.С. Модестов. На англ. и русск.яз. – М.: Художественная литература, 2007. – 350 с.

**TIME AS AN ARTISTIC IMAGE IN THE SHAKESPEARE'S WORKS**

© *I.V. Kolesova*

It is considered the image of the Time in Shakespeare's works. Shakespeare has a subtle sense of the Time. The Time is present in all his works. It lives, acts and brings influence to bear upon all his characters. It is shown that the image of the Time is not always adequately embodied in the Russian translations of Shakespeare's work.

**Key words:** Shakespeare, chronicles, tragedies, comedies, Time, Friend, Dark Lady, Poet, love, inspiration, poetry, single combat, victory, immortality

### 1.3. ОПИСАНИЯ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

© *Н.А. Ершова*

В русской литературе первой половины XVIII в. начинается становление жанра научного описания. Описание Петербурга А.И. Богданова показывает, как изменение представлений об истории меняет стиль и характер изложения. В то же время актуальной остается и задача мифопоэтического отражения, помогающего включить новую столицу в контекст мировой истории и культуры. Это создает своеобразное взаимодействие публицистического и художественного в тексте, изучение которого дает возможность более точно представить место научного сочинения и панегирика в литературе той эпохи.

**Ключевые слова:** русская литература XVIII в., научное описание, панегирическая традиция, мифологический и исторический контекст.

Начало петербургского периода русской истории и сопутствующий этап в развитии общественной мысли характеризовались изменением отношения к истории как к науке и представлениям о прошлом. Об этом свидетельствуют риторика, публицистика, научные сочинения петровского времени. Изменились представления о предмете исторического изучения в историко-культурном и социологическом плане. Влияние просветительских идей расширило круг тем и явлений, подлежащих изучению, к которым теперь добавились быт и нравы, особенности жизни сословий, хозяйство, усилилось внимание к жизни городов и областей. Описания Санкт-Петербурга, в частности, создававшийся к 50-летию города труд А.И. Богданова, библиографа и писателя, по своей жанровой принадлежности был близок историческим и географическим сочинениям и в целом отражал процесс становления текста научного описания. Первая половина XVIII столетия – время складывания литературного языка нового времени, формирование стилей речи. Это происходило в условиях интенсивного восприятия

западноевропейского наследия. Литературный язык воспринимает новые иностранные слова, формируется научная терминология, язык научного описания. Постепенно уменьшается количество церковнославянизмов (у А.И. Богданова их еще много, что повлияло на формирование оценки его текста как «тяжелого»). Теоретическое осмысление самого процесса изменения языка было начато Третьяковым, Кантемиром, которые также выступали переводчиками и комментаторами различного рода научных и публицистических сочинений, в том числе, по философии. Их считают основателями языка русской теоретической мысли. Простота и доходчивость, ясность передачи сложного побуждали их предлагать взамен иноязычных терминов русские (идея – понятие, система – состав). «Нарочно прилежал писать сколько можно простее, чтобы всем вразумительно» – эти известные слова Кантемира из предисловия к переводу «Таблицы Кебеса» говорят как о расширении читательского круга, так и о приближении к разговорному русскому языку [2, с. 56]. А.Н. Пыпин отмечал, что русский язык в XVIII веке подвергся влиянию «жизненного реализма и иностранных слов» [8, с. 164]. Однако процесс обособления жанров литературы, языков литературного и научного описания еще был далек от завершения.

Желание ввести Россию в контекст истории и культуры древнего мира путем отыскания параллелей, связей и в то же время подчеркнуть уникальность текущего периода особенно ярко проявилось в литературе, относящейся к основанию новой столицы. Начало строительства Петербурга во многом определило новую точку отсчета в восприятии истории – действительно, важнейшие события, существенные перемены происходили на глазах и в жизни одного поколения. На первый план выступает текущая история, события которой отражались в указах, реляциях, первой газете, в дневниках и сообщениях иностранцев, а также зримо запечатлевались в торжествах и церемониях, в сооружении деревянных триумфальных арок и временных памятников. На



основе «Журнала или Поденной записки Петра Великого» возникло одно из первых детальных описаний военных действий в русской историографии – «Гистория Свейской войны». В этом случае событие, исторический источник, его оценка, описание практически совпадали по времени, а авторами описания выступали современники и участники. Свидетельства очевидцев и близость событий во времени воспринимались как залог точности и достоверности исторического описания [1, с. 102]. В то же время, уже в процессе работы над материалами, Петр I указывал на необходимость фиксировать наряду с результатами военной деятельности также и другие достижения времени: «...в которое время какая вещи для войны и прочих художеств и по какой причине или принуждения зачаты...» [3, с. 155]. Текущие события, состояние государства также включаются в сферу исторического, это история «настоящих времен», как писал В.Н. Татищев [9, с. 174].

А.И. Богданов предваряет свой труд по описанию города замечанием о насущной необходимости своевременного написания истории, так как времена, о которых нет обстоятельных известий, «за варварские веки вменяются». Он также указывает, что эта необходимость во многом оправдывает его «грубый слог», который, впрочем, может быть исправлен в будущем, текущий же момент требует обстоятельного описания, фиксации. История, какой ее понимал Богданов, может и не отличаться «красотою слога» и «важными писателевыми рассуждениями». Начала же истории, по его мнению, подразумевают достоверное и подробное описание положения мест, народов, веры, «обхождения с другими», происхождения их и расселения, пространства их распространения, известных городов и их постройки [1, с. 101]. Конечно, язык путевых заметок, походных дневников («диурналов») не может отличаться сложностью и витиеватостью стиля.

Однако эта история современности оказалась в значительной степени изолирована, оторвана от истории древней России. Этот разрыв имел как политические и идейные основания, так и

укорененность в традиции исторического мышления. Петербургской древностью оказались времена строительства города, события Северной войны. К тому же, в панегирической литературе сложилась традиция подчеркивания дикости и запустения невских берегов, чтобы явственнее представить переход «от небытия к бытию» города. Наряду с конкретными мерами по собиранию и хранению документальных и проектных материалов, касающихся роста города, вместе с первыми мерами по сохранению петербургских реликвий складывается и петербургская мифология, которая, по словам Ю.М.Лотмана, замещает историю в ситуации отсутствия «семиотических резервов» [4, с. 325]. Такая задача, конечно, свойственна более художественной литературе, и может, именно поэтому Богданов приложил к своему «Описанию» текст известного ранее сочинения Гавриила Бужинского «Описательная похвала царствующему граду Санктпетербургу...» (1717), снабдив ее, впрочем, комментарием в духе просветительской литературы. Сочинение известного проповедника и церковного деятеля петровского времени представляет собой похвальное слово, ориентирующееся на традиции риторики и гомилетики, то есть, и светской литературы, и церковной проповеди.

Как исторические труды, так и публицистические и панегирические тексты о петровском Петербурге в соответствии с традицией барочной литературы наполнены мотивами сравнения-отражения, выделения отдельных черт и сторон, имевших сходство с событиями и лицами священной и светской истории, а также с мифологическими сюжетами. Многие из этих сравнений-аллегорий широко известны и нашли яркое воплощение в изобразительном искусстве петровского времени (символика Петергофа, образы медальерного искусства, гравюры, триумфальные арки, скульптурное и живописное убранство архитектурных памятников и др.) В тексте «Описательной похвалы» прославление Петра обосновывается божественным провидением и его особой

благосклонностью к самому правителю и его деяниям. Это яркий пример той панегирической барочной литературы, на которой выросла традиция прославления Петра в восемнадцатом столетии. В нем содержатся практически все основные мотивы священной и древней истории, мифологии, которые соотносились с его деятельностью и, в первую очередь, с основанием новой столицы. Можно сгруппировать эти мотивы по темам.

1. Петербург как творение Петра. История основания Петербурга соотносится с основанием и строительством новой столицы Римской империи (Константинополь – Петрополь). В обоих случаях происходил выбор места, удобного с точки зрения развития мореплавания (новый град для «порту корабельнаго»), перенос престола из прежней столицы в новый город («из ветхаго Рима»). Императоры проявляли особую заботу о сооружении зданий и обителей, святынь.

Петербург был построен очень быстро, как ни один из известных древних городов – так Петр сравнивается с чудотворным мифологическим строителем Фив Амфионом, при звуке его цевницы камни укладывались в стены сами собой (данное сравнение выстроено следующим образом: скорость строительства города достойна удивления – подобно тому, как удивлялись «еллинские мудрецы» строительству Фив Амфионом, но не могли объяснить ничем, только волшебством – Петербург же возник по воле божественного провидения – «звуки цевницы» это звуки благодарственных восхвалений Бога в святой Троице). Древние язычники уподобляли строителей великих городов богам. [1, с. 381].

2. Петербург как результат военной деятельности и защита России: Петр вступил в войну (разжег Марсов огонь) для возвращения исконных земель и наказания жадности свейского льва. Победа над Швецией (Карфагеном шведским) зависела от умения вести войну на море. Благодать, воспринятая Петром при крещении и вера в «триипостасного Бога» сделали Петра

непобедимым (как Ахиллеса купание в водах Стикса). Россия как новый Иерусалим получила Петербург как защитительный «столп Давидов». Святой Александр Невский сражался со шведами за «отечественное древлероссийское место», он является святым хранителем нового города.

3. Петербург как центр «нового мира». Ингрия сравнивается с Америкой, а Петр с первооткрывателем. Правда, Ингрия (Ижорская земля) исконная, праотеческая. Но все же открыта была после лет шведского владычества. В ней основана новая крепость. Жители Петербурга – это жители нового мира. Здесь, по-видимому, подразумевается и то, что новое устройство многих сторон жизни будет проникать в Россию через эти новые земли. Петр-путешественник (Уллис, или Одиссей) посещал чужие страны «дабы видеть искусства всех народов»: корабельное строение, устройство флота и армии, науки, ремесла, военная и гражданская архитектура, политика и коммерция. Петр как «Фебус обыде европейское Гемисфериум» [1, с. 378].

Эти мифологические образы метафорического пространства панегирика оказались устойчивыми, они пронизывают публицистическую и художественную литературу о городе, античные и христианские мотивы, причудливо переплетаясь, наполняют не только литературу, но и визуальное пространство новой столицы. «Петербургский панегирик» сегодня выделяется исследователями в рамках жанра литературного панегирика (Современный исследователь русских панегирических текстов Р. Николози обратил внимание на связь топики текстов о Петербурге с новолатинской риторической традицией (например, Ф. Прокопович «Десять книг об искусстве риторики», курс лекций, прочитанных на латыни в 1706-1707 гг. в Киево-Могилянской академии) Сама форма, структура и содержание были продиктованы правилами западноевропейского городского панегирика (не имевшего корней в русской средневековой традиции). [7, с. 132]. Однако желание быть предельно

убедительным приводит Г. Бужинского и к использованию приемов гомиетики (искусство проповеди), и к обращению к восточнославянским корням прославления града небесного, что говорит о принадлежности данного текста к числу церковных панегириков [6, с. 46].

Мифология Петербурга, ее бурное развитие восполняют «отсутствие» истории – в результате разрыва со старым порядком вещей, с Московской Русью, в результате начала отсчета нового времени, а также в связи с необходимостью противопоставить идею «Москва – третий Рим» обоснования новой государственности. Отношение к предшествующей истории России в этом контексте представляется избирательным и опосредованным. События, связанные с военной деятельностью Александра Невского, привлекаются как историческая параллель и как обоснование святого покровительства. Впоследствии утвердился культ князя-воина, как писал В.В. Розанов, «Ареса и Ромула» Петербурга. Помимо этого только однажды в комментариях Богданова встречается обращение к древней российской истории – в связи с разъяснением значения герба, воспринятого Владимиром Мономахом от византийских правителей. Весьма характерным также представляется сравнение Ингрии с Америкой – настолько далека оказалась история этих земель в историческом сознании – как в результате долгих лет шведского владычества, так и из-за периферийного их положения относительно Москвы.

В комментариях Богданова объяснению мифологических сравнений сопутствуют примеры из литературы и реальной исторической действительности – они как бы служат подтверждением. Сравнения Петербурга с Фивами, Афинами, с библейскими городами вторят сравнения с Версалем, Дюнкерком и Амстердамом, причем Богданов ссылается на источник подобного сравнения – переведенную им книгу Савари де Брюлона «Лексикон о коммерции». Отмечая пользу Ладожского канала для торговли,

автор пишет, что он золотым рекам подобен, вообще же воды Санкт-Петербурга «великую славу приносят»[1, с. 113].

Мифологизация играла также важную роль в соединении старых, традиционных представлений об истории (когда настоящее являет собой отголосок, далекое отражение прошедшего) и новых взглядов, когда в настоящем видели источники будущего развития. Перед писателями и историками первой половины столетия стояла сложная задача – показать, что Россия развивается по законам, сопоставимым с законами развития других стран, но, в то же время, подчеркнуть новизну и необычность происходившего. Параллельно было положено начало и новой светской исторической науке с новым отношением к источнику в трудах В.Н. Татищева. В творчестве М.В. Ломоносова обращение к изучению российской древности соседствовало с панегирически-восторженным отношением к деяниям Петра. Однако, как писал А.И. Богданов, исторические труды пишутся не так скоро, как это нужно было бы людям. Поэтому ранняя история Петербурга и его место в мире отразились в ярких мифологических образах-сравнениях.

Сам текст описания Санкт-Петербурга А.И. Богданова включает элементы разных литературных стилей, с преобладанием простого описательно-документирующего и суховатого, должного отвечать задачам фиксации историко-географических, бытовых и художественных реалий, с комментированием, наличием (немногих, но все же, примечаний). Художественное начало в «Описании» было подчинено публицистическому, но полностью не исчезло из текста, несмотря на то, что структура текста скорее близка словарю справочнику, составленному по тематико-топографическому принципу. Автор сохранил традицию прославления города в светской панегирической литературе и монархов как строителей. Язык этих частей «Описания» отличается большей эмоциональностью, высокопарностью, использованием характерных для барочной литературы тропов. А.И. Богданов писал, что Петербург не может сравниться с древними известными

городами – Римом, Афинами, хранящими памятники старины (старинные или предревные), поскольку во всем является еще «новорожденным младенцем». Однако его «достопамятности» могут почитаться древними в силу своей значимости для этого места. Они достойны удивления и служат «утолению жажды» интереса, любопытства. Так, первый дворец Петра (домик) – велик в своей малости, поскольку из него выросла новая столица России, что совершенно соответствует риторической традиции уподобления роста города как живого организма. Но если панегирическая традиция подчеркивала величие совершенного Петром через мифологему рождения из пустоты (на пустом месте), то автор дает описание Ижорской земли как части Новгородских владений, завоеванных шведами, и связанную с именами Александра Невского и Петра историю их освобождения. Впрочем, для характеристики войны со Швецией автор употребляет сочетание «Марсов военный огонь» [1, с. 122]

Различие стилей описания проявляется в самом начале труда – посвящение Елизавете Петровне – высокий стиль панегирического сочинения, обращение к благосклонному читателю – в основном стиль публицистического высказывания, рассуждения (в частности, о значении истории).

Таким образом, русская литература о Петербурге первой половины XVIII столетия пребывает в кругу следующих жанров: прославляющая проповедь (гомилетика), панегирик, ода, описания путешествий, путевые очерки, научные описания. При этом проповедь и панегирик наиболее влиятельны и сообщают свои черты публицистическому описанию. Как отмечает А.В. Малинов, «риторическая история» и обособлившаяся история наукообразная существовали параллельно [5, с. 34]. Документальный и художественный текст были близки, взаимодействовали друг с другом. Тексты исторического содержания, описывающие недавние события, отличались стремлением к ясности документального изложения. В труде А.И. Богданова деловитость и подробность

фиксации всего, что возникло в новой столице за прошедшие пятьдесят лет, сочетается с восторженным слогом панегирической похвалы, а комментарии к собственно панегирику Гавриила Бужинского, напротив, отмечены стремлением растолковать и исторически обосновать приводимые аллегории и сравнения. Все эти особенности делают данное произведение не только бесценным историческим источником, но и своеобразным памятником эпохи становления стилей русского литературного языка.

#### *Список литературы*

1. Богданов А.И. Описание Санкт-Петербурга. 1749-1751 / А.И.Богданов. – СПб.: С.-Петербургский филиал архива РАН, 1997. – 414 с.
2. Винокур Г.О. Русский литературный язык в первой половине XVIII века // История русской литературы в 10 тт. Т.III. Ч. I. – М.-Л.: АН СССР, 1941-1956. – С.51-72.
3. Двухсотлетие Кабинета его императорского величества. 1704-1904. Историческое исследование. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1911. – 794 с.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
5. Малинов А.В. Очерки по истории философии в России в 2 тт. Т.1 /А.В.Малинов. – СПб.: Интерсоцис, 2013. – 494 с.
6. Матвеев Е.М. Светский прозаический панегирик в ораторской прозе середины XVIII века / Е.М. Матвеев // Литературная культура России XVIII века. Вып.2. СПбГУ, 2008. – С.41-53.
7. Николози Р. Петербургский панегирик XVIII века: Миф – идеология – риторика / Риккардо Николози. Пер.с нем. М.Н. Жаровой под ред. К.А. Богданова. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 216 с.



8. Толстой Н.И. Взгляды А.Н. Пыпина на историю русского литературного языка / Н.И. Толстой // In honour of Professor Victor Levin. Russian philology and history /Editor-in-Chief: Moskovich W. Editorial board: Frankel J., Serman I., Shvarzband S. – Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem. The department of Russian and Slavic studies., 1992. – 410 p. (на русск. и англ. яз.) – С.156-169.

9. Шапиро А.Л. Историография с древнейших времен до 1917 года: Учеб.пособие / А.Л.Шапиро. – СПб.: Культура, 1993. – 761 с.

**DESCRIPTIONS OF SAINT-PETERSBURG IN THE FIRST HALF OF THE XVIII<sup>TH</sup> CENTURY: ARTISTIC AND ENLIGHTENING MEANING**

© *N.A. Ershova*

The first half of the eighteenth century was a starting point for development of genres and styles of the Russian secular literature. The first historical description of Saint-Petersburg by A. Bogdanov reveals how changes in historical approach influence language of scientific text. As documentary description was not enough to represent a new capital in context of the world history, the poetical mythological images typical for baroque panegyric tradition were created. The special combination of publicistic and rethorical features in the text makes it possible to trace process of style formation in historical description.

**Key words:** Russian literature of the eighteenth century, scientific description, panegyric tradition, mythological and historical context.

## 1.4. К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ПУТЕШЕСТВИЙ

© *Е.Э. Овчарова*

Несомненно что, что тексты путешествий являются не только отражением представлений о строении и свойствах окружающего мира, но и продуктом определенной литературной традиции. Возможно классифицировать многообразие текстов, относящихся к литературе путешествий, на основе их предполагаемого соответствия действительным событиям

**Ключевые слова:** литература путешествий, литературная традиция, травелог, нарратив, путешествие на Восток, французские путешественники XIX в.

**Путешествие и литературная мода.** Литературная традиция путешествий не имеет ясно обозначенного начала<sup>1</sup>. Она вечна, как само путешествие.

Автор монографии «Структура повествования в жанре путешествия» (2005), И.В. Банах пишет:

Путешествие как литературный жанр непосредственно связан с социокультурной практикой человека по освоению экзотического пространства новых земель, поэтому тематическая (жанрообразующая) основа путешествия заключается в экстенсивном освоении внеположного человеку географического пространства [2].

Тексты путешествий являются не только отражением представлений о строении и свойствах окружающего мира – но и продуктом определенной литературной традиции. Литература путешествий вобрала в себя самые разнообразные типы повествований – путевые заметки, путеводители, политические, исторические, энциклопедические и коммерческие обзоры, философские трактаты, романы, религиозные и мифологические повествования, пародии.

---

<sup>1</sup> Об этом более подробно см. [9].

**Обозначение жанра литературы путешествий.** Повествования о путешествиях не относятся к области одной только литературы, это некий феномен, та область человеческой деятельности, которая является питательной средой для рождения литературных произведений. Единого наименования для такой литературы не существует. Наверно, оно вряд ли даже может быть изобретено – хотя такие попытки, разумеется, делаются постоянно. Часто используется такое общее понятие как «литература путешествий» ("travel literature" и "literature des voyages" в английском и французском литературоведении соответственно). Само слово «путешествие» также вполне может обозначать не только процесс перемещения в пространстве, но и произведение, созданное на основе впечатлений от этого странствия – или знаний, приобретенных во время него.

Говоря об общем обозначении, *универсальном термине* <Здесь и далее: курсив мой – Е. Овчарова> для литературы путешествий, следует упомянуть существующую в настоящее время тенденцию использования в данном качестве слова «травелог»<sup>1</sup>. Изначально под этим понятием понимались устные лекции путешественников, сопровождавшиеся демонстрацией фотографий, в настоящее время исследователи склонны обозначать им *нарративно структурированные* тексты – т.е. повествования с ясным *сюжетом*, посвященные реальным или воображаемым путешествиям.

Невозможность бытования единого термина диктуется свойствами самой литературы путешествий. Даже путевые очерки – или, иначе, путевые заметки, образуют некую бесконечность, которую вряд ли возможно описать с достаточной полнотой – а ведь ими отнюдь не исчерпываются все возможные типы повествований. Проблема осложняется еще и тем, что каждый элемент рассматриваемой системы (т. е. текст из разряда литературы путешествий) представляет собой в свою очередь бесконечность в

---

<sup>1</sup> См. например[5], где под словом «травелог» подразумевается литература путешествий, созданная в рамках литературной традиции – в данном случае, первой половины XX в.

определенном смысле – текст путешествия часто имеет сложную для восприятия фрагментарную структуру и содержит бесчисленное число отсылок к самым разнообразным источникам и явлениям. Адекватное же представление о многих из этих объектов с течением лет постепенно утрачивается, а любой анахронизм влечет за собой смещение понятий, в результате чего могут случиться и существенные ошибки при интерпретации. Таким образом, подчас требуется немалая эрудиция и годы труда, чтобы постичь значение даже незначительной детали прошлого.

### **К вопросу о неисчерпаемости литературы путешествий.**

Сетования диссертантов последних десятилетий на малоизученность – или недостаточную изученность проблемы жанра литературы путешествий вполне обоснованы, но их заверения о возможности в скором времени разрешить указанную проблему представляются излишне оптимистичными – в силу неисчерпаемости литературы путешествий и ее неохватности. Так, в 1984 г. Е.Г. Проценко в своей диссертации «Литература «Путешествий» в России в 1840-1850-е годы» (1984) отмечала, что, несмотря на то, что путешествие является один из древнейших жанров литературы, постоянно приковывающих внимание читающей публики, он все же остается малоизученным. Вот характерный пассаж из одного из авторефератов (2005 г.), посвященного литературе путешествий:

Понятие «путешествие» («путь»), сопряженные с ним понятия «дорога», «дом», «странничество», «восхождение», «возвращение», «уход» «путник», «странник», обозначаемые ими культурные явления, история их художественно-философской рефлексии – богатая тема для междисциплинарного исследования. Разрозненность литературоведческого, искусствоведческого, философско-эстетического, исторического исследований лишала возможности составить о нем достаточно целостное представление, возможности наиболее полно выявить его смысловой потенциал. Предлагаемая к защите диссертация представляет собой опыт изучения художественно-философской рефлексии путешествия (пути) как культурной универсалии [11].

Изысканиям в области литературы путешествий несть числа – и количество их быстро растет, а области редко пересекаются. Надо отметить, что исследователи, часто обнаруживая склонность к глобальным выводам, редко осознают безграничность изучаемого феномена. Так, известная российская исследовательница Т.А. Роболи<sup>1</sup>, глубокий исследователь, обладавшая значительным авторитетом в области литературы путешествий, считала, что русская литература путешествий возникла из заметок, «фрагментиков» и «повестушек», разбросанных в различных журналах эпохи XVIII-XIX вв. [12] Такая точка зрения вполне естественна для литературоведа, занимавшегося исследованиями российских источников XVIII и XIX вв. Но несомненно, что эти фрагменты были лишь *одним из многих* источников российской традиции.

Даже великий Жюль Верн оказался не в силах в полной мере охватить то огромное количество источников, которые задействованы в его энциклопедическом труде «История великих путешествий». Например, знаменитый автор с некоторым пренебрежением отзывается о путешественниках XVII в. как поверхностных – по сравнению со своими великими предшественниками. Достаточно вспомнить лишь одну монументальную фигуру – Франсуа Бернье, чтобы полностью опровергнуть мнение великого писателя; Франсуа Бернье, проживший около одиннадцати лет при дворе могольских правителей, читающей публике более всего известен как автор книги об Индии: «История последних политических переворотов в государстве Великого Могола» (1680), произведения, сыгравшего огромную роль в формировании европейских представлений о Востоке<sup>2</sup>. Анатолий Франс выбрал Франсуа Бернье в качестве одной из ключевых фигур в бурной

---

<sup>1</sup> Татьяна Альфредовна Роболи (1892, Петербург –1972, Ленинград), литературовед, библиограф, работала в Государственной Публичной Библиотеке в 1934-57.

<sup>2</sup> Кратко об этом см: [7, с. 158]. На русском языке эта книга Бернье выходила в 1936 г. и в 2008 г. , но, помимо этого, в 2000 г. под редакцией В.В. Малявина в популярной серии «Арабески истории» вышла часть восточных писем Бернье.

истории развития прогресса человеческого рода – Бернье, о котором упоминает персонаж знаменитого романа Анатоля Франса «Восстания ангелов» и есть тот самый знаменитый путешественник. Франс упоминает Бернье в романе дважды; писатель делает его как бы одной из центральных фигур той поворотной эпохи, в которой без труда можно распознать XVII век<sup>1</sup>.

**Классификация путешествий.** Тексты путешествий являются не только отражением представлений о строении и свойствах окружающего мира – но и продуктом определенной литературной традиции. Литература путешествий вобрала в себя самые разнообразные типы повествований – путевые заметки, путеводители, политические, исторические, энциклопедические и коммерческие обзоры, философские трактаты, романы, религиозные и мифологические повествования, пародии. Можно ввести условную терминологию – классификацию путешествий по *степени сложности* текста и *соответствия действительности*. Это всего лишь один из возможных способов разграничения, в основу которого положено степень вымысла и фантазии, заключенного в тексте:

✓ Описания путешествий, добросовестно повествующие об имевших место в действительности странствиях автора, т. е. повествования, организованные преимущественно по линейному принципу (события следуют одно за другим) назовем *путешествиями первого рода*. Обычно такие тексты содержат, кроме описаний, только самые непосредственные отклики на происходящее.

✓ *Путешествиями второго рода* можно назвать повествования, также имеют в своей основе реальное путешествие и мало от него отклоняются, но содержащие достаточно сложные реминисценции – или тексты, посвященные скорее рефлексии путешественника, чем его непосредственным впечатлениям.

✓ *Путешествия третьего рода* уже можно назвать романами, которыми они и являются, сохраняя, впрочем, при этом настолько

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. [8].

тесную связь с документальной литературой путешествий, что веками служат источником исторических, этнографических и прочих научных сведений.

Взаимную эволюцию этих жанров проследить достаточно сложно, но можно со всей определенностью утверждать, они отнюдь не следуют друг за другом, как это может показаться. Раз возникнув, *они существуют практически одновременно*. При этом, если путешествия первого рода практически неизменны для европейской литературной традиции со времени ее существования до наших дней, то два других вида претерпевают заметные метаморфозы в связи со сменой эпох в литературе – с переменой *литературной моды*. По мере развития литературы путешествий изначальные линейные повествования дополняются более сложноструктурированными текстами, основанными на множестве аллюзий и реминисценций, понятных обычно, к сожалению, большей частью, только современникам.

**Путешествия первого рода: европейская традиция путешествий.** Описание экзотических стран в форме трактата, хроники, путевых заметок или писем оставшемуся дома адресату, в Европе появляются в большом количестве уже с XIII в. Авторы путешествий средневековья отходят от привычных той эпохе сюжетов, приемов, литературных тропов и включают в свои повествования немало актуального материала.

Весьма популярными в Средние века были разного рода путеводители. Это, например, могли быть компиляции, составлявшиеся с целью самой практической – служить путеводителям купцам в их опасных восточных предприятиях; такого рода книгой была, например, «Практика торговли» («Pratica della mercatura»), или, иначе, «Книга описания стран» флорентийца Франческо Бальдуччи Пеголотти (XIV в.).

**Путешествия второго рода.** При неизменности исходных повествовательных структур, жанры в литературе путешествий постоянно претерпевают удивительные метаморфозы, порождая при этом весьма причудливые формы. Так, в конце XIII в. жанр коммерческих путеводителей, весьма популярный в Средние века, порождает грандиозное повествование: «Книгу Марко Поло» (текст записан в 1298 г.).

Впрочем, проблема жанровой принадлежности повествования великого венецианца заслуживает не только отдельного доклада, но и более объемного исследования. Хорхе Луи Борхес писал в предисловии к «Книге о разнообразии мира»:

Марко Поло был купцом, но купцы в Средние века нередко становились Синдбадами. Марко Поло знал: воображаемое людьми столь же реально, как то, что именуют реальностью [3, с. 5].

Известный российский востоковед В.В. Бартольд утверждал, что в списке XIV в. можно увидеть прямое воспроизведение устного рассказа Поло [6, с. 32], в то время как описания битв в позднейших вариантах свидетельствует о чужеродных включениях [6, с. 31]. Современный историк Ю.Г. Юрченко с страстным полемическим задором отвергает саму идею принадлежности творения венецианца к литературе путешествий:

Купцы книг о разнообразии мира не пишут. При этом нас пытаются уверить, что венецианский купец Марко Поло написал или, что более верно, продиктовал книгу о разнообразии мира. [13, с. 7]

В качестве примера можно упомянуть здесь еще одну книгу, весьма в свое время популярную. Это описание путешествий итальянца Людовико ди Вартема, ключевой источник знаний европейцев о Востоке в эпоху конца XV-начала XVI в. Жаклин Перен, известная французская исследовательница в области литературы путешествий, писала:



... в течение почти полувека не было ни одного рассказа о путешествиях, который пользовался бы таким прочным успехом, как его. Около тридцати лет подряд переиздания и переводы следовали один за другим без перерыва, некоторые вышли уже в XVII веке [10, с. 21].

Огромной популярности путешествий Вартемы в немалой степени способствовало определенное количество *вымысла*, украсившее творения путешественника; хотя исследователи – Жаклин Перен и Ричард С. Темпл [16, с. v-viii] , отмечали, что Вартема всегда стремился к точности в передаче событий, и его подлинные приключения изложены автором с присущей ему скрупулезностью.

**Путешествия третьего рода.** Издание все более и более беллетризованных, авантурных путешествий стало весьма распространенным явлением в XVI и XVII вв. Герой этих повествований претерпевает разные немыслимые передрыги среди привычных уже экзотических реалий и выходит из них победителем. Так, например, очень известной во Франции была книга «Знаменитые путешествия господина Венсана Леблана, совершенных им в возрасте от двенадцати до шестидесяти лет в четыре части света», она выдержала три издания в Париже (между 1648 и 1658 годами) и была переведена на английский язык в 1660 году. При внимательном прочтении, однако, обнаруживается полное совпадение содержащихся в книге сведений о Востоке с теми, которые содержатся в известных путешествиях XV и XVI вв., в частности, уже упоминавшегося итальянца Вартемы, а также у античных греческие авторов. Ряд исследователей полагают, что Пьер Бержерон, объявивший себя составителем книги по воспоминаниям Венсана Леблана, путешествовавшего по Востоку во второй половине XVI века, был практически автором этого произведения [10, с. 43-46]. Известно, что подобную роль Бержерон сыграл и при публикации известных в то время путешествий Жана Моке (1617) и Пирарда де Лавалья (1611). Сам издатель не ездил дальше Испании [14].

**Просветительские путешествия.** В данном контексте интересна европейская традиция *просветительских* путешествий, в основе которой лежат многочисленные путеводители для торговых людей, записки паломников, отчеты разведчиков и деятелей церкви, в изрядном количестве появившиеся уже в XII-XIII вв., и чрезвычайно распространившиеся в связи с изобретением книгопечатания. Популярной разновидностью путевой прозы в Новое время были путешествия, которые содержали описания многочисленных ландшафтов, архитектурных памятников, разнообразного этнографического материала, представителей экзотической флоры и фауны – и которые часто сопровождались иллюстрациями, где все это было представлено воочию; к текстам порой прилагались карты местностей и схемы знаменитых сражений.

Если говорить о весьма многочисленных примерах такого рода путешествий, изданных во Франции, то значительная часть из них имела подзаголовки *voyage pittoresque*. Слово *pittoresque* в данном случае означало не только и не столько *живописный*, т.е. относящийся к изобразительному искусству, но и – применительно к литературному слогу, *живой, красочный, занимательный, образный*. В XVII в. традиция составления научных и научно-популярных путеводителей также сложилась и в английской литературе.

Английская литература путешествий этого периода весьма обширна. Например, в 1642 году выходит в свет известный путеводитель Джеймса Хоуэлла, многократно затем переиздававшийся, в 1705 году публикуются «Заметки об Италии» Дж. Аддисона, с 1724 г. неоднократно переиздается книга французского географа П. де ла Форса «Новое путешествие по Франции», с 1724 по 1727 гг. выходит трехтомник Д. Дефо «Путешествие по всему острову Великобритании», в 1766 г. публикуются «Письма из Италии» С. Шарпа. Если говорить об европейских просветительских путешествиях, то следует упомянуть и «Новое путешествие по Франции» Пигавиоля де ла Форса, изданное в качестве сокращенного варианта 15-томного «Географического и исторического описания

Франции», снабженное топографическими картами, планами городов и практическими указаниями для путешественников. К «Путешествию по Франции и Италии» Т. Смоллетта (1766) прилагался календарь погоды, удостоверявший факт пребывания автора в этом городе в течение 18 месяцев [2].

Вообще, европейским описаниям путешествий такого рода несть числа.

И.В. Банах пишет:

Объективизм просветительских путешествий проявлялся в тщательности и подробности измерений наблюдаемых объектов, в ссылках на документальные источники, подтверждающие факт достоверности излагаемого (легенды, предания, почерпнутые из исторических хроник, и др. [2]

Развитая традиция, несомненно, должна была, несомненно, породить – и породила, рефлексию, критику, осмысление сложившихся способов изучения постранства, в которое погружался европейский путешественник. Действительно, в середине XVIII в. традиционный жанр литературы путешествий под влиянием идей Жан-Жака Руссо начал трансформироваться, приобретать *новое качество*, чему весьма способствовал знаменитый Лоренс Стерн.

**Бернарден де Сент-Пьер.** Одним из интересных литературных явлений новой эпохи, отразивших сентименталистские веяния, было путешествие на Иль де Франс<sup>1</sup> (1768-1770 гг.) молодого офицера по имени Бернарден де Сент-Пьер, будущего автора шедевра сентиментализма, романа *Поль и Виргиния*. Как пишет его биограф, Ив Бено (Yves Bénot), в этом первом своем литературном опыте писатель, хотя и отдал дань традициям просветительского *voyage pittoresque*, подробно описывая ветра, течения, животных и растения, но также с непосредственностью представил читателю свои открытия, тревоги и

---

<sup>1</sup>Île de France, l'Isle de France, l'Île Maurice. Остров Морис в Индийском океане около Мадагаскара.

восторги; такая искренность, как замечает Ив Бено, более гармонирует с современным вкусом, нежели с обыкновением эпохи Просвещения [15, с. 17-19]. Ранее природа у путешественников представляла в виде ландшафта, который следовало более или менее подробно охарактеризовать для удовлетворения любознательных читателей. Такой синтез несколько опередил эпоху, путешествие не имело особого успеха.

**Лоренс Стерн.** Вообще говоря, феномен текстов, отображающих не столько непосредственные впечатления путешественника по мере его продвижения по маршруту, сколько внутреннюю рефлексию по поводу уже существующих текстов и имеющую весьма отдаленное отношение к самому путешествию, имеет довольно длинную историю; в XVIII в. эта тенденция имела вид скептицизма по отношению к просветительской традиции *voyage pittoresque*. Установка традиционного путешествия на объективное отражение действительности, подверглась сомнению – и осмеянию – в популярном романе Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии».

Роман английского юмориста, являясь художественным произведением, тем не менее, имеет самое непосредственное отношение к проблемам жанров литературы путешествий. Он оказал прямое и весьма сильное воздействие на развитие этих жанров, решительно предоставив своим последователям внутреннюю свободу от линейного и авантюрного принципа повествования. Сама его форма является имитацией путевых заметок, сюжет основан на реальных путешествиях автора по Франции и Италии. Роман Стерна полон аллюзий на просветительские путешествия. Уже название книги – "A Sentimental Travel through France and Italy", как указывает И.В. Банах, имело реминисцентный характер и было полемически заострено против путешествия Смоллетта. Традиционному осмотру достопримечательностей герой Стерна предпочитает общение с окружающими. Путевые очерки превращаются в «пестрое собрание»

«plain stories» (обыгрывается многозначность слова: «равнинные» истории и «простые, безыскусственные истории» [2].

Суть произведенных Стерном изменений в жанровой парадигме путешествия проясняется в сопоставлении его произведений с традицией просветительского путешествия. Его герой Йорик предпринимает путешествие по Франции и Италии не с целью изучения и описания географических и исторических памятников этих стран, но с целью «сделать пробу человеческой природы». В силу этого, изучение окружающего героя *пространства* подменяется исследованием *человека* во всем многообразии его внутренних и внешних проявлений.

Мода на путешествия «по Стерну» не обошла Россию. Здесь Стерна начали переводить с 80-х годов XVIII в. «Сентиментального путешествия» оказало решающее влияние не только на «Письма русского путешественника» Карамзина, но и на «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. В. Одоевский и Вельтман, Пушкин и Лев Толстой оказались под значительным воздействием английского автора [4].

**Французские литературные путешествия.** В XIX в. среди деятелей французской культуры были крайне популярны путешествия в страны Леванта, с легкой руки Ламартина именуемые с тех пор просто *Востоком*.

Здесь также можно говорить о *литературной моде*. Существовала определенная модель путешествия на Восток, которая в своем наиболее чистом виде представлена в путевой прозе Александра Дюма-отца и Теофиля Готье. Весьма показательны путешествия Теофиля Готье, его путевые заметки («В Африке» и «Константинополь»), в них знаменитый писатель сохраняет все богатство своего слога. Книга Готье «В Африке» представляет собой образец жанра путешествий на Восток.

**Синтез искусств в литературе путешествий: созерцательные путешествия.** Идея постижения литературой *живой жизни* путем

использования достижений визуальных искусств – а также и музыки – была разлита в самом воздухе романтической эпохи. Прежняя структура путешествий *voyage pittoresque*, привязанная к признанным достопримечательностям, этнографическим диковинкам, экзотическим деталям, историческим хроникам Востока оказывалась подчас совершенно неактуальной.

Писатели первой половины XIX в., проникнутые романтической раздвоенностью уже не могли сохранять тот энтузиазм, которым были исполнены путешественники эпохи Просвещения; XIX в. распространял поле совершенно иных идей, к тому же, новых путешественников порой отягощало знание о тех странах, куда они направлялись – знание настолько значительное, что оно позволяло осознать абсолютную невозможность подлинного постижения чужих стран за то краткое время, которое авторы путевых заметок могли им уделить. Непостижимость вызывала тоску.

Следует отметить этот характерный симптом кризиса жанра *voyage pittoresque* в середине XIX в. – скуку, граничащую порой с раздражением, в которую выливалась эта метафизическая тоска, бывшая отнюдь не романтическим шаблоном или неким литературный приемом: так, совершенно независимо друг от друга, отчаянно скучали в конце своих странствий русский путешественник Алексей Салтыков в Индии (1841 г.), Гюстав Флобер в Египте (1850 г.) и Теофиль Готье в Константинополе (1852 г.).

Путешествия, основанные на новых идеях, получали широкий резонанс; ярким примером здесь может служить появление в 1856-59 гг. алжирских дневников Эжена Фромантена, в которых автор сознательно разорвал связь с традицией *voyage pittoresque*. Дневники, являющиеся имитацией настоящей путевой прозы, были восприняты современниками именно как подлинное путешествие – и в таком качестве эти первые литературные произведения признанного художника-ориенталиста имели огромный успех среди читающей публики, особенно среди французской писательской элиты.

**Что является путешествием?** Исследователи по-разному отвечают на вопрос о том, какие тексты, созданные в процессе – или результате путешествия, попадают в разряд литературы путешествий.

Для иллюстрации тех сложностей, с которым сталкивается исследователь, изучающий вопрос о жанровой атрибуции путешествия, рассмотрим вышеупомянутую работу российского историка А.Г. Юрченко – его весьма объемистый и любопытный труд, вышедший в свет в 2007 г., посвященный Марко Поло и классической «Книге о разнообразии мира». А.Г. Юрченко настаивает, что привлечение путешественником иных данных, кроме собственных наблюдений, переводит произведение из жанра путешествия в разряд трактатов. Исследователь отказывает знаменитому венецианцу в праве быть автором великого путешествия на основании следующих дискуссионных положений:

а) несомненного (с точки зрения историка) обращения Марко Поло к дополнительным информационным источникам, некоей гипотетической «базе данных» империи Хубилая ,

б) возможного использования казенных денег – Марко Поло неоднократно совершал длительные вояжи по поручению Хубилая, что делал, скорее всего, на его средства ,

в) формализованной структуры изложения, присущей, по мнению исследователя, «Книге о разнообразии мира», что, по его же убеждению, не свойственно личному взгляду истинного наблюдателя. [13, с. 7-72]

Но следует ли отказывать текстам, включающим ссылки на другие тексты, в праве принадлежности к путешествиям? И что свойственно взгляду истинного наблюдателя? Кто он такой и как его отличить? Вопросы остаются открытыми.

Паратекстуальные признаки часто привлекаются для определения жанра путешествий – так, для определения степени документальности важно, был ли человек в том месте, которое он

описывает – и совпадает ли время пребывания путешественника с тем, о котором он пишет. Однако это знание не всегда решает проблему, надо признать, что использование внетекстовых данных несколько не упрощает задачу классификации. Так, автор «Путешествия в Египет», великий Александр Дюма не был в описываемое им время в Египте, он не участвовал в экспедиции совместно с художником Доза, предоставившему великому романисту свои дневники. Однако никто не отрицает, что романист создал настоящее *документальное* путешествие и является основным автором его текста.

Следует заметить, что путешественники часто включают в свое путешествие дополнительные источники – и порой весьма значительные. Один из многочисленных тому примеров – тот же Александр Дюма, использовавший весьма обширные заимствования из разных источников при создании своего «Путешествия в Египет».

**Сложности интерпретации путешествий: Марко Поло и другие.** Ярким примером смещения понятий из-за попытки отождествления современной ментальности и средневековых реалий может служить уже упоминавшийся трактат А.Г. Юрченко «Книга Марко Поло. Записки путешественника, или Имперская космография». Автор основывается на посыле: купцы не пишут книг о разнообразии мира. Историк полагает, что книга Марко Поло является «имперской космографией» монгольской империи, а не записками путешественника – такой вывод основан на систематизированном характере описаний великого венецианца и полноте охвата материала. А.Г. Юрченко считает, что ни купцы, ни обычные путешественники не могли иметь мотиваций к составлению таких трудов, поскольку их маршруты были вполне определенными, что никак не давало им никакой возможности составить карту Монгольской империи. Осуществить столь тотальный сбор географической информации, по мнению исследователя, могла лишь государственная служба разведки. Марко Поло, по мысли А.Г.



Юрченко, имел доступ к некоему «имперскому каталогу городов» – поскольку семнадцать лет служил дипломатическим агентом великого хана Хуби-лая .

Здесь интересно сразу несколько перемен исторических реалий – а также включение в рассуждение в качестве аксиом весьма дискуссионных мнений самого интерпретатора.

**Заключение.** Повествования о путешествиях могут принимать самые разнообразные формы, которая во многом определяется литературной модой – но не только ею. Даже путевые заметки образуют некую бесконечность, которую вряд ли возможно описать с достаточной полнотой. Проблема здесь осложняется тем, что каждый элемент системы, произведение из разряда литературы путешествий, представляет собой тоже в определенном смысле бесконечность, так как текст часто имеет сложную для восприятия фрагментарную структуру и содержит бесчисленное число отсылок к самым разнообразным источникам и явлениям. По данной тематике существуют обширные изыскания, области которых редко пересекаются, и исследователи данного рода литературы, обнаруживая склонность к глобальным выводам, редко осознают безграничность изучаемого феномена.

#### *Список литературы*

1. Банах И. В. Структура повествования в жанре путешествия на материале русской литературы конца XVIII-первой трети XIX веков. / В. И. Банах. – Гродно: Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (ГрГУ), 2005. – 132 с.

2. Банах И.В Структура повествования в «Сентиментальном путешествии» «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна / И.В. Банах // Философский век. Альманах. Вып. 19. Россия и Британия в эпоху Просвещения: Опыт философской и культурной

компаративистики. Часть 1 / Электронный ресурс. URL <http://www.twirpx.com/file/420609/> (дата обращения 02.11.2013)

3. Борхес Х.Л. Проза разных лет: Сборник / Пер. с исп.: составл. и предисловие И. Тертерян. Комм. Б. Дубина – М.: Радуга, 1989. – 320 с.

4. Елистратова А. Лоренс Стерн / А. Елистратова // Л. Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди. Сентиментальное путешествие. – М.: Художественная литература, 1968. – С. 5-22

5. Киссель В.С., Гроб Т. Беглые взгляды / В.С. Киссель // Сборник статей. Перевод с немецкого Г.А. Тиме – М.: Новое Литературное обозрение, 2010. – 400 с.

6. Книга Марко Поло / Перев. старофранцузского текста И.П. Минаева // Ред. и вступ. статья И.П. Магидовича. – М.: Государственное издательство географической литературы, 1956. – 376 с.

7. Книга путешествий / Сост. В.В. Малявин. Серия «Восточные арабски» – М.: Наталис, 2000. – 399 с.

8. Овчарова Е.Э. Франсуа Бернье как an opinion leader XVII в. / Е.Э. Овчарова // Клио: Журнал для ученых. N 4(47), 2009, С. 25 – 28.

9. Овчарова Е.Э. Алжирские дневники Эжена Фромантена и проблема жанра в литературе путешествий / Е.Э. Овчарова // Романский коллегийум: Сборник междисциплинарных научных трудов. Выпуск 1. – СПб.: Издательство СПбГУЭФ, 2007. – С.77-93

10. Перен Ж. Открытие Аравии. Пять веков путешествий и исследования / Ж. Перен. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1970. – 359 с.

11. Сботова С. В. Рефлексия темы путешествия (пути) в художественно-философской мысли западной Европы и России XVIII – XX вв. дисс. на соискание уч. степени кандидата культурологии: специальность 24.00.01 – теория и история культуры. – Саранск, 2005. – 150 с.

12. Сорникова М. Я. Жанровая структура «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина. дис. на соиск. уч. ст канд. филолог. наук – М.: 2006. – 172 с.

13. Юрченко А.Г. Книга Марко Поло: записки путешественника или имперская космография / А.Г. Юрченко. – СПб: Евразия, 2007. – 864 с.

14. Holtz, G. Pierre Bergeron (1585-1638), du géographe au polygraphe / G. Holtz / Электронный ресурс. URL <http://www.crlv.org/conference/pierre-bergeron-1585-1638-du-g%C3%A9ographe-au-polygraphe> (дата обращения 02.11.2013)

15. Saint-Pierre, B. Voyage à l'île de France. Un officier du roi à l'île Maurice 1768-1770 / Bernard de Saint-Pierre. Introduction et notes d'Yves Bénot. – Paris : La Découverte, 1983. – 262 p.

16. The 14 Itinerary of Ludovico Di Vartema of Bologna from 1502 to 1508 as translated from the original Italian edition of 1510 by John Winter Jones in 1863 with discourse on Vartema and his travels in Southern Asia by sir Richard Carnac Temple. – New Delhi-Madras: Asian education service, 1997. – 121 p.

#### **ON THE ISSUE OF POSSIBLE CLASSIFICATION OF THE TRAVEL WRITINGS**

© *E.E. Ovcharova*

There is no doubt that the travel texts are not only a reflection of ideas about the structure and properties of the world. It is also a result of a particular literary tradition. The author considers the possibility of classifying an infinite variety of texts related to the travel literature. The classification is based upon the intended correspondence between the travel writing and the events that took place in reality.

**Key words:** travel literature, literary tradition, travelogue, narrative, journey to the Orient, French travelers of XIX century

## 1.4. ШОТЛАНДСКАЯ ИСТОРИОСОФИЯ XVIII В. И ВАЛЬТЕР СКОТТ

© *Т.Г. Лазарева*

Рассматривается вопрос о становлении научно-исторических взглядов Вальтера Скотта и о влиянии на них философских и историографических течений в Шотландии второй половины XVIII в.

**Ключевые слова:** шотландская историософия XVIII в., медиевизм, исторический роман

Наши представления о личности Скотта, как правило, формировались под сильным влиянием его Дневника (the "Journal") и «Биографии», написанной его зятем Джоном Локхартом. Оба труда повествуют в основном о последнем периоде жизни Скотта, потому его творчество относят исключительно к достижениям XIX в. Однако сам писатель признавал, что его личность, а также принципы и подходы к научному исследованию формировались благодаря личному знакомству с такими великими шотландскими учеными как Джозеф Блэк (Joseph Black (1728-1799), Адам Фергюсон (1723-1816), Уильям Робертсон (1721-1793), д-р Джон Эрскин (1721-1803), Адам Смит (1723-1790), Давид Хьюм (1757-1838) [13, с. 29]. Каждый из них прославился открытиями либо в области философии, либо истории, либо теологии, экономики, социологии, юриспруденции, либо в нескольких областях сразу. Через своих друзей и учителей Скотт познакомился с трудами Джона Миллара (1735-1801), философа Давида Юма (1711-1776), лорда Кеймса (1696 –1782). Этот перечень ученых, которыми восхищался и у которых учился Скотт, тем более удивляет, если вспомнить, что на протяжении почти двух веков его считали не очень добросовестным учеником только Эдмунда Берка (1729 –1797) [12, с. 497].

Вальтер Скотт познакомился с новыми идеями шотландских философов и историков во время обучения на юридическом факультете Эдинбургского университета, где преподавали Дугальд Стюарт (1753—1828) и барон Давид Хьюм (1757-1838), племянник

философа Давида Юма, Александр Титлер (1747 –1813) и Джон Брюс (1744–1826) [9, с. 197]. Их лекции необычайно увлекали молодого человека.

Более того, с начала 60-х годов XVIII в. до 20-х годов XIX в. вся интеллектуальная атмосфера Шотландии и особенно Эдинбурга была пронизана идеями «философов» (Ф. Хатчесон, Д. Юм, Г. Хоум, А. Смит, А. Фергюсон, Т. Рид и др.). На страницах газет и журналов, в клубах, кофейнях и тавернах, за университетской кафедрой и на школьной скамье, в салонах и гостиных шли теоретические дебаты. Наиболее образованными и подготовленными к философским размышлениям были юристы, интеллектуальная элита, которая очень интересовалась развитием государственных институтов и отличиями разных обществ. Менее профессиональными, но столь же страстными исследователями были и сельские джентльмены и более «просвещенные» священники [12, с. 512].

Шотландская философия, превратившаяся в самостоятельное направление в истории британской мысли века Просвещения [1, с. 336], обратила внимание на понятия социальной среды, на источники и причины ее изменения. Философы определили главенствующее значение материальных факторов как главное основание истории. Они провозгласили историю основанием всех наук о человеке, объединенных общим понятием «моральная философия» [6].

Однако к истории прошлого историки-философы проявляли далеко не академическую отстраненность, а рациональное и очень эмоциональное отношение. Они избирательно относились к разным историческим периодам: большая часть прошлого в их глазах была лишена притягательности, ибо представала как время глубокого сна человеческого духа, варварства и диких суеверий [2, с. 337]. Прошлое имело для них лишь иллюстративное значение.

Для историков, мыслящих «философски», еще не возникали вопросы: каковы были люди в XI в., каковы они были в XVIII в., каковы были их потребности, отношения между людьми, вытекавшие из условий их существования.

Начало серьезному изучению средневековых материалов положили шотландские историки. Выдвинутая Уильямом Робертсоном концепция Средневековья получила значительное распространение в медиевистике конца XVIII – начале XIX вв. Первостепенную роль в становлении средневекового общества он отводил войнам между варварскими племенами, в результате которых, по его мнению, возникла феодальная система с ее политической анархией и культурным упадком. Последующий прогресс в развитии европейских стран историк связывал с крестовыми походами. Рассматривая их как «памятник человеческого безумия и суеверий», он вместе с тем отмечал положительное воздействие этих походов на европейскую цивилизацию. Он считал, что именно они привели к росту европейских городов, торговли, расцвету культуры [8, с. 97-98]. Вслед за Робертсоном Эдмунд Берк, ректор университета в Глазго, считал период рыцарства одним из этапов формирования гражданских нравов и очень сожалел о его упадке [5, с. 502].

От шотландских историков и экономистов, с которыми Скотт очень тесно общался как в университете, так и в различных дискуссионных обществах, он унаследовал интерес к материальной стороне человеческой жизни, к социальным отношениям, стал с уважением воспринимать факты и работу с документами. Они определили его понимание прогрессивного характера и стадий исторического процесса и умение разбираться в исторических конфликтах прошлого [4, с. 94], [9, с. 199], [3, с. 43-44]. Однако «историософские» взгляды Вальтера Скотта не могли не подвергнуться влиянию его антикварных штудий. Начало осознанному увлечению древними рукописями и фольклором положили лекции профессора Хью Блэра (1718-1800), которые Скотт также посещал в университете. Хью Блэр яростно защищал подлинность «Песен Оссиана» (1762-1765), и Скотт не мог не быть вовлечен в жаркие литературные споры того времени.

В 1790 году молодой юрист стал членом знаменитого *Speculative Society* ("The Spec") – клуба дискуссий по вопросам современных событий, философии, политики и литературы. В него входили и все профессора, работавшие в Эдинбургском университете. В 1791-1796 гг. Скотт несколько раз выступал с докладами, которые очень высоко оценивались его слушателями [13, с. 235].

Успехи молодого Скотта на поприще научных изысканий были столь внушительны, что в 1800 г. ему предложили кафедру риторики и литературы при Эдинбургском университете. Однако он отказался, что, по мнению многих ученых, пагубно сказалось на развитии науки о литературе [14, с. 174].

Одним из первых произведений Скотта, в котором воплотились идеи «философской» исторической мысли, было *Введение* к «Песням Шотландского Пограничья» (1802). Исследование нравов средневекового шотландского общества и обоснование социальной психологии материальными причинами и экономическим развитием значительно отличает его вводную статью от *Введений*, написанных такими известными антиквариями как Томас Перси и Джозеф Ритсон. Его работа произвела на современников огромное впечатление.

В русле «философской» истории размышляет Скотт о шотландском обществе и в своих романах, чем вызывал живейший интерес и необычайную ответную реакцию у своих читателей разного уровня образования [10]. Как писатель, он трансформировал «умозрительные» выкладки «философских» историков о феодальном обществе в убедительные жизненные картины ('firm life-like pictures') [12, с. 512].

Медиевизм как сфера научных интересов Вальтера Скотта отличается необычайной разноплановостью и многоаспектностью. Он включает исследование политики, экономики, права, структуры средневекового социума и его ментальности, особенностей восприятия мира разными слоями населения, включая отношение к официальной религии и народным суевериям, этику и эстетику эпохи.

Однако долгое время Скотта представляли как совершенно неинтеллектуального писателя, как создателя романтизированной, чрезвычайно приукрашенной картины Средневековой Шотландии или Англии, или Франции эпохи Карла XI. Роману «Граф Роберт Парижский», повествующему о приключениях молодого сакса Хирварда в далекой Византии XI в., даже отказывают в принадлежности к самому жанру исторического романа [11].

Роман «Граф Роберт Парижский» (декабрь 1830 — сентябрь 1831) Скотт писал в период болезни, сопровождавшейся постоянными приступами боли, разногласиями с издателем Робертом Кейделом (Robert Cadell) и душеприказчиком (*executor*) и зятем Джоном Гибсоном Локхартом (John Gibson Lockhart). Через год после написания этого романа Скотт умер. И критики без тени сомнения приписали все нестыковки и ошибки в тексте (*excesses and irregularities*) романа на счет развивающегося слабоумия (*dotage*) как результата апоплексических ударов (*encroaching apoplexy*), и, соответственно, рассматривали их как свидетельство упадка и деградации творческих способностей Автора «Уэверли» [13]. Однако, как показали исследования текста при подготовке его к академическому изданию в Эдинбурге (1990 — 2000-е гг.), многие несоответствия возникли по вине Кейдела и Локхарта, когда они переписывали текст для публикации [15].

В эпилоге, который впервые был напечатан лишь в 2006 г., Скотт пишет, что в своем последнем романе он предпринял попытку создать совершенно новые основания для повествования, отличающегося от привычного исторического. Он взялся за события, происходящие в столь непривычной и неизвестной для Европы стране, как Византия, и в эпоху, когда нравы и обычаи ее народов казались современникам Скотта совершенно непонятными. Более того, Скотт признавал, что нравы и обычаи, изображенные в романе, по большей части выдуманы, чтобы отразить главную идею: существуют силы, созданные человеком, но превосходящие его по своей мощи [15, с. 362.]. Американский исследователь Иан Дункан



сопоставил это признание с образом Франкенштейна Мэри Шелли, роман которой произвел на Скотта огромное впечатление. Предполагается, что в романе «Граф Роберт Парижский» аллюзия на Франкенштейна связана с образом орангутанга по имени Сильван (*Sylvan*). По мнению Дункана, этот роман переходит из жанра «исторического» в так называемую «антропологическую» научную фантастику, то есть повествование, рассматривающее различные антропологические идеи рубежа XVIII — XIX вв. [11, с. 2-4]

Оставляя в стороне это мнение, обратим внимание на другой аспект повествования в романе – противопоставление варварского состояния общества цивилизованному, иными словами, на трактовку Скоттом одной из центральных идей шотландских философов.

Шотландские «философы» стремились разобраться в материальных основаниях людских побуждений и устремлений, их «цивилизованного» поведения. В основе философских построений историков прослеживается убеждение в том, что человек по самой своей природе способен к бесконечному совершенствованию. Воплощение этой способности усматривалось в прогрессе научных знаний. В расцвете науки видели условие достижения человечеством рая здесь, на земле. Эта цель, по мнению философов-историков, достигается посредством развития каждого индивидуума в отдельности, так как общество есть лишь сумма обособленных индивидов.

Они вводят в научный оборот и такое понятие, как «цивилизация», отсутствующее в латинском языке. Оно возникло на основе понятия «civilis» (лат. — гражданский, государственный, политический) и первоначально использовалось как синоним понятия «гражданское общество», но постепенно приобрело другое значение. Второе значение связано с обозначением этапов развития и состояния общества, уже вошедшего в эпоху цивилизации. В результате само это понятие сужается до этико-политического, оценочного определения [6].

Скотт в конце своей жизни (что он прекрасно осознавал) выступает с собственным пониманием исторического прогресса. Он показывает относительность противопоставления «варварского» и «цивилизованного» этапов развития социума, более того, ставит под сомнение тезис о постепенном развитии человечества только по пути прогресса.

Уже в 1 главе своего романа Скотт создает картину общего упадка Византийской империи:

Алексей Комнин оказался в положении монарха, который скорее расхлебывает последствия того, что его предшественники были богаты, могущественны и владели огромной державой, нежели пользуется остатками этого наследства. Хотя он и звался императором, но управлять своими распадающимися провинциями мог не больше, чем издыхающая лошадь может двигать конечностями, на которых уже расселись вороны и ястребы, терзающие добычу» [7, с. 11].

При всей ненадежности политической власти, двор императора отличался необычайной роскошью, а церемонии и ритуалы при дворе – помпезностью.

Скотт обращает внимание на то, что, превратившись в 324 году из скромной Византии в императорскую столицу, Константинополь сверкал «заимствованным блеском», что уже тогда можно было увидеть «признаки быстрого упадка», к которому незаметно «клонился весь цивилизованный мир», ограниченный тогда рамками Римской империи. И причины такого упадка были исключительно внутренние. Скотт подробно рассматривает экономические и политические составляющие Византийской империи, однако, причинами упадка, по мнению романиста, были морально-нравственные устои, вернее, их отсутствие, уничтожение «гражданского духа». Хотя, по мнению Скотта, в том не было вины самого Алексея Комнина. Он пишет:

И если Алексей Комнин во время своего беспокойного правления

Восточной империей был вынужден вести нечестную и коварную политику, если порой, сомневаясь в доблести своих войск, колебался, вступать ли ему в бой, если нередко хитрость и обман заменяли ему мудрость, а вероломство – храбрость, то в этом скорее проявлялись позорные черты эпохи, нежели его личные свойства» [ 7, с. 11-12 ].

Презрение Императора и его окружения к приезжим, «чужакам», представителям другой культуры, вне зависимости от их социального статуса, знаний и умений, в конечном итоге, опять же не было результатом их личных недостатков, но, скорее, общим настроем «римской» культуры. Ибо даже к воинам личной охраны императора, состоящей в основном из «варягов» – представителей североевропейских территорий, в основном британцев, саксов, все представители коренного населения Византии относились как к варварам. Их называли «дикарями», «языческими псами», «заморскими псами», «волками», «медведями» и т.д. Иными словами, их выводили за рамки своей цивилизации – в область дикой природы, а потому на них не распространялись правила принятой морали. Их можно было обманывать, грабить, убивать, продавать в рабство, бросать на съедение львам и т.д.

Скотт постоянно подчеркивает несоответствие между тем, что представители византийской цивилизации думают о себе и реальным положением дел. Византийцы считают себя наследниками Великой Римской империи, то есть стоящими на самой высокой ступени европейской цивилизации для того времени. Они взяли себе право поучать другие народы, относиться к ним свысока, прощая европейцев за некоторые несоответствия своему этикету, объясняя промахи младенческим состоянием их общества. Однако демонстрация собственного превосходства над прибывшими «дикарями»-крестоносцами оборачивается для византийского императора конфузом во время церемонии принятия присяги. Ибо ценности Византийской цивилизации в виде пышности церемониала и слепого преклонения перед «божественностью» императора не впечатляют европейца. Он ценит только воинскую доблесть и личную

храбрость, чем византийцы не могли похвастаться. Усиливая противоречие между национальным самомнением и мнением других народов, на протяжении всего романа Скотт называет византийцев «греками», лишая тем самым права на наследие великих римских воинов, римской культуры и даже веры.

Тезис о необходимости «рациональности» и «разумности» для существования социума вводится через образы приехавших в Константинополь «варягов». Они с удивлением взирают на роскошь и богатство императорского двора, более свойственные восточным культурам. С их точки зрения, такая роскошь была бы разумна, если бы ее можно было защитить.

Богатство правящего класса не является показателем процветания страны, если оно не используется для ее защиты. В случае с Византией, слабость проявляется не только в неспособности защитить себя от набегов окружающих ее народов. Символом бесполезной траты средств выступают великолепные доспехи императорской стражи, которые не столько защищают, сколько мешают в бою. Потому варяги снимают их перед битвой. Великолепно снаряженные войска императора, помпезно названные «Бессмертные», не способны сражаться даже с разрозненными группами уже разбитых варягами арабов. По иронии судьбы или истории, самые боеспособные отряды увядающей империи состоят не из ее граждан, а из наемников-«варягов», представителей знатных сакских семей, вынужденных бежать из Британии после битвы при Гастингсе в 1066 г. И не удивительно, что саксы, служа в охране императора и защищая его в походах, всегда сражаются «во славу Англии» и клянутся именем святого Георгия. Они чтут не Византийского императора, а свою честь и долг перед тем, кто дал им кров.

Вслед за философами-историками Скотт пытается сформулировать главные черты, отличающие «цивилизацию» или, скорее, «цивилизованность» от «варварства» и «дикости». Понятие «цивилизованный», а также тождественное ему понятие

«утонченный» ('polished') отделяются у А. Фергюсона и А. Смита от понятия «цивилизация» и обозначают только современный им этап общественного развития. Они связывают «цивилизованность» с определенной политической свободой общественных институтов, которую понимают прежде всего как участие граждан в политической жизни [6]. Скотт идет дальше «развития индустрии и коммерции», «хорошего правительства», «разделения труда в сельском хозяйстве, мануфактурах и коммерции» в понимании цивилизованности. По его мнению, материальные блага лишь помогают комфортно существовать, но никогда не заменят «гражданский дух» народа, его понимание доблести, чести и достоинства. Он постоянно подчеркивает «естественный» характер мыслей и поступков саксов на примере их предводителя Хирварда. Лучший воин «варягов» поражает начальника стражи императорских покоев, аколита Ахилла Татия, своей неискушенностью в придворных интригах и политике, простодушием, честностью и храбростью, добротой и верным сердцем, и при этом воспринимается греком как «самое невежественное из всех животных». Самые искренние переживания Хирварда из-за смерти брата, защитившего всю семью императора в битве под Лаодикеей, не выводят его из разряда «животных». Для трусливых придворных смерть «варяга», пусть и спасшего их жизнь, была сродни смерти сторожевой собаки.

Хирвард преподает урок чести и честности известному ученому и философу Агеласту-Слону, и аколиту Ахиллу Татию, когда они пытаются составить заговор против Алексея Комнина. Благородство «варяга» по отношению к тому, кто его кормит и оплачивает его работу, выступает в романе как подпорка, помогающая устоять существующей в Византии политической системе. По мнению Скотта, как только исчезает мораль из экономических ли, политических ли, социальных ли отношений, как только исчезает доблесть в войсках, предназначенных для охраны страны, и стремление к славе, которая одна и способна воодушевить на великие подвиги, государственная система, а иногда и целые государства начинают рушиться. Иными

словами, он полемизирует с шотландскими философами, считавшими способы производства и владение собственностью важнейшими вехами перехода от варварства к современности. Вслед за Давидом Юмом («История Англии») Скотт приходит к выводу, что огромная роль в историческом процессе принадлежит идеям и морали, а также действиям отдельных личностей. Когда идеи подкрепляются материальными возможностями, они становятся движущей силой истории.

#### *Список литературы*

1. Абрамов М.А. Шотландская философия века Просвещения / М.А. Абрамов. – М.: РАН. Ин-т философии., 2000. – 353 с.
2. Барг М.А. Эпохи и идеи: Становление историзма / М.А. Барг. – М.: Мысль, 1987. – 348 с.
3. Дайчес Д. Сэр Вальтер Скотт и его мир / Предисловие, перевод и коммент. В.Скороденко. – М.: Радуга, 1987. – 175 с.
4. Демешкан Е. Вальтер Скотт как историк / Е. Демешкан // Исторический журнал. 1944. № 10. – С. 90-103.
5. Покок Дж.Г.А. Великобритания / Дж.Г.А. Покок // Мир Просвещения. Исторический словарь / Под ред. Винченцо Ферроне и Даниеля Роша. Перевод с итал. Н.Ю. Плавинской под ред. С.Я. Карпа. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 668 с.
6. Ренев Е. Концепция цивилизации в философии истории шотландского Просвещения / Е. Ренев // Цивилизации. Выпуск 2. – М.: Наука, 1993. / Электронный ресурс. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Article/Ren\\_KonCiv.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Ren_KonCiv.php) (дата обращения 02.12.2014)
7. Скотт В. Граф Роберт Парижский // Скотт В. Собр. соч. В 20 тт. Т. 20. – М.–Л.: Художественная литература, 1965. – 784 с.
8. Советская историческая энциклопедия / Гл. ред. Е.М.Жуков. В 16 тт. Т. XII. – М.: Советская энциклопедия, 1961-1969 [1976]. – 530 с.
9. Brown, D. D. Walter Scott and the Historical Imagination / D. D. Brown. – London: Routledge, 1979. – 239 p.

10. The Coledonian Mercury, 26 September, 1814.
11. Duncan, I. 'The Trouble with Man: Scott, Romance, and World History in the Age of Lamarck', *Romantic Circles: Praxis Series*, Sept. 2011 (*Romantic Frictions*, ed. Theresa M. Kelley). / Электронный ресурс. URL: <http://romantic.arhu.umd.edu/praxis/frictions/HTML/praxis.2011.duncan.html> (дата обращения 10.11.2017)
12. Garside, P.D. Scott and the Philosophical Historians / P.D. Garside // *Journal of the History of Ideas*, 1975. #XXXVI. P. 497 – 512 p.
13. Lockhart, J.G. *Memoirs of the life of Sir Walter Scott, bart.* In 7 vols. – Vol. 1. / J.G. Lockhart. – Edinburgh: Robert Cadell; London: John Murray&Wittaker&Co, MDCCCXXXVII (1837). – 391 p.
14. Palmer, D.J. *The Rise of English Studies: An Account of the Study of English Language and Literature from its Origins to the Making of the Oxford English School* / D.J. Palmer. – Oxford; New York; Toronto: Oxford Univ.Press, 1965. –192 p.
15. Scott, W. *Count Robert of Paris*. Ed.J. H. Alexander / W. Scott. – Edinburgh: Edinburgh Univ.Press, 2006. – XVI, 424 p.

#### THE XVIII CENTURY SCOTTISH HISTORIOSOPHY AND WALTER SCOTT

© *T.G. Lazareva*

The subject under consideration is the problem of Walter Scott's historical views formation and influence of the Scottish philosophy and historiography of the second half of the XVIII century on his views.

**Key words:** the XVIII century Scottish historiosophy, medievalism, historical novel, barbarism, civilization

## 1.6. ВЛИЯНИЕ ЭСТЕТИКИ ИММАНУИЛА КАНТА НА ФОРМИРОВАНИЕ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ЛИТЕРАТУРЕ

© *Е.В. Хохлова*

Рассматриваются основные положения трансцендентальной онтологии Иммануила Канта. В связи с этим анализируются идеи его критической философии, связанные с эстетикой. Данные идеи рассматриваются как основополагающие для формирования современного онтологического подхода к литературе (онтологической поэтики).

**Ключевые слова:** трансцендентальная онтология, онтология искусства, онтологическая поэтика, Иммануил Кант, эстетическая идея, исходный смысл, формула бытия автора, символическое ядро культуры.

Онтология (от греч. *όν*, род. падеж *όντος* — сущее и *λόγος* — слово, понятие, учение) – учение о бытии как таковом; раздел философии, изучающий фундаментальные принципы бытия, наиболее общие сущности и категории сущего.

Своеобразный подход к онтологии мы находим у И. Канта. Его особенностью является понимание предмета общей метафизики - у И. Канта им становятся «сам разум и его понятия» [2, с. 152] (R. 4851). Общая метафизика И. Канта делится на критику чистого разума и онтологию. И. Кант даёт следующее определение онтологии:

Онтология – это наука (часть метафизики), составляющая систему всех рассудочных понятий и основоположений, поскольку они относятся к предметам, которые даны чувствам, и, следовательно, могут быть удостоверены опытом [6, с. 180-181].

Бытие для И. Канта выступает как общезначимый, устойчивый способ связи понятий и суждений. Такой подход получил название трансцендентальной онтологии.



Проблема онтологической трансцендентности заключается в возможности априорных синтетических суждений, т. е. таких, которые можно сформулировать до опыта, но при этом расширяющих и добавляющих информацию об объекте. Таким образом, в центре внимания трансцендентальной философии оказываются сама возможность отношения к сущему в целом, поиск условий, необходимых для объективного восприятия реальности.

В рамках данной работы для нас представляет интерес раздел онтологии И. Канта, связанный с эстетикой. Трансцендентальная эстетика занимается анализом форм созерцания. Созерцание является чувственным, поскольку связано с воздействием внешних объектов. Пространство и время – формы, в которых осуществляется созерцание. Важно, что, по И. Канту, именно «время есть формальное условие a priori всех явлений вообще» [5, с. 108].

Эстетическая концепция И. Канта изложена в последней из «Критик» – «Критике способности суждения» (1790). Под способностью суждения он понимает «способность мыслить особенное как подчинённое общему» [4, с. 177]. Он выделяет определяющую (особенное подводится под всеобщее) и рефлектирующую (по данному особенному отыскивается всеобщее) способности суждения. Рефлектирующая способность суждения в свою очередь делится на эстетическую и телеологическую.

Рассмотрим подробнее эстетическую сторону учения И. Канта. Под эстетическими суждениями И. Кант в первую очередь понимал суждения вкуса. Исследователи отмечают, что по И. Канту, «суждение вкуса выражает не содержание объекта, а состояние субъекта» [3, с. 163]. Эстетическое чувство отличается как от приятного, так и от морального удовлетворения. «Целесообразное без цели» – так И. Кант определял прекрасное в «Критике способности суждения». Это значит, что эстетическая установка в восприятии объекта «выключает» моральное чувство, оттесняет интересы субъекта и даёт волю для реализации «игровой взаимосвязи воображения и рассудка» [3, с. 163].

Необходимо упомянуть здесь и некоторые аспекты теории художественного творчества И. Канта, подробно рассмотренные в монографии М.Н. Афасижева «Эстетика Канта» (1975).

Если прекрасное по И. Канту – «целесообразное без цели», то искусство – «созидание через свободу, т.е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» [4, с. 234]. Так, в эстетической деятельности индивид свободен, а «свобода представлена в большей мере в игре, чем при закономерном деле» [4, с. 278]. Однако это не отменяет присутствие в искусстве чего-то принудительного (по выражению И. Канта) – некоторого механизма, без которого свободный дух искусства улетучился бы. Пример здесь – просодия и стихотворный размер в поэзии.

Понятие эстетики И. Канта, важное для формирования идей онтологической поэтики, – эстетическая идея. Под ней он понимал

... представление воображения, которое даёт повод много думать, причём, однако, никакая определённая мысль, т.е. никакое понятие, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным. [4, с. 330]

Способность художественного произведения изображать эстетические идеи И. Кант назвал его духом.

М.Н. Афасижев отмечает, что, по И. Канту, «художественное произведение должно быть доступно созерцанию, и в этом смысле оно изображает различные предметы и действия людей как чувственно воспринимаемые явления» [1, с. 78]. Но искусство не сводится к простому копированию жизни, оно имеет определённый смысл, который непосредственно неизобразим. Так эстетические идеи «стремятся к чему-то лежащему за пределами опыта и таким образом пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальных идей), что придаёт им видимость объективной реальности» [1, с. 78]. И. Канту в целом была чужда теория отражения в искусстве, ведь, согласно его концепции познания и деятельности, «человек преимущественно не отражает мир, а творит его» [1, с. 78].

Произведение искусства в эстетике И. Канта – это процесс творчества, развёрнутый во времени и пространстве и зафиксированный в языке данного вида искусства. Оно одновременно показывает «что» в нём содержится и «как» оно создаётся. Поэтому произведение искусства способно возбуждать тот «процесс сотворчества, который необходим для эстетического восприятия любого произведения искусства» [1, с. 84].

Осмысление И. Кантом эстетических идей как принципиально неизобразимых, выражающих нечто за пределами нашего опыта, искусства – как творения мира, а не отражения, а также утверждение необходимости сотворчества для эстетического восприятия произведения искусства – вот важнейшие идеи философии И. Канта, развитие которых в философии XX века привело к появлению онтологического понимания искусства и в частности формированию онтологической поэтики.

Онтологическая поэтика – один из методов герменевтического анализа текста, нацеленный на раскрытие связи между личностным бытием автора и общекосмическим бытием. Эта связь находит выражение в художественном произведении и формирует его метафорическую, символическую и сюжетно-образную структуру. Л.В. Карасёв, исследователь, предложивший данный термин, утверждал, что онтологическая поэтика «ищет ответа на вопрос о том, что такое эстетическая реальность, как она соотносится с воспринимающим субъектом, как она организована и пр.» [7, с. 91]. Данные вопросы вписываются в рамки трансцендентальной философии, занимающейся поиском ответа на вопрос о возможности отношения к сущему в целом и условиях, необходимых для объективного восприятия реальности. Но в пределах онтологической поэтики область поиска значительно сужается. Исследователи данного направления ставят вопрос исключительно о статусе эстетической реальности, отношения этой реальности к бытию в целом и возможности её постижения воспринимающим субъектом, вынося за скобки вопрос о бытии как таковом. Рассматривая лишь один аспект реальности – реальность

эстетическую – онтологически ориентированные исследователи углубляют и расширяют методы современного литературоведения, интегрируя приёмы герменевтики, феноменологии, рецептивной эстетики, экзистенциальной эстетики, структурализма и постструктурализма, анализируя художественное произведение на междисциплинарном уровне.

Онтологический подход к литературе позволяет решать философские задачи с помощью разработанных в литературоведении методов. Он нацелен на выявление тех смыслов в тексте, которые в рамках эстетики И. Канта оказываются непосредственно невыразимыми. Л.В. Карасёв пишет, что «это то, что присутствует, отсутствуя, то, что организует, не выдавая в себе воли организатора, то, что оставляет следы, скрывая облик того, кто эти следы оставил» [7, с. 92]. Так онтологически ориентированный исследователь нацеливается на поиск исходного смысла текста («структуры и импульса, помогающих тексту осуществиться именно в том виде, в каком он осуществился» [7, с. 98]).

В монографии Н.А. Шогенцуковой «Опыт онтологической поэтики» (1995) понятие онтологической поэтики расширяется до действительно философского масштаба. По мнению исследователя, «истинная литература – это всегда постижение основополагающих принципов существования человека, общества, космоса» [8, с. 4]. Задача исследователя текста – распознать, с помощью каких художественных координат писателю удастся вывести формулу бытия. Причём данная философская задача решается посредством исследования собственно поэтики. Предметом анализа становится практически весь арсенал известных современному литературоведению категорий, среди которых важное место занимают миф, символ, гротеск, аллегория, хронотоп, сюжет, композиция, стиль, авторская точка зрения, ирония, номинология, нумерология, иносказательный пейзаж, цветовая символика. Таким образом, в своём анализе Н.А. Шогенцукова сосредотачивает внимание на мифопоэтике и символике произведения, тем самым отходя от собственно герменевтической направленности анализа Л.В. Карасёва. Однако и в её работе делается

акцент на «дешифрование» символов и архетипов с целью вывести «формулу бытия» автора и шире – «символическое ядро культуры», формирующееся из личностных онтологических систем конкретных авторов.

Таким образом, разнообразие вариантов онтологического подхода к литературе восходит к единой философской основе, а именно – «коперниканскому повороту» к субъекту в рамках трансцендентальной философии И. Канта. Его понимание эстетической идеи, выражающей нечто за пределами нашего опыта, позволяет исследователям прийти к разработке таких понятий как «исходный смысл произведения», «формула бытия автора», «символическое ядро культуры». Трансцендентальная философия И. Канта подготовила почву для понимания искусства как особого вида реальности, исследуя которую возможно разрабатывать не только эстетические, но и собственно философские, онтологические проблемы.

#### *Список литературы*

1. Афасижев М.Н. Эстетика Канта / М.Н. Афасижев. – М.: Наука, 1975. – 136 с.
2. Барбашина Э.В. Особенности онтологии в философии Христиана фон Вольфа и Иммануила Канта / Э.В. Барбашина // Вестник НГУ. Серия: Философия. – 2012. Т. 10. Вып. 4. – С. 147-153.
3. Бочоришвили А.Т. Эстетика Канта в развитии / А.Т. Бочоришвили // Вопросы теоретического наследия Канта. – Калининград, 1975. Вып.1. – С. 163-166.
4. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. Сочинения: в 6 тт. Т. 5. – М.: Мысль, 1964. – 564 с. – С.161-529.
5. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант Сочинения: в 6 тт. Т. 3. – М.: Мысль, 1964. – 799 с.
6. Кант И. О вопросе, предложенном на премию Королевской Берлинской Академией наук в 1791 году: какие действительные

успехи сделала метафизика в Германии со времени Лейбница и Вольфа? // Кант И. Сочинения: в 6 тт. Т. 6. - М.: Мысль, 1966. - 743 с.

7. Карасёв Л.В. Онтологическая поэтика (краткий очерк) / Л.В. Карасёв // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. - Вып. 1. - М.: ИФ РАН, 2005. - С. 91-113.

8. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Э. По, Г. Мелвилл, Дж. Гарднер / Н.А. Шогенцукова. - М.: Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, "Наследие", 1995. - 231 с.

#### **THE INFLUENCE OF IMMANUEL KANT'S AESTHETICS ON THE FORMATION OF ONTOLOGICAL APPROACH TO LITERATURE**

© *E.V. Khokhlova*

The article deals with the basic provisions of transcendental ontology of Immanuel Kant. In this connection, we analyze the ideas of his critical philosophy related to aesthetics. These ideas are regarded as fundamental for the formation of the contemporary ontological approach to literature (ontological poetics).

**Key words:** transcendent ontology, ontology of art, ontological poetics, Immanuel Kant, aesthetic idea, original meaning, formula of author's existence, symbolic core of culture.

## 1.7. ФИЛОСОФСКИЕ ВЗГЛЯДЫ АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ: В ПОИСКАХ ФОРМ ВЫРАЖЕНИЯ

© А.Г. Рогова

Философские искания английских романтиков, обусловленные потребностями времени, когда подвергались сомнению вековые традиции, были насыщенными. Потребность их обсуждать в беседах, лекциях, сочинениях – постоянной. Глубина философского содержания их произведений усиливалась используемыми формами, зависела от целей и склонностей автора и периода, в который они создавались. В качестве иллюстрации анализируются сочинения Уильяма Вордсворта и Роберта Саути. Написанные в разных жанрах (2 сонета, ода, баллада, сказка, частное послание), они не уступают друг другу в глубине философского осмысления современной истории и ее доминирующей фигуры – Наполеона Бонапарта, вызывавшего восхищение и ненависть, и необходимого для становления национального самосознания.

**Ключевые слова:** Английский романтизм, философские жанры, Наполеон, Уильям Вордсворт, Роберт Саути, Бенджамин Роберт Хейдон, исповедальные и автобиографические жанры, баллада, сонет, ода, сказка.

Расцвет философских исканий обычно приходится на кризисные эпохи. Интерес к философии шире распространяется в обществе, не ограничивается лишь кругом интеллектуалов. Он углубляется и расширяется среди ученых и особенно людей творческих, писателей, оказывая большее влияние на их произведения и предопределяя их философский характер. Это происходит не только в случаях, когда поэт или писатель становится оригинальным философом. Английским романтикам довелось жить в эпоху великих потрясений – когда кризис, затронувший все сферы жизни общества, достиг своего пика, спровоцировав многочисленные и разнообразные потрясения и войны; когда все устои рушились, подвергались сомнению вековые традиции, а религия не обеспечивала опоры. Не удивительно, что их философские искания, основанные на практической необходимости обеспечения возможности существования в окружающей их действительности, были постоянными и насыщенными, а потребность их обсуждать – в дружеской беседе, лекциях, или в сочинениях – постоянной. Эмоциональность, импульсивность, раскрепощение периода, когда во главу угла была поставлена

личность и приоритетным было ее самовыражение, тому способствовали. Соответственно все произведения романтиков – будь то стихи или проза, социально-критические статьи, исторические сочинения или дневниковые записи – демонстрируют этот интенсивный процесс философского поиска. Он отразился не только в содержании их сочинений, в необходимых, по их представлениям, для преодоления барьеров прошлого пересмотре иерархии жанров и вариациях в их рамках, в экспериментах с формой, но и в стремлении осмыслить принципы бытия, понять свою «Внутреннюю Вселенную» [10, с. 5] и наилучшим образом выразить результаты этих поисков во всех доступных формах – от эссе и предисловия до романа, от дневника и травелога до философской поэмы и сонета – даже в тех, которые ранее не считались для этого подходящими.

Стремление к такого рода познанию, осмыслению бытия и своей роли, а также рефлексия по этому поводу, акцент на самовыражение и стремление к экспрессии и эксперименту, определили приоритетные формы выражения философских исканий романтиков – свободные, направленные на самовыражение жанры, утратившие сдержанность и организованность предшествовавшего периода [1, с. 181–182].

Особенно удобными и востребованными были жанры исповедальные (воспринятые романтиками у предшественников – вспомним хотя бы Блаженного Августина и Руссо), свободные в это время от каких-либо ограничений, кроме желания и воли автора, имеющегося в его распоряжении времени, а также бумаги и чернил. Автобиография во всем разнообразии форм (даже термин закрепляется в 1805 году с легкой руки Роберта Саути [4, с. 185]) – мемуаров, записок, крайне популярных для философских поисков травелогов, дневников, а также фрагментов и застольных бесед. Некоторые из них изначально были личными, а не литературными произведениями, однако впоследствии явились важной частью наследия своих авторов. Причем в век устранения ограничений среди них были сочинения не только профессиональных литераторов, но и всех, кто имел к тому склонность и желание. В частности, имевших



литературные таланты и поэтический склад художников, пытавшихся нередко выразить вербально то, что воплощали на полотне, и запечатлевших в дневниках и автобиографиях свои поиски. Например, не очень известный в наше время представитель исторического жанра в живописи, ратовавший за его возрождение в Англии Бенджамин Роберт Хейдон (1786–1846) оставил после себя прекрасную автобиографию [14], прославившую его в некоторых отношениях больше, чем его творчество.

Юношеские сочинения романтиков пылкие и патетические, полны философских рассуждений и в основном написаны под влиянием первых увлечений идеями свободы, планов переустройства мира (например, «Пантисократии» у Р. Саути и С.Т. Колриджа), открытия для себя сочинений философов и поэтов, осознания себя как личности и творца.

Со временем сохраняются мотивы одиночества и трагизма. Борьба за свободу обретает более философский характер. Попытки поиска более реальных ее путей, противопоставление обществу и всему ужасному в мире природы как источника вдохновения, красоты, истинной гармонии и добродетели отражены не только в поэзии, но и в исторических обобщениях и социально-политической критике романтиков. Заостренный интерес к проблемам бытия и времени, ощущение его стремительного полета, быстротечности жизни, нестабильности всего сущего также находят выражение в их произведениях в различных жанрах, и прежде всего, в поэзии.

Таким образом, доминирование свободных исповедально-автобиографических форм и фрагментов среди жанров философского поиска романтиков не повлияло на их пылкую преданность поэзии, традиционно считавшейся наиболее философским родом словесности. Напротив, стремясь преодолеть ограничения рационализма и классицизма, романтики обращались к традиционным, строго ограниченными поэтическим формам, экспериментировали с ними и значительно изменили их строй, положение в иерархии, усилили их философское наполнение, «насытив глубоким общечеловеческим

содержанием» [2, с. 30]. Отразилось это на всех поэтических жанрах – от эпической поэмы до сонета и баллады. Обозначенные проблемы и поиски обусловили многообразие воспринятых и переосмысленных форм с акцентом на философские размышления (даже в балладе и в оде), а также превалирование жанров романтической поэмы, политической и медитативной лирики. В частности, благодаря своему фрагментарному, мемориальному характеру сохранила популярность надпись (посвящения и эпитафии). А вот философские трактаты и теоретические работы для изложения своих взглядов английские романтики писали редко (исключая предисловия к своим и чужим собраниям произведений; «Литературную биографию» ("Literary Biography", 1817) С.Т. Колриджа и «Защиту поэзии» ("A Defence of Poetry", 1821; опубл. 1840) П.Б. Шелли; журнальную критику произведений других авторов), так как эти формы не отвечали их потребностям. Отдавая должное практической критике, они освещали различные темы, и не только литературные, в Обзрениях. Желая пофилософствовать, обращались к жанрам социально-критическим (чаще выбирая форму писем или беседы), историческим или всеобъемлющему роману.

Проиллюстрируем вышесказанное на нескольких ярких примерах произведений разных жанров, созданных Уильямом Вордсвортом и Робертом Саути. Вордсворт писал прозу, но не любил писем, предпочитал выражать свои мысли и чувства посредством поэзии, которую считал самым философским из видов искусства. Его друг и сподвижник, поэт, блестящий прозаик и эпистолярный автор Роберт Саути, напротив, в зрелые годы предпочитал прозу стихам. Их произведения, избранные для анализа, написаны в разных жанрах, но посвящены одной теме – современной истории и ее доминирующей фигуре – Наполеону Бонапарту – и не уступают друг другу в глубине ее философского осмысления.

Рассматривая различные общественные и личные проблемы, романтики постоянно обращались к этому главному Другому, будоражившему умы и при жизни, и в далеко не меньшей степени

после смерти, которого каждый, осмысляя настоящее и пытаясь (как и положено поэтам) прозревать будущее, пытался победить на своем поле брани. Наполеон был ненавидим и необходим для становления национального самосознания [11, с. 6]. Сегодня осмысление этой темы все еще актуально и в связи с попыткой понять склонность романтиков к мифотворчеству, ее истоки и механизмы, и в связи с осмыслением роли личности в историческом процессе. Есть к тому и достойный повод – двухсотлетняя годовщина битвы при Ватерлоо (18 июня 1815), ознаменовавшая конец Наполеона и целой эпохи.

Страстно почитаемый в начале своей карьеры, удивлявший своим долгим победным шествием, возведенный за непобедимость и противостояние всему миру в ранг Сатаны, ассоциируемый с Сатаной Милтона, в котором романтики видели осмелившегося на бунт героя, впоследствии Наполеон проклинался большинством, а его деяния рассматривались не иначе как противные Богу и Природе. Как Сатане, ему предрекали ужасный конец, а в произведениях периода сама природа восставала против него, наглядно воплощая для читателей борьбу Добра и Зла.

После событий войны на Пиренейском полуострове и конвенции 1809 года в Цинтре отношение к Наполеону даже тех романтиков, которые до этого еще не разочаровались в нем, изменилось (с отдельными исключениями) на резко негативное. Вордсворт, выразивший позицию в своем наиболее крупном и амбициозном (задуманном как памфлет, но переросшем в трактат) прозаическом сочинении ("Convention of Cintra"), беспощадно клеймил Бонапарта и в замечательном по своей силе *sonete* "*Look now on tha Adventurer who hath paid*", звучащем как проклятие и как пророчество, и завораживающем своим звучанием. «Искатель Приключений», пожертвовавший всеми человеческими ценностями ради возвышения и фортуны и получивший неограниченную и безрадостную власть, поддерживаемую незаконной силой, заслуживал проклятия, презрения, ненависть, внутреннюю темноту. И если все в мире продолжало свершаться в согласии с традициям и святыми

установлениям, небеса должны были послать ему кару – свержение и ужасную смерть.

Look now on that Adventurer who hath paid  
His vows to Fortune; who, in cruel slight  
Of virtuous hope, of liberty, and right,  
Hath followed wheresoe'er a way was made  
By the blind Goddess, — ruthless, undismayed;  
And so hath gained at length a prosperous height,  
Round which the elements of worldly might  
Beneath his haughty feet, like clouds, are laid.  
O joyless power that stands by lawless force!  
Curses are *his* dire portion, scorn, and hate,  
Internal darkness and unquiet breath;  
And, if old judgments keep their sacred course,  
Him from that height shall Heaven precipitate  
By violent and ignominious death. [15, с. 186]

Для выражения своих взглядов Вордсворт, создавший более пятисот произведений в этом жанре и обнаруживший в нем неожиданную емкость и искомую свободу, выбирает сонет – форму музыкальную по самой своей природе и при этом глубоко интеллектуальную, философскую, прекрасно подходящую для освещения одной темы, позволяющую совмещать политическую декларацию [13, с. 294, 300] с передачей личного опыта.

В процитированном сонете затрагиваются серьезные проблемы, а насыщенность содержания при ограниченности формы подчеркивает его философский характер. Однако высшей ступени обобщения и философской глубины осмысления темы Вордсворт достигнет в другом сонете, посвященном Наполеону двадцать три года спустя. Прежде, чем обратиться к нему, проиллюстрируем на нескольких примерах отражение тех же поисков в произведениях других жанров, традиционно считавшихся в иерархии более низкими. При этом продемонстрируем, что глубина их философского содержания не ограничивается, но может быть усилена, используемой

жанровой формой. Она зависит от целей и склонностей автора, а также периода, в который создавались произведения.

Так тема злодейства Наполеона, которому противостоит сама Природа, реализуется Робертом Саути, считавшим его воплощением апокалиптического зла, не менее философски в *балладе* и в *сказке*. В сатирической балладе «Поход на Москву» (1813) [Русский и английский текст цит. по: 9] легко, колко и выразительно описывая в манере близкой печатавшимся в газетах обличительным стишкам поход Наполеона в Москву, поэт с восторгом приветствует его поражение. Как и Вордсворт, Саути подчеркивает в балладе (воспринимавшейся в связи с поражениями предшествовавших лет как провиденциально-апокалиптическая), что тиран и захватчик, руководствующийся удачей (а не волей Бога) и презирающий христианские ценности, не может ни избежать наказания за грехи, ни спастись (правда, с христианской оговоркой (11 строфа) об исключительном случае – раскаянии).

Таким образом исход войны заранее предрешен, и не только потому, что она происходит зимой на чужой территории, протяженной и неизведанной. Как средство передачи настроения, реализации темы апокалипсиса, демонстрации того, что Высшая сила на стороне России, что сама Природа мстит за попрание ее законов, в балладе используется природный фон [6]. Он вводится рефреном, не детализируется, меняется в связи с происходящим, дублируя и поясняя его, отражая стадии противостояния Добра и Зла, Наполеона и Природы. Он представлен в образах неба (символ наивысшей духовности, Высший Мир, и, следовательно, Высший Суд, почти синоним Бога) и полей (символ раздолья, плодородия и продолжения жизни) с соответствующей моменту цветовой символикой. Небо как высшая стихия остается неизменно голубым, зеленые поля превращаются на финальной стадии в белые (цвет зимы и смерти) минуя стадию золотого, потому что посеявший раздор и уничтожение идет путем бесплодия и смерти – и на полях брани урожай не созревает. По той же причине нет в произведении и золотого солнца –

образа-символа божественной силы, бессмертия Бога, высочайшей ценности, – ибо для Наполеона не может быть спасения и просветления. В последних строфах рефрен усиливается более обширным описанием явлений противостоящей Наполеону Природы, несущей ему заслуженное возмездие – адский холод, предвещающий его конец.

### Строфа 9

*And then came on the frost and snow,  
All on the road from Moscow.  
The wind and the weather he found, in that hour,  
Cared nothing for him, nor for all his power;  
**For him who, while Europe crouched under his rod,  
Put his trust in his fortune, and not in his God.**  
Worse and worse every day the elements grew,  
The fields were so white, and the sky so blue,  
Sacrebleu! Ventrebleu!  
What a horrible journey from Moscow!*

### Строфа 11

*Too cold upon the road was he,  
Too hot had he been at Moscow;  
But colder and hotter he may be,  
For the grave is colder than Muscovy;  
**And a place there is to be kept in view,  
Where the fire is red, and the brimstone blue,**  
Morbleu! Parbleu!  
If the Pope say true,  
If he does not in time look about him;  
**Where his namesake almost  
He may have for his Host;**  
He has reckoned too long without him.  
If that Host get him in Purgatory,  
He won't leave him there alone with his glory;  
But there he must stay for a very long day,  
For from thence there is no stealing away,  
As there was on the road from Moscow.*

[жирный шрифт и курсив мои – А.Р.]

Примерно в то же время Саути передает эту историю аллегорически в форме простейшей накапливающей сказки. (Неоднократно рассказанная, записана она была, по всей вероятности, в 1813 – 1814 годах, что определило ее характер, добавив явные философско-политические акценты [3]). Как и в балладе, в сказке «Три медведя» образы схематичны. Место обозначается, но пейзаж не прорисовывается. Образы животных и человека используются в соответствии с фольклорной традицией для реализации задачи демонстрации морали и разрешения проблем поведения. Если для самых маленьких это лишь поучительный и развлекательный рассказ о животных, для подростков – аллегория поведения определенных групп и типов людей в обществе, выполняющих или нарушающих его правила, то для взрослых современников автора это прежде всего аллегория политических событий периода. Изгнание мирно живущими в лесу медведями самовольно вторгшейся в их жилище в нарушение всех норм поведения маленькой злой, жадной, неблагодарной и трусливой старушки-бродяжки (ироническое снижение, напоминающее один из вариантов изображения Бони на карикатурах) – это рассказ о походе Наполеона в Россию [4] (ее символом и хранителем ее лесов был медведь), демонстрирующий, как и баллада, на символическом уровне противостояние узурпатору самой Природы, на историческом – роль народа России, который, может и дремучий, но добропорядочный патриот, своего рода благородный дикарь [8], «и если по-французски говорить не умеет,» – как писал Саути в балладе (строфа 6) – «то дело-то свое разумеет».

Все эти мысли и переживания находим в письме Р. Саути к В. Скотту от 27 апреля 1814 года, отразившем его реакцию на первое отречение Наполеона 6 апреля, согласно миру, подписанному в Фонтенбло. В нем есть и осмысление событий, которые после 25 лет трагедии невозможно, казалось, осознать; и признание того, что все подчиняется общим законам (Природы – Бога), и рефлексия

относительно собственных прогнозов на этот счет; и не успевшая притупить неприимимость в отношении к Наполеону (продолжал величать его «Сподвижником дьявола», «дьяволом», «сатаной», и «почти тезкой Хозяина» в последней строфе баллады, хотя со времени поражений Бонапарта его воспринимали все более как человека); и признание того, что он был в сущности мифом, приблизиться к пониманию которого возможно было бы в случае описания им своей истории; и, как показывает последняя фраза, соревнование с ним. То есть все то, о чем размышлял в других жанрах и обобщил в сонете 1832 года У. Вордсворт.

Thank God we have seen the end of this long Tragedy of five & twenty years! – the curtain is fallen, & tho there is the after piece of the Devil to Pay to be performed, we have nothing to do with that, – it concerns the performers alone. I wish we had been {within} reach of a meeting upon the occasion. I would not have sung *Nunc dimittis* with you because I hope we shall neither of us be dismissed yet, – but for an Oh be joyful, I would have been your man. And yet the first feeling was not a joyous one. Too many recollections crowded upon the mind, – & the sudden termination putting an end at once to those hopes & fears & speculations which for many years past have made up so large a part of every mans intellectual existence, – seemed like a change in life itself. Much as I had desired the event & fully as I had expected it, still when it came it brought with {it} an awful sense of the instability of all earthly things, – & when I remembered that that same newspaper might as probably have brought with it intelligence that peace had been made with Buonaparte, I could not but acknowledge that something more uniform in its operations than human councils had brought about the event. Well – God be praised for it. There is a spice of revengefulness in my nature which would have been well pleased if the Emperor of Russia had hanged Buonaparte by way of reprisal for the twelve men at Moscow. I thought he would set his life upon the last throw, & die game, – or that he would kill himself; – or that some of his own men would kill him. And tho it had long been my conviction that he was a mean- minded villain, still it surprized me that he should live after such a degradation – after the loss not merely of empire but even of his military {character}. But let him live, – if he will write his own history he will give us all some information, & if he will



read mine, – the Devil I think may give him one days holiday if he pleads that as a set off. [12]

Непримиримое отношение Вордсворта к Наполеону со временем также не изменилось, высказывания о нем не стали менее резкими. Однако несколько умерился пыл автора, который стал более сдержанно-философичен.

В предисловии к оде «Утро дня, назначенного для всеобщего благодарения, 18 января 1816 года» ("Ode – The Morning of the Day appointed for a General Thanksgiving. January 18, 1816") поэт подчеркнул, что его восприятие характера и действий Наполеона противоречило мнениям многих историков и философов и он был горд тем, что его стихи будут жить, чтобы противостоять пагубному и разрушительному влиянию на неискушенные умы подобных взглядов и доктрин, которые ведут к идеализации власти как силы, и под ошибочным очарованием упускают из виду ее истинную природу, так как она обычно направлена не на благо, но на удовлетворение ее обладателя. И эта болезнь, как он полагал, характерна для людей всех веков, классов и занятий со времен Нимрода [15, т. 7, 3].

Продолжая линию сонета, в тексте оды Вордсворт выступил критиком еще более строгим и назвал Наполеона не искателем приключений, а, следовательно, лишь орудием «высших сил», но «отпущенной из ада Душой Зла», которая наполнила злодеяниями удивленный мир. Перенести их могло только безграничное терпение, а преодолеть невыносимое владычество нечестивца – только неограниченная сила.

How dreadful the dominion of the impure!  
Why should the Song be tardy to proclaim  
That less than power unbounded could not tame  
That soul of Evil — which, from hell let loose,  
Had filled the astonished world with such abuse  
As boundless patience only could endure? [ 15, с. 6-7, строфа V]

Однако после описания всех разрушений (строфа 6) поэт был склонен завершить этот разговор (строфа 7), поскольку за виной последовало изгнание, а с виной исчез и стыд, а с ними, как он полагал, и сама напасть.

No more – the guilt is banished,  
And, with the guilt, the shame is fled;  
And, with the guilt and shame, the Woe hath vanished,  
Shaking the dust and ashes from her head! [15, с. 9]

Хотя этими строками автор подчеркнул, что Наполеон не заслуживал более внимания, и далее в тексте оды обратился к восхвалению достоинств своей страны и нации, он не забыл о Бонапарте ни после его окончательной ссылки, ни после его смерти. Способствовал тому сохранявшийся и увеличивавшийся общий интерес к Бонапарту, которого пребывание в изгнании и еще более одинокая смерть там превратили в представлении многих из тирана-завоевателя в страдальца, героя-великомученика. Имея к этому времени достаточную перспективу, поэт обобщил свои размышления о предмете и философски лаконично подвел итог, когда через десять лет после смерти Наполеона ему представился повод к тому – портрет Наполеона кисти Б.Р. Хейдона ("Napoleon Musing at St.Helena, 1830"). Ведь он давно уже осознал важность не сиюминутного, но более глубокого последующего осмысления опыта, когда сглаживались эмоции момента и возникала необходимая перспектива для оценки событий; уделял все больше внимание теме памяти, а также стремительного полета неизбежно проходящего времени (*abysm of time*) и производимых им изменений – утекающей жизни, иссякающих страстей, проходящей военной славы, даже той, которая, казалось, не может померкнуть.

Поэт вслед за художником предпринимает очередную попытку постижения наполеоновского мифа. Всесильный «Искатель приключений», «Душа Зла» теперь был просто «Человеком, который

пытался поработить Мир». Воздавая должное Богу и Природе за предсказанную им ранее и осуществившуюся небесную кару, Вордсворт обращается к образу-символу божественной силы и постоянства мироздания – Солнцу. Как и Саути в балладе, он превозносит Светило как чистую неограниченную силу, организующую правильный миропорядок и противостоящую нечестивцу Наполеону, создаваемому им хаосу и беззаконию. Эту мысль более лаконично, чем ранее в оде, поэт выразил в последних строках своего экфрастического сонета ("To B.R. Haydon, On Seeing His Picture of Napoleon Buonaparte on the Island of St. Helena, 1832") [о сочетании философского содержания и формы этого сонета см. подр.: 5, с. 31-38], подчеркнув тем самым отсутствие у Человека, даже великого, возможности противостояния силам природы и порядку мироздания, равно как и возможности просветления и спасения для таких бунтарей.

HAYDON! let worthier judges praise the skill  
Here by thy pencil shown in truth of lines  
And charm of colours; *I* applaud those signs  
Of thought, that give the true poetic thrill;  
That unencumbered whole of blank and still  
Sky without cloud— ocean without a wave;  
*And the one Man that laboured to enslave*  
*The World, sole-standing high on the bare hill—*  
Back turned, arms folded, *the unapparent face*  
Tinged, we may fancy, in this dreary place,  
With light reflected from *the invisible sun*  
*Set, like his fortunes; but not set for aye*  
*Like them. The unguilty Power pursues his way,*  
*And before **him** doth dawn perpetual run.*

[14, т. 8, 250. Курсив мой – А.Р.]

Использование формы послания, тем более, что отношения автора и адресата были дружескими, подразумевает более откровенное выражение мыслей и чувств, уменьшая удельный вес

политической декларации в произведении и акцентируя его философскую составляющую: размышления о месте и роли Человека во Вселенной, невозможности противостоять органическим силам природы, иллюзорности проходящей славы, скоротечности Бытия, проблеме памяти и воздаяния за содеянное. Если учитывать, что это обращение одного творца к другому – продолжение их беседы на языке искусства о жизни в искусстве, своей роли и задачах и ответственности как представителей разных его видов, то глубина философского осмысления проблем здесь выходит на уровень универсальный.

#### *Список литературы*

1. Вайнштейн О. Б. Жизнетворчество в культуре европейского романтизма / О.Б. Вайнштейн // Вестник РГГУ. М., 1998. Вып. 2. С. 161–186.
2. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики / Н.Я Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 209 с.
3. Рогова А.Г. Варианты прочтения образов и взаимоотношений медведей и человека в сказке Роберта Саути для детей и взрослых «Три медведя» / А.Г. Рогова // Зарубежная литература: проблемы изучения и преподавания. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 5. Киров, 2012. С. 59– 66.
4. Рогова А.Г. Главные «Другие» 1812 года: Противостояние России и Наполеона в восприятии англичанина / А.Г. Рогова // Имагологические аспекты русской и зарубежных литератур. Межвуз. сб. науч. трудов. Киров, 2012. С. 45– 52.
5. Рогова А.Г. Злой гений и его портрет: Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б.Р. Хейдоном и У. Вордсвортом / А.Г. Рогова // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н.С. Бочкарева и др – Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. С.12–44.

6. Рогова А.Г. Роль пейзажа в стихотворении Саути «Марш на Москву» (материалы к спецкурсу) / А.Г. Рогова // Материалы XXXVI междунар. филол. конф. 12– 17 марта 2007г. Вып. 8: История зарубежных литератур. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 144– 146.

7. Рогова А.Г. Эпистолярное наследие Роберта Саути / А.Г. Рогова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008.– 346 с.

8. Россомахин А. А., Хрусталева Д. Г. Россия как медведь /А.А. Россомахин // Неприкосновенный запас. 2008, № 1 (57) / Электронный ресурс. URL: <http://magazines.rus.ru/nz/2008/1/ro14-pr.html> (дата обращения 02.06.2010)

9. Саути Р. Баллады / Р. Саути М.: «Радуга», 2006. – 576 стр. – С. 352– 365.

10. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIXгг. / Е.Г. Эткинд – М.: Языки славянской культуры, 1999. С. 11–23.

11. Bainbridge S. Napoleon and English Romanticism. Cambridge, 1995. – 260 p.

12. The Collected Letters of Robert Southey. Part 4: 1810– 1815/ ed. by L. Pratt, I. Parker, L. Mandell. A Romantic Circles / Electronic Edition. URL:

[http://www.rc.umd.edu/editions/southey\\_letters/Part\\_Four/HTML/letterEEEd.26.2409.html#](http://www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_Four/HTML/letterEEEd.26.2409.html#) (дата обращения 20.12.2014)

13. Fairer D. The Sonnet// Romanticism: An Oxford Guide / ed. by N.Roe. Oxford University Press: New York, 2005. – 743p.

14. Haydon B.R. The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon: Ed.and Introd. by M. Elwin. London: Macdonald, 1950. (first publ. 1853) – 675 p.

15. Wordsworth W. The Complete Poetical Works: In 10 vols. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1919.

**PHILOSOPHICAL VIEWS OF THE ENGLISH ROMANTICS:  
IN SEARCH OF FORMS OF EXPRESSION**

© A.Rogova

Philosophical quest of the English Romantics, conditioned by the needs of their time – the traditions and habits of centuries were being questioned, was constant and intense, as well as the necessity to discuss them – in conversations and table talks, lectures, compositions. The depth of their philosophical contents was enhanced by the genre forms used and depended on the goals and inclinations of the author and the period of their creation.

Several works of William Wordsworth and Robert Southey are discussed to illustrate it. Written in different genres (two sonnets, an ode, a ballad, a tale, and a letter) they compete in the depth of philosophical understanding of contemporary history and its dominating figure – Napoleon Buonaparte, admired and hated, but needed for the formation of their national identity.

**Key words:** English Romanticism, philosophical genres, Napoleon, Benjamin Robert Haydon, Robert Southey, William Wordsworth, sonnet, ballad, ode, tale.

## 1.8. «ОБМАННЫЙ ПАФОС РЕВОЛЮЦИЙ»: ИСТОРИОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ АННЫ БАРКОВОЙ

© *Н.И. Прозорова*

Как однажды заметил Н. Бердяев, размышляя о характере XX века, «наше время заслуживает название исторического по преимуществу: оно принудительно обращает к истории». Не удивительно, что для художественного сознания XX века характерно стремление осмыслить и само направление потока истории, то, что несетя в его волнах. Этот «принудительный» детерминизм истории нашел глубокое и оригинальное выражение в творчестве Анны Барковой, индивидуальная судьба которой отразила самые трагические аспекты исторического опыта минувшего века.

**Ключевые слова:** историософия, осмысление истории, «принудительный» детерминизм истории, поэзия Анны Барковой.

Как однажды заметил Н. Бердяев, размышляя о характере XX века, «наше время заслуживает название исторического по преимуществу: оно принудительно обращает к истории». Не удивительно, что для художественного сознания XX века характерно стремление осмыслить и само направление потока истории, то, что несетя в его волнах.

Этот «принудительный» детерминизм истории нашел глубокое и оригинальное выражение в творчестве Анны Барковой, индивидуальная судьба которой отразила самые трагические аспекты исторического опыта минувшего века. Однако Баркова, как и каждый большой художник, поднимается над локальностью своей биографии и конкретностью своего времени, обретая панорамное видение универсально-философских аспектов истории и тем самым подтверждая справедливость суждения Ф. Шиллера:

По своему духу философ и поэт обладают привилегией – и в этом их долг – не принадлежать ни одному народу и ни одному времени, но оставаться в подлинном смысле слова современником всех времен [9, с. 295].

Действительно, Анна Баркова в своих скитаниях по столетиям выступает «современником всех времен», что не только демонстрирует ее редкостную литературную и философскую эрудицию, но и

напоминает о том феномене безошибочной поэтической интуиции, который сама Баркова называла своим «пророческим печальным духом». Вполне закономерно, что магистральной темой ее историософских произведений стала тема бунта, подсказанная как характером ее субъективного опыта, так и объективными событиями бурной истории XX века. В этом Баркова разделяет тот напряженный интерес философской мысли XX века к феномену бунта, который нашел свое классическое воплощение в работе А. Камю «Бунтующий человек», написанной в начале 50-х гг., но пришедшей к русскому читателю только в 1990 г. На поразительное сходство историософских представлений Барковой с идеями французского писателя и философа-экзистенциалиста впервые указал Л.Н. Таганов в своем содержательном очерке «Жизнь и творчество Анны Барковой» [7]. В данной статье будет сделана попытка более детального рассмотрения историософских произведений Барковой в контексте тех идей, которые были высказаны в вышеуказанной работе А. Камю.

Осмысливая человеческую историю, Камю выделяет бунт в качестве ее главного и неизменного компонента, в котором проявляется «мучительное напряжение между "да" и "нет"», и в метафизическом, и в историческом смысле. Бунт, по Камю, позитивен тем, что в нем есть «страстный созидательный порыв», поскольку источником его является «переизбыток энергии и жажда деятельности»: «Бунт <...> взламывает бытие и помогает выйти за его пределы. Застойные воды он превращает в бушующие волны» [4, с. 130]. «Но, – замечает Камю, – надо уметь распознавать то низкое, что приносит с собою бунт» [4, с. 196]: это ярость и озлобленность раба, «который начинает с требования справедливости, а заканчивает стремлением к господству» [4, с. 136], что влечет за собой убийство и кровь, и это нигилизм, который поглощает творческую силу бунта.

В поэзии Барковой, начиная с 20-х гг., бунт представлен именно в той двойственности, о которой размышляет Камю, в сложном сплетении «да» и «нет», в попытках преодолеть «застойные воды»



повседневности и в то же время в разрушительной ярости, которая рождает в ее ранней лирике характерную интонацию угрозы:

Мы сытому миру заплатим,  
Воздадим сторицей.  
Мы накормим Каинов-братьев  
Кровавой пшеницей.  
«Единственная поэма», 1921 [2, с. 41].

Лирическая героиня ранних стихов Барковой – это мятежница, жаждущая «прильнуть к грядущему» и примеряющая различные исторические «маски». То перед нами неистовая «сектантка-изуверка» боярыня Морозова, то дерзкая контрабандистка, тоскующая об «опасной гибельной свободе», то «русская азиатка» с «монгольской дикой кровью», то «амазонка» в «боевой запыленной одежде», то «мужичка с развалистой походкой», чьи руки созданы для дубины, то, наконец, «красноармейка», идущая в «освободительный бой» и верящая в «красную звезду». При этом лирическое «я» в ранних стихах Барковой перетекает в объединяющее «мы», подтверждая справедливость тезиса Камю о том, что бунт «извлекает» человека из его одиночества: «Я бунтую, следовательно, мы существуем» [2, с. 41].

В зрелой лирике Барковой тема бунта отмечена нарастанием философской рефлексии и углубленным осмыслением той сложной диалектики «высоких» и «низких» аспектов бунтарного сознания, о которой размышляет в своей работе А. Камю. Характерный пример – небольшое стихотворение 1954 г., где философское осмысление истоков национального бунтарного сознания облекается в яркую метафоричность художественных образов, выстроенную на контрастах «серого» прозябания и губительного пожара мятежа:

Нам отпущено полною мерою  
То, что нужно для злого раба:  
Это серое, серое, серое –  
Небеса, и дожди, и судьба.

Оттого-то, завидев горящее  
В багрянеющем пьяном дыму,  
От желанья и счастья дрожащие,  
Мы бежим, забываясь, к нему.

Вот и я убегаю от серого  
Растревоженной жадной душой,  
Обуянная страшною верою  
В разрушенье, пожар и разбой. [2, с. 100-101]

Еще один важный аспект историософии бунта в поэзии Барковой связан с тем, что А. Камю именует «покушением на Всевышнего», видя в этом кульминацию исторической драмы. «Убить Бога и построить церковь – таково неизменное и противоречивое устремление бунта» [4, с. 134], – замечает Камю, имея в виду под «церковью» стремление бунтарей созидать «"мирскую церковь", единой царство справедливости, противостоящее царству благодати, и основать наконец человеческую общность на обломках общности божественной» [4, с. 197]. Однако богоборческие мотивы в лирике Барковой, самым эпатазирующим выражением которых могут служить известные строки «Я преступница, я церкви взрываю», уже в ранней ее лирике соседствуют с драмой богооставленности, которая ведет к экзистенциальной тоске абсолютной свободы, обернувшейся пустотой нигилизма и бездуховности. Характерно в этом отношении одно стихотворение конца 20-х гг. с его интонацией едкой издевки и саркастической иронии в адрес штурмующих Небо:

Упокой нашего бога,  
Каменная земля,  
Горевала о нем немного  
Двуногая умная тля.

Героям – вечная память.  
Если скончался бог,  
Кто бы теперь над нами

Возвыситься дерзко мог?

Равно и ровно отныне,  
Любезное стадо, пасись.  
К чему счастливой скотине  
Какая-то глубь и высь? [2, с. 54]

Осмысление природы бунта вполне закономерно перерастает в зрелой лирике Барковой в историософию революции. Подобно Камю, Баркова видит в революции законную наследницу бунта, из всех приобретений которого она сохранила только «волю к власти и моральный нигилизм» [2, с. 197]. В записных книжках А. Барковой 1956-1957 годов есть короткая запись: «Инстинкт власти – один из сильнейших» [2, с. 370]. Однако этот инстинкт в эпохи революционных событий обычно упрятан в одеяния высоких идей. Проводя четкую границу между бунтом и революцией, Камю утверждает: «В отличие от бунта революция начинается с идеи» [4, с. 200]. Ядро этой идеи – принцип свободы, составляющий фундамент для понятия справедливости. «Однако приходит время, – замечает Камю, – когда справедливость требует временного отказа от свободы. И тогда революция завершается большим или малым террором». Революция, как ее определяет Камю, – это попытка «смоделировать действие согласно идее, с тем чтобы формировать мир по теории. Вот почему бунт убивает только людей, тогда как революция уничтожает одновременно и людей, и принципы» [4, с. 200].

В историософской поэзии Барковой 30-50-х годов магистральным мотивом оказывается размышление об «обманном пафосе» революционных идей, обративших свободу и справедливость в рабство и произвол.

Угостили нас пустым орешком,  
Погибали мы за явный вздор. [2, с. 64]

Так напоминает Баркова в 1931 г. еще до первого своего ареста. А в стихотворении 1954 г. «Воронье», в котором возникает характерный

для лирики Барковой собирательный образ сказочного Ивана, то же трагическое недоумение обманутых «возвышающим обманом» выражено в форме фольклорно-сказового начала:

Воля, словно жена-изменница,  
Скрылась из дому в ночь непроглядную.  
И ручьи у нас кровью пенятся,  
И творится у нас неладное. [2, с. 133]

Баркова мучительно переживала то неразлучное с революциями явление, которое Камю называл страстью к мистификации, когда «заверения в абсолютной справедливости оборачиваются постоянным беззаконием, безграничным унижением и бесчестием» [4, с. 344], когда возникают «законы для рабов, осененные знаменем свободы, массовые уничтожения людей, оправдываемые любовью к человеку» [3]. Трагический мотив расчеловечивания человека в «дивном новом мире», вывернувшем наизнанку высокие истины и идеалы, звучит с особой настойчивостью в зрелой поэзии Барковой:

Существуют ли звезды и небесные дали?  
Я уже не могу поднять морду.  
Меня человеком звали,  
И кто-то врал, что это звучит гордо. [2, с. 63]

В 1954 г., во время абязевской ссылки, Баркова пишет одно из самых горьких своих стихотворений «Фильм», отмеченное одновременно и пронзительным лиризмом, и острой, хлесткой публицистичностью. Здесь автор осмысливает прошлое, размыкая его в настоящее, и объединяет трагизмом личной судьбы с общей трагедией страны, опутанной мертвечиной ложных идей

:  
Я собственный фильм обратно кручу.  
Сожалеть о прошлом надо ли?  
О, как же много – считать не хочу! -

Я вдыхала и видела падали.  
А называлась она «идеал»  
И другими именами святыми.  
И только запах всегда выдавал  
Ее настоящее имя. [2, с. 129]

Свойственный художественному мышлению А. Барковой «европеизм» обусловил ее обращение к самому бурному периоду европейской истории, отмеченному, по словам А. Камю, «грохотом рушащихся стен», к событиям европейских революций Нового времени. Опора на общеевропейский исторический контекст позволила Барковой расширить поле художественного зрения и глубже осознать общую логику революционных событий. Характерен в этом отношении поэтический триптих, созданный в период абязевской ссылки, в который входят стихотворения «Кромвель», «Робеспьер», «Дантон». Барковой удалось здесь уловить то, что историософия именует иронией истории (в качестве философской категории термин впервые был использован Гегелем), которая проявляется в кричащем несовпадении субъективных намерений и замыслов участников исторических событий и объективных результатов их деятельности.

В стихотворении «Кромвель» блестяще проявился дар Барковой «оставаться современником всех времен», улавливать с помощью поэтической интуиции характер и смысл событий, далеко отстоящих во времени, и сопрягать их со своей современностью. Английская революция, события которой открывают эпоху Нового времени, использовала, как известно, библейские одежды для выражения своих идей. Об этом, в частности, напоминает немецкий философ-экзистенциалист К. Ясперс:

Английская революция XVII века еще коренится в религии и в ощущении мощи своей родины. Это сделало возможной героическую борьбу кромвелевских святых, которые под его началом хотели в своем служении Богу привести избранный народ Англии к существованию, угодному Богу и служащему его прославлению в мире [9, с. 291].

Стихотворение Барковой, написанное в форме монолога вождя Английской революции Оливера Кромвеля, – удачная стилизация «"языка и страстей Ветхого Завета", свойственных Английской революции. Окрашенный в торжественные тона библейских пророков, монолог Кромвеля воплощает безоговорочную убежденность вождя английских революционеров XVII в. в Божественном характере своей карающей миссии. Кульминацией ее была, как известно, казнь короля Карла I, заставившая содрогнуться всю тогдашнюю Европу, но именуемая сподвижниками Кромвеля «славным делом справедливости» [5, с. 198].

По Господнему соизволению  
Поднял меч я, жалкий пивовар.  
Двор погряз и в роскоши, и в лени,  
А король – язычник Валтасар.

Учат нас библейские страницы:  
Каждый царь погубит свой народ.  
Юношей привяжет к колесницам,  
Дев невинных в рабство уведет.

А во имя Бога и закона  
Совершу я с верой подвиг свой.  
Отниму у короля корону  
Вместе с королевской головой. [2, с. 87]

Монолог Кромвеля у Барковой наглядно обнажает «иронию истории»: казнив короля, Кромвель вдохновлен строительством республики «по указанию Бога и пророков», а результатом его деятельности оказывается разгон парламента и установление жестокой военной диктатуры, обративший свой карающий меч против обманутого народа:

И голодала чернь. И оттого  
Бросалась в бунт бессмысленно и тупо.  
В сознание назначенья моего

Я чернь казнил и проходил по трупам. [2, с. 88]

Баркова вводит в монолог своего героя драматический момент искушения короной. Цареубийце и республиканцу Кромвелю – это известный исторический факт – его сподвижники предлагали стать королем, апеллируя к тому, что «нация любит монархию». Кромвель, как известно, после мучительных внутренних колебаний отверг это предложение, но само возникновение подобной ситуации наглядно демонстрирует подоплеку революционных движений – неодолимую волю их вождей к власти. Не случайно стихотворение Барковой завершается характерным признанием героя: «О да! Любила власть душа моя...»

Ситуацию Английской революции XVII века Баркова проецирует на современную ей отечественную историю. В «Поэме о двух арестантках», написанной вскоре после смерти Сталина, «второй арестантке», alter ego самого автора, открывается горькая истина «в стенах притихшего Кремля»:

Обманный пафос революций  
И обреченный бунт рабов,  
Что ждут, надеются и рвутся  
К господству из своих оков.  
Вот за кровавые утраты  
Достигнутая нами цель:  
Да, он великий был диктатор,  
Таким, пожалуй, был Кромвель. [2, с. 146]

В стихотворениях «Дантон» и «Робеспьер» Баркова размышляет над трагическими парадоксами Великой французской революции 1789 г., которая завершила «век Разума» и во многом предопределила общие контуры и систему ценностей современной Европы. Подчеркивая уникальность этого события, «примера которому история не знала», К. Ясперс заметил:

Только французская революция совершалась в сознании того, что существование людей должно быть в корне преобразовано разумом [9, с. 291].

Камю, тоже рассматривал 1789 год как «поворотный момент новой истории», высказывается более определенно : «Разум возжелает властвовать, отрицая все то, что было, и утверждая все то, что будет. Разум станет завоевательным» [4, с. 219]. Этот завоевательный разум «Французской революции окончательно десакрализировал историю, поскольку участники революционных событий низвергнули «принцип божественного права» и к «традиционному тираноубийству они присовокупили обдуманное богоубийство» [4, с. 204].

Один из парадоксов такого «богоубийства» заключался в том, что место свергнутого христианского Бога заняла сначала персонифицированная идея – богиня Разума, – а затем вождь французских революционеров Максимилиан Робеспьер вознамерился основать новую религию – поклонение Высшему Существо. В честь этого нового божества 8 июня 1794 г. был устроен помпезный праздник, причудливо соединивший политику с древними языческими культами поклонения солнцу.

Французская революция XVIII в. передала в наследство всем последующим революциям еще один зловещий дар – «кровавую арифметику», связанную со столь актуальной для XX в. проблемой цели и средств. Один из наиболее радикальных ее деятелей Франсуа Бабеф, более известный под именем Гракх в честь римского трибуна-республиканца, в своем «Манифесте плебеев», объявленным им «новым Евангелием», торжественно провозгласил: «Цель французской революции – всеобщее счастье» [6, с. 453].

Вывод к которому пришли его соратники, прост в своей убийственной логике: ради «всеобщего счастья» необходимо «отсечь немного голов» противников подобной цели, «чтобы тем самым спасти многие другие» [4, с. 216].



Так мы подходим к главному парадоксу, который впервые столь наглядно продемонстрировала Французская революция: гордая идея «свободы, равенства, братства», ставшая ее лозунгом и девизом, обернулась террором, зловещей практикой гильотины. «От гуманитарных идиллий XVIII века к кровавым эшафотам пролегает прямой путь», – заметил Камю в своем «Размышлении о гильотине» [4, с. 18].

Стихотворение Барковой «Дантон» как раз и воссоздает кровавую картину якобинского террора, когда нож гильотины обратился против самих революционеров и французская революция, предвосхищая трагический опыт революции русской стала «пожирать собственных детей». Жорж Дантон – одна из самых ярких и колоритных фигур французской революции, завоевавшая народную любовь за незаурядный ораторский талант. Выступив с критикой террора, инициированного Робеспьером, Дантон сам стал его жертвой и обвиненный в измене революции был казнен 5 апреля 1794 г. Баркова выбирает для своего стихотворения драматическое событие казни Дантона, облакая его в форму страшного «вещего сна», привидевшегося ее лирической героине:

Черную я вижу гильотину  
В глубине туманных вещей снов,  
А кругом базарные корзины,  
Полные отрубленных голов.

Чуть дымилась голова Дантона,  
Она успела мне шепнуть:  
- Берегись затрагивать короны,  
Не вступай на мой несчастный путь. [2, с. 90-91]

Главное место в стихотворении отводится монологу казненного Дантона. Из точно выбранных автором художественных деталей возникают выразительные портреты и самого Дантона, и его недавнего соратника, ставшего противником, – Робеспьера. Образ Дантона, согретый теплом авторского сочувствия, вкладывается из

штрихов, свидетельствующих о яркости и незаурядности его натуры: «яростный неистовый Дантон» наделен «теплом неуклюжим, полным грубой силы и огня», «громовой пастью», в которую влюблена Франция, подкупающей искренностью и открытостью в выражении чувств. Робеспьер в монологе Дантона представлен ничтожеством и «трусом, чувствительным к людской молве», которому Дантон предрекает скорее повторение собственной участи: «Пудреную голову отдаст он пожирающей всех нас вдове» [2, с. 91]. Известно, что Робеспьер, подозрительность которого по отношению к недавним соратникам стала принимать патологический характер, стал жертвой заговора, устроенного членами Комитета общественного спасения, и казнен на гильотине 28 июля 1794 г., менее чем через четыре месяца после казни Дантона.

В стихотворении «Робеспьер», которое выступает своеобразным продолжением «Дантона», представленный крупным планом психологический и политический портрет Робеспьера проецируется на уже знакомый по более ранним произведениям Барковой круг ее историософских размышлений о трагической иронии истории. Образ Робеспьера, обрисованный с нескрываемым авторским сарказмом, определяется контрастом между заурядностью и унылой разумностью этого «аккуратного стряпчего с повадками педанта» и кровавыми результатами его деятельности:

Камзол голубой. Цветок в петлице.  
Густо напудренная голова.  
Так Робеспьер собирался молиться  
На праздник Верховного Существа.

Походка под стать механической кукле,  
Деревянный, негибкий и тонкий стан.  
Аккуратного стряпчего строгие букли.  
Повадки педанта. И это – тиран. [2, с. 92]

Камю подчеркивал, что именно французская революция впервые столь наглядно продемонстрировала роль идей в попытках

перестроить мир. Робеспьер у Барковой – именно тиран «идейный», вдохновленный принципами «пророка братства Жан-Жака Руссо». Но Руссо, как известно, утверждал, что «ничто на земле не стоит того, чтобы его приобретали ценой человеческой крови». А Робеспьер превратил идеи Руссо в орудие террора, декларируя зловещий принцип «Цель оправдывает средства»:

Неужели цена головы Демулена,  
Лавуазье, Дантона, Шенье  
Превышает республики нашей цену,  
Республики, которая вверилась мне?

А на площади шумной на страже стояла  
Неподкупная, словно он сам, вдова  
И ударом ножа, скрипя, подтверждала  
Его слова.

Последнее четверостишие перекликается с саркастическим замечанием Камю в «Бунтующем человеке»: «Нож гильотины становится резонером» [4, с. 215].

В противовес зловеще театральной окраске террора Французской революции, когда казнь превращалась в публичное зрелище, собиравшее множество зрителей, в изображении революционного террора XX в. Баркова акцентирует его ужасающую обыденность:

Все вижу призрачный и душный,  
И длинный коридор.  
И ряд винтовок равнодушных,  
Направленных в упор.

Команда... Залп... Паденье тела.  
Рассвета хмурь и муть.  
Обычное простое дело,  
Не страшное ничуть. [2, с. 65]

Историософия революции в стихах Барковой близка тезису Камю о том, что в отличие от революций Нового времени, где террор был следствием «революции принципов», «революция XX века убивает то, что осталось божественного в самих принципах» [4, с. 310]. Отсюда устойчивый мотив абсурда истории, связанный с идеей вечного повторения, который характерен для зрелой лирики Барковой:

Закон истории таков:  
Ничто не умирает, но  
Умершим притвориться может,  
И повторяется одно  
Всегда, всегда одно и то же. [2, с. 148]

Здесь и острое ощущение вечной незавершенности нашего собственного исторического опыта с его мучительной повторяемостью событий и проблем, рождающей метафору ада как вечного повторения, как вязкого кошмара, «от которого хочется проснуться». Однако Баркова могла бы сказать вслед за Камю: «Если наша история – это наш ад, то мы не должны от него отворачиваться» [4, с. 311].

В записных книжках Барковой 1956-1957 гг. звучат те же мотивы горечи и разочарования в размышлениях о современной мировой истории:

Мир сорвался с орбиты и с оглушительным свистом летит в пропасть бесконечности уже с первой мировой войны. Гуманизм оплеван, осмеян <...> Новая социалистическая вера и надежда <...> разложилась очень быстро. В так называемом «буржуазно-демократическом строе о «широкой демократии» тоже хорошего ничего не скажешь. Ну, более сносно, более свободно жить для отдельного человека. А так, в общем, истрепанные лоскутки робеспьеровского голубого кафтана, истертые клочки Жан-жаковского «Общественного договора». Вздор. Галиматъя. [3, с. 224]

В поздней лирике Барковой (70-е годы) подводится трагический итог и личного, и исторического опыта бунта и революции:

Проверились веры, надумались думы,  
Перетлело все, вытлело в скуку,  
И набитые трупами черные трюмы  
Мы оставим в наследство внукам. [2, с. 191]

Но, пожалуй, самое трагическое для Барковой в опыте национальной истории XX в. – даже не вакханалия убийств, а растление душ, «рабство сердец и умов», охваченных жадой «предательских подвигов»:

Страха ради, ради награды  
Зашушукала скользкая гнусь.  
Круг девятый Дантова ада  
Заселила Советская Русь. [2, с. 83]

В одном из последних своих стихотворений с символическим названием «Распад» Баркова создает выразительный художественный образ современного мира, утратившего все путеводные ориентиры:

Предан крест. Знамена все истасканы.  
Вечности разорвано кольцо.  
.....  
... Огненный я вижу водопад  
Атомный мне чудится распад. [2, с. 205]

В записных книжках Барковой поставлен вопрос: «В чем же спасение?» Художник с экзистенциальным типом сознания, Баркова долгое время искала спасение в характерной для философии экзистенциализма триаде: творчество, свобода, ответственность. Именно творчество помогло ей сохранить тот стоический идеал «внутренней свободы», который не в силах были отнять даже «законы для человеческой скотины». Однако в конце своих трагических земных скитаний Баркова совершила новый подъем, о важности которого

размышлял замечательный русский мыслитель Серебряного века Е.Н. Трубецкой, оставивший заметный след в области философии истории:

... Крушение кумиров освобождает душу от плена, делает ум открытым для искания и подготавливает новый подъем – в сферу действительно Безусловного [8, с. 319].

Восхождением в «сферу Безусловного» и стали последние месяцы жизни Барковой, когда она, продрогнув на всех сквозняках современной десакрализованной истории, вернулась вновь, как в детстве, к главному источнику тепла и целостности, найдя наконец ответ на свой вопрос, как нашел его на пороге христианской эры Бл. Августин в своей знаменитой «Исповеди»:

Вот уши сердца моего пред Тобой, Господи: открой их и скажи душе моей: "Я – спасение твое" [1, с. 56].

#### *Список литературы*

1. Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / Пер. с лат. М. К. Сергеенко. Вступит. статья А. А. Столярова. – М.: Ренессанс, СП ИВО – СиД, 1991. – 488 с.
2. Баркова А. А. ...Вечно не та. - М. : Фонд Сергея Дубова, 2002. - 624 с. (Народный архив : Век XX : Противостояние: Человек - Система.)
3. Баркова А. А. Избранное: Из гулаговского архива / составление, подготовка текста и комментарий Л. Н. Таганова и З. Я. Холодовой; вступительная статья Л. Н. Таганова ; обзор архив. следственных дел В. Д. Панова ; художественное оформление Л. А. Куцентовой. – Иваново : Иванов. гос. ун-т, 1992. – 300 с.
4. Камю А. Бунтующий человек / Общая редакция, составление и предисловие канд филос наук А М Руткевича. Перевод с франц И Я Волевич, Ю М Денисов, А М Руткевич, Ю Н Стефанов. Редактор канд

филос наук Д М Носов М.: Политиздат, 1990. – 415 с.- (Мыслители XX века).

5. Павлова Т.А. Кромвель / Т.А. Павлова. – М.: Молодая гвардия, 1980. – 385 с.

6. Свобода. Равенство. Братство. Великая французская революция. Документы, письма, речи, воспоминания, песни, стихи / Составители О. Кустова, С. Коротков. – Л.: Детская литература, 1989. – 464 с. – (Серия Люди. Время. Идеи)

7. Таганов Л. Жизнь и творчество Анны Барковой // А.А. Баркова ... Вечно не та. – М.: Фонд Сергея Дубова, 2002. – 624 с.

8. Трубецкой Е.Н. Два зверя // Е.Н. Трубецкой Смысл жизни / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – 656 с.

9. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Перевод М.И. Левиной. Вступительная статья П. П. Гайденко. Составление М.И. Левина, П. П. Гайденко. Комментарии В.Н. Катасонов. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.)

#### **"DECEITFUL PATHOS OF REVOLUTIONS": HISTORIOSPHY IN THE POETRY OF ANNA BARKOVA**

© *N.I. Prozorova*

Russian philosopher Berdyaev said once that the 20th century was a predominantly "historical" period: it forced people to turn towards history. Not surprisingly, the literature of the 20th century tended to focus on the history, on its meaning and direction it moved. This "forced" historical determinism is expressed in the works of Anna Barkova in a thorough and unique way. Indeed, her individual fate reflects the most tragic aspects of the historical experience of the past century.

**Key words:** historiosophy, history apprehension, «forced» historical determinism, poetry of Anna Barkova

## 1.9. ФИЛОСОФСКАЯ КАТЕГОРИЯ РЕЦЕПЦИИ НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ПОВЕСТИ. ДЖ. ФАУЛЗА «БАШНЯ ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА»

© М.С. Слоистова (Дроздова)

Исследуется философская категория рецепции при анализе сборника повестей «Башня из черного дерева». Рассматриваются поэтические аллюзии и реминисценции в творчестве Дж. Фаулза в контексте метода рецептивной эстетики.

**Ключевые слова:** интертекстуальность; аллюзия; реминисценция; рецепция; рецептивная эстетика.

Актуальность данной темы связана с возросшим интересом к философской категории рецепции в современном отечественном литературоведении. Только за последние пять лет были защищены более двадцати кандидатских и докторских диссертаций, посвященных рецепции в литературе. Эта проблема освещается в исследованиях И.С. Евсеевой (2011), О.А. Касьяновой (2011), Е.А. Козловой (2011), А.Э. Скворцова (2011), А.Ю. Исаковской (2012), Е.Л. Ионовой (2013) и других. Философская категория рецепции стала основой для метода рецептивной эстетики, в последнее время приобретающего все большую популярность в отечественном литературоведении. Исследованиями данного явления занимались многие ученые. Среди них М.П. Алексеев, А.Н. Веселовский, Д. Дюришин, В.М. Жирмунский, Ю.Б. Борев. Большое значение термину придавал М.М. Бахтин.

В современном отечественном литературоведении рецепцию трактуют как пересечение воздействия и восприятия, «воссоздания» и «пересоздания», приводящее к порождению смысла [2, с. 192]. На восприятии и переосмыслении художественных произведений, служащих фундаментом для дальнейшего творчества, основан принцип действия метода рецептивной эстетики, активно используемого российскими исследователями для анализа текстов. Основными категориями метода рецептивной эстетики являются литературный опыт, его актуализация, эксплицитный и имплицитный читатель. В рамках исследования типов взаимодействия текстов в постмодернистском произведении Ж. Женеттом



разработана классификация, включающая пять видов интертекста: интертекст, паратекст, метатекст, гипертекст и архитекткст [1, с. 435].

Рассмотрим основные аспекты повести Джона Фаулза «Башня из черного дерева» ("The Ebony Tower", 1974) из одноименного сборника повестей с точки зрения метода рецептивной эстетики. Паратекстуальность в современном литературоведении понимается как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д. Здесь следует отметить, что заглавие повести дало название одноименному сборнику повестей. «Башня из черного дерева» представляет собой аллюзию на «башню из слоновой кости». Аллюзия разъясняется читателю в тексте повести, когда Бресли оспаривает взгляды Дэвида на искусство.

Процитированную выше аллюзию можно расценить и как проявление гипертекстуальности, обнаруживающей себя в пародировании и осмеянии исходного понятия «башни из слоновой кости» как возвышенного и красивого места обитания художника, его творчества и вдохновения.

Следующий аспект – архитекткстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов. Повести «Башня из черного дерева» ("The Ebony Tower"), «Элидюк» ("Eliduc"), «Бедный Коко» ("Poor Koko"), «Энигма» ("The Enigma") и «Туча» ("The Cloud") связаны между собой единым жанром и общими идеями, как, например, экзистенциальный выбор героя, ярче всего проявляющий себя контрастом первой и второй повестей (напомним, что следующая повесть в сборнике – «Элидюк»). В заглавной повести Дэвид пытается найти баланс между разрывающими его силами: любовью к двум женщинам, поиском своего пути в искусстве. В какой-то момент Бресли как бы невзначай дает ему почитать «Элидюка» Марии Французской. Как узнает читатель из второй повести, ее главный герой Элидюк смог найти этот баланс.

Данное обстоятельство также следует проанализировать и с точки зрения метатекстуальности, т.е. ссылки на свой предтекст. Здесь также важно отметить, что повесть «Башня из черного дерева» занимает центральное место в рассматриваемом сборнике, именно поэтому он получил такое название. Метатекстуальность также проявляется в эпизоде, когда во время пикника Энн («Уродка») читает книгу, а Дэвид обращает

внимание на ее название – «Волхв», т.е. предыдущий роман Фаулза, сюжет и идеи которого перекликаются с повестью «Башня из черного дерева».

Перейдем к заключительному и, на наш взгляд, наиболее важному аспекту анализа повести – собственно интертекстуальности, которая представляет собой соприкосновение двух и более текстов, обнаруживающее себя в цитатах, аллюзиях, реминисценциях. Проанализируем наиболее значимые из них с точки зрения метода рецептивной эстетики.

Особенно интересной нам представляется реминисценция на стихотворение Дж. Уилмота, «произнесенная» одним из главных героев повести Генри Бресли:

The bitch Paris, dear boy. Know that bit of rhyme? Earl of Rochester, isn't it? "Where man may live in direst need, but ne'er lack land to set his seed." Neat. Says it all [4, с. 68].

Для анализа приведенной выше реминисценции целесообразно также обратиться к другому современному методу исследования – методу литературной герменевтики, который подразумевает наличие разных уровней понимания и продвижение от одного уровня к другому по так называемому «герменевтическому кругу». На первом уровне понимания складывается впечатление, что цитируемое стихотворение Уилмота о земле звучит как подтверждение слов Бресли о том, что человеку лучше жить в сельской местности, в гармонии с природой. И действительно, граф Рочестер, как известно, выступает против рационализма в обществе, противопоставляя его природной мудрости животного мира. Однако читателя с большим литературным опытом дивинация приводит на следующий, более глубокий уровень понимания.

На втором уровне понимания цитируемого фрагмента очевидной становится параллель, проводимая автором между его героем Генри Бресли и поэтом Джоном Уилмотом, 2-м графом Рочестером. Не случайно именно Бресли «озвучивает» цитату из стихотворения Рочестера. Эти два человека действительно во многом схожи. Во-первых, это творческие люди, поэт и художник, а тема искусства, как известно, занимает важное место в «Башне из черного дерева» и творчестве Фаулза в целом.

Во-вторых, Рочестера и Бресли объединяет протест против общества, склонность к эпатажу, вызывающее отношение к окружающим, подчас доходящее до грубости и пошлости. Однако за этой внешней грубостью скрывается талант и подлинное искусство. Если главный герой повести, Дэвид Уильямс, стоит перед экзистенциальным выбором, то и Бресли, и Уилмот давно сделали свой выбор в пользу свободы – свободы от предрассудков и условностей, свободы личной и свободы творческой.

Тем не менее, при более детальном анализе произведения читатель с большим литературным опытом попадает на третий уровень понимания в сложившемся герменевтическом круге. На этот раз Фаулз сопоставляет графа Рочестера не с Бресли, а с Дэвидом Уильямсом. Казалось бы, что общего может быть у скандально известного гуляки с примерным семьянином и конформистом? Однако на более глубоком уровне понимания можно проследить определенное сходство. Для этого обратимся к жизненному пути Уилмота (англ. John Wilmot, 2nd Earl of Rochester; 1647–1680), одного из наиболее значительных английских поэтов эпохи Реставрации, а также придворного Карла II. Он известен главным образом как оригинальный сильный сатирик и автор прекрасных лирических стихотворений. Также Дж. Уилмот прославился своей распутной жизнью, которая, тем не менее, закончилась искренним раскаянием и возвращением в лоно англиканской церкви [5, с. 5].

Таким образом, мы приходим к выводу, что, как и Дэвид Уильямс, граф Рочестер всю жизнь искал себя, стоял перед сложным выбором. При этом, хоть и на смертном одре, он все-таки нашел то, что искал, обрел гармонию, вернувшись к вечным ценностям христианской веры. Что же касается Дэвида, то он, напротив, бежит из Котминэ, оставляя там настоящее искусство с его непреходящими ценностями. Однако выводы в данном случае делать рано, т.к. дальнейшая судьба героя неизвестна. Автор тем самым дает читателю пищу для дальнейших размышлений.

Далее можно выделить несколько особенностей творчества графа Рочестера, обусловленных его образом жизни и философией:

1) нигилизм, пренебрежительное отношение к общепринятым ценностям;

2) протест против условностей, принятых в обществе, и, как следствие, против самого общества, высмеивание его пороков;

3) обращение к природе как источнику жизненной мудрости;

4) гедонистические ценности.

Именно знание этих особенностей позволяет читателю понять основание для параллелей, проведенных Фаулзом:

1) Уилмот – Бресли (творчество, нигилизм, гедонистические ценности);

2) Уилмот – Дэвид (биография Рочестера, скрытые духовные искания).

Проанализируем еще один фрагмент повести «Башня из черного дерева». В разговоре с Дэвидом Генри Бресли ссылается на Элизабет Сиддал, английскую поэтессу XIX века:

Don't be put off by the Mouse. She's slightly gaga." The old man stood with his hands on his hips, an impression of someone trying to seem young, alert, David's age. "Thinks she's Lizzie Siddal. Which makes me that ghastly little Italian fudger... damn' insulting, what? [4, с. 25]

Для восприятия и понимания данной аллюзии нужно обладать значительным опытом, причем не только литературным, но и эстетическим в принципе. Читатель, хорошо ориентирующийся в британском искусстве, знает, что Элизабет Элеонор Сиддал (англ. Elizabeth Eleanor Siddal, 1829-1862) – английская поэтесса и художница, модель, муза и жена художника-прерафаэлиты и поэта Данте Габриэля Россетти.

Вернемся к процитированной аллюзии. Уже на первом уровне понимания читателю становится ясно, что рецепция поэзии Элизабет Сиддал в повести «Башня из черного дерева» отличается от рецепции поэзии Джона Уилмота. Если перед этим мы рассматривали цитату из стихотворения графа Рочестера, то сейчас имеем дело с явным сравнением поэтессы с главной героиней.

Действительно, у них немало общего. В первую очередь, это внешнее сходство. Сиддал, как известно, долгое время считалась символом английской красоты, ее отличали красивые глаза и густые рыжие волосы с

золотистым отливом. Благодаря такой внешности, Лиззи Сиддал стала для прерафаэлитов настоящей музой, олицетворением женщины эпохи Кватроченто. Средневековое искусство занимает важное место в творчестве Фаулза, в повести «Башня из черного дерева» он неоднократно апеллирует к сюжетам средневековой живописи и литературы, что также является характерным для прерафаэлитов. Как мы видим из текста повести, красота Мыши (т. е. Дианы) также относится к этому типу внешности:

The way her wheaty hair was drying, slightly tangled, careless; and a smallness, a Quattrocento delicacy [4, с. 80].

Тем не менее, дивинация приводит читателя на другой, более глубокий уровень понимания. За внешним сходством кроется более важная параллель между героиней и поэтессой XIX века – обе они творческие личности, талантливые художницы. Нечто общее наблюдается и в судьбе этих двух женщин. Как известно, Сиддал работала натурщицей у художника-прерафаэлита Данте Габриэля Россетти, училась у него живописи, потом у них завязался роман. Именно поэтому Бресли напрямую ассоциирует себя с Россетти.

Не случайно именно Бресли сравнивает Диану с Лиззи Сиддал. Здесь мы выходим на третий, наиболее важный уровень понимания рассматриваемой аллюзии и сталкиваемся с темой искусства в повести «Башня из черного дерева». Бресли в данном случае является центральной фигурой повести, открывает главному герою настоящее искусство и истинные ценности, ставит перед экзистенциальным выбором между свободой и конформизмом, через него раскрывается смысл всей повести.

Также через всю повесть проходит образ женщины в стиле Кватроченто, которой нам представляется Диана. Читатель с большим литературным опытом, знающий стихи Элизабет Сиддал, видит здесь немало общего: внешность, творческое начало, несчастная любовь. Созданный Фаулзом образ является олицетворением всего мира Котминэ с его истинным искусством, нетронутой природой, вечными ценностями –

всего того, что совершает переворот в сознании Дэвида и всего того, что он оставляет, возвращаясь к своей привычной жизни.

Проанализировав особенности повести Фаулза с точки зрения метода рецептивной эстетики в пяти аспектах интертекстуальности, приходим к выводу, что данный метод является наиболее действенным при анализе интертекста, т. к. художественное восприятие такого текста, его понимание во многом зависит от читателя и его литературного опыта.

#### *Список литературы*

1. Женетт Ж. Фигуры: в 2 тт. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
2. Зинченко В.Г. Методы литературы. Системно-синергетический подход: Учеб. пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 200 с.
3. Миттельман К.О. Короткий рассказ как объект лингвистического и литературоведческого анализа / К.О. Миттельман // Вестник МГПУ, 2008. № 2. С. 91 – 96.
4. Фаулз Дж. «Башня из черного дерева» и др. Сборник произведений для чтения на англ. яз. / Дж. Фаулз. – М.: «Менеджер», 1998. – 256 с.
5. Greene G. Lord Rochester's Monkey, being the Life of John Wilmot, Second Earl of Rochester / G. Greene. – New York: The Bodley Head, 1974. – 208 p.
6. Wilmot J. The Debt to Pleasure / J. Wilmot. – New York: Routledge, 2002. – 140 p.

#### **"THE EBONY TOWER" BY J. FOWLES**

**© M.S. Sloistova (Drozdova)**

The paper focuses on the philosophic category of reception while analysing "The Ebony Tower". The paper deals with poetic allusions and reminiscences in John Fowles' works within the framework of the reception-aesthetics method.

**Keywords:** intertextuality; allusion; reminiscence; reception; reception-aesthetics.

## 1.10. ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСКАНИЯ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ АВТОБИОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

© Л.Б. Караева

Рассматривается специфика жанра английской литературной автобиографии второй половины XX века, проявившаяся в её ориентации на мировоззренческий синтез. Объектом анализа являются автобиографии Кэтлин Рэйн и Дорис Лессинг, в которых делается попытка объединить позиции христианства, неоплатонизма, даосизма и суфизма. Сплав этих религиозно-философских учений определяет вектор духовного поиска в автобиографиях рассмотренных авторов и являет феномен транскультурационного взаимодействия и взаимовлияния.

**Ключевые слова:** литературная автобиография, цивилизационно-культурное пограничье, мировоззренческий синтез, христианство, неоплатонизм, даосизм, суфизм.

Специфика английской литературной автобиографии второй половины XX века, проявляющаяся в её ориентации на мировоззренческий синтез, становится более доступной для анализа и понимания, если рассматривать этот процесс синтеза в свете концепции цивилизационно-культурного пограничья [1], предложенной д. ф. н., профессором, ныне покойным, В. Б. Земсковым. Новый взгляд В. Б. Земскова на проблему цивилизационно культурного пограничья как универсальной константы и средства самоорганизации историко-культурного процесса позволяет по-новому взглянуть на литературу и конкретно на такой жанр английской литературы как литературная автобиография, глубже понять и оценить степень взаимовлияния и заимствования из разных культур, их сцепления, и в целом взаимодействия с так называемыми пограничными культурами. В.Б. Земсков ставит задачу дифференцировать интеграторы цивилизационно-культурных образований по их способности переходить с уровня симбиотического – на уровень синтеза, справедливо полагая, что наивысшей способностью обладают художественное сознание, художественная культура. Исходя из этого понимания, мы можем рассматривать процессы, происходящие в мировоззренческой сфере и находящие

своё выражение в литературе, в жанре литературной автобиографии, как переходные, в которых действует механизм «симбиотически-синтезного» характера, работающий во всех цивилизациях

В многотомных автобиографических эпопеях двух нобелевских лауреатов, Кэтлин Рейн и Дорис Лессинг, делается попытка объединить позиции христианства, неоплатонизма, даосизма и суфизма. Христианство все больше воспринимается как один из этапов на пути развития человека, «перерастающего» этот этап в силу законов духовной эволюции и ищущего воплощения своего религиозного чувства в новых формах, синтезирующих образы Запада и Востока.

Общее направление духовного поиска Кэтлин Рейн определяется рядом имён и текстов, выстраивающимся в рейновских лирико-философских медитациях: Платон, Плотин, Беркли, Веданта, Лао-цзы, Миларепа, Юнг. В автобиографии Рейн христианская идея боговоплощения через страдание, как пути ведущего к истине, сопрягается с символами алхимии («состояние страдания – это наиболее живой, наиболее могучий источник трансформации и трансмутации»), а затем трансформируется в Даосистскую концепцию страдания. Неизбежность страдания определяется автором в рамках традиций даосизма как одна из необходимых составляющих жизни физического тела, жизни, которая даётся человеку для того, чтобы дух прошёл все ступени опыта, пережил голод, болезни, страх смерти. Итогом пережитого и накопленного опыта и будет «просветление», «прорыв» – Дао.

Юнг писал об отсутствии в западной философии понятия, эквивалентного дао. Он предложил свой вариант – «осознанный путь», как путь, ведущий к воссоединению с бессознательными законами жизни, цель этого воссоединения: «... достижение осознанной жизни, или, выражаясь на китайский лад, изготовление дао» [5, с. 127]. Реализация дао приходит к протагонисту через «магически» действующий символ, о необходимости которого для постижения и выражения бессознательного говорил Юнг. Объединяя бессознательное,



архаическим выражением которого он является, с сознанием, «магический» символ способствует достижению символического единства между ними, понимаемого как новое рождение или «освобождение».

В последнем, третьем томе автобиографии "The Lion's Mouth" [10] («Пасть льва») Рейн подводит итоги своего духовного поиска ("journey of the soul"), используя метатекст как определяющий элемент повествовательной структуры. Он включает в себя авторскую интерпретацию и оценку подводимых итогов жизни в свете их восприятия возможным читателем. Автор резюмирует уже заявленные в предыдущих частях автобиографии интенции. Она ещё раз подчёркивает, что главное в её рассказе – не внешние обстоятельства жизни, а внутренний опыт. В авторской рефлексии об очередном «возвращении из духовной ссылки», как о следующем, более продвинутом этапе «странствия души» отражается Платоновская концепция Эроса, данная в его диалоге «Пир». Логика духовного пути протагониста совпадает с логикой платоновской трактовки Эроса как восхождения человека к высшему благу. В своих узловых моментах она соотносится с четырьмя из семи панегириков Эросу в «Пире».

Первый из этих моментов – "As a child at Bavington" («Детство в Бавингтоне») коррелирует с третьим из панегириков, с речью Эриксимаха, в которой нашла отражение Платоновская идея Эроса, разлитого во всей природе:

Эрот <...> живет не только в человеческой душе и не только в ее стремлении к прекрасным людям, но и во многих других ее порывах, да и вообще во многом другом на свете – в телах любых животных, в растениях, во всем, можно сказать, сущем, ибо он Бог великий, удивительный и всеобъемлющий, причастный ко всем делам людей и богов [4].

Все описания детских эпифаний протагониста во время её пребывания в Бавингтоне есть ничто иное как отражение идей

данного фрагмента, равно как и порождённых этими идеями эманационных концепций неоплатоников.

Второй из этих моментов, отсылающий к периоду жизни протагониста в Мартиндэйле, отражает прохождение низшей ступени любви как воплощения земного, «пошлого» Эроса в отличие от небесного Эроса, о двойственной природе которого говорит Павсаний во втором панегирике:

... коль скоро Афродиты две, то и Эротов должно быть два. А этих богинь, конечно же, две: старшая, что без матери, дочь Урана, которую мы и называем поэтому небесной, и младшая, дочь Дионы и Зевса, которую мы именуем пошлой. Но из этого следует, что и Эротов, сопутствующих обеим Афродитам, надо именовать соответственно небесным и пошлым [2].

Любовь к Алистэру, определяемую как "natural love" ('плотская любовь'), как "carnal desire" ('физическая страсть'), автор относит к разряду земного Эроса и, соответственно, обозначает как "The Demon Eros" ('Демон Эрос'), непреодолимый как «голос крови», как «зов рода».

«Главное событие» жизни и кульминационное «событие» текста – трагическая любовь к Гевину Максвеллу – обнаруживает ещё одну ипостась Эроса, отражённую в речи Аристофана в четвёртом панегирике «Пира» как стремление человека к изначальной целостности:

... каждый из нас половинка человека, рассеченного на две камбалоподобные части, и поэтому каждый ищет всегда соответствующую ему половину <...> Таким образом, любовью называется жажда целостности и стремление к ней... [2].

Созданный Платоном миф оставил свой след в той романтической интерпретации, которую автор даёт последней любви протагониста. Любовь, которая к ней пришла – это «... внутреннее предназначение человека, заложенное в нём от рождения; <...> это глубокое

тяготение к тому, что принадлежит нам»; («Я пришла, наконец, к тому, что было моим; <...> Я считала наши две жизни частями единого целого, большего, чем любая из составляющих его частей») [10, с. 7]. Воплощая в тексте этой главы «главное событие» жизни – свою любовь к писателю и художнику Гэвину Максвеллу, автор комбинирует символы Эдемского мифа и образные средства, в совокупности образующие парадигму, в основе которой лежит образная параллель «жизнь – театр». Актёры этого театра выступают в качестве марионеток – кукловоды находятся вне земных пределов, это – “the daimons” ('даймоны'), "those others" ('из иного мира'), "presences" ('мистические силы'), "divine agents" ('божественные силы'), "living God" ('живой Бог'). Таким образом, перед нами не традиционная образная формула, отождествляющая жизнь и театральную сцену, но её амплифицированный вариант: «жизнь – божественный театр кукол». Эту общую метафору образует ряд частных метафор, автор использует образ «занавеса» ("curtain", "veil"), как завесу, ненадолго приподнимающуюся над принадлежащим «кукловодам» миром: ("their world"), образ марионетки, которая не выбирает, но лишь исполняет отведённую ей роль в драме жизни на «излюбленный даймонами сюжет о любви и смерти»:

Я пришла к своему предназначению не по собственной воле, но по воле тех, кто ненадолго поднял занавес над своим миром и назначил мне мою роль [10, с. 6].

Лежащий в основе авторского мировоззрения неоплатонизм, в котором объединилось учение Платона, а также Аристотелевское, стоическое, пифагорейское учения с восточной и христианской мистикой и религией, объясняет интерес автора к древней мудрости Востока, многочисленные обращения к его философским и религиозным символам и понятиям, и обуславливает возможность более широких параллелей, в частности, с суфийским мистическим путём и суфийской поэзией как его выражением. В суфийской поэзии

театр марионеток предстаёт как образ Божественного промысла в мире – в поэме персидского суфия Фаридуддина Аттара «Уштурнамэ» кукловод проводит ищущего знание через семь завес и, в итоге, разбивает все свои марионетки и складывает их в свой ящик. Для чего он это делает, зачем он доставал эти несчастные марионетки, если потом их убирает со сцены жизни? На этот вопрос суфии отвечают следующим образом:

Он разбивает кукол, чтобы освободить их от внешних форм и вернуть в «коробку единства», где нет различия между манифестациями разных атрибутов и имён [4, с. 219].

Мотив «разбивания», «уничтожения» как необходимого условия на пути восхождения души – один из центральных в учении суфиев, присутствует в тексте в образной форме: люди – марионетки, инструменты в руках высших сил, которые могут в любой момент разрушить их, но это «разрушение» как аллегория страдания означает уничтожение завесы между миром идей и чувственным миром. Оно может быть необходимым для духовного роста, с него может начаться обновление. Этот же мотив находит выражение в авторской рефлексии, объединяющей философию Платона и индийско-тибетскую концепцию инкарнации и реинкарнации: «все они говорят, что и добро, и зло равно должны быть отброшены душами, стремящимися к свободе» [10, с. 119].

Автор сводит свою роль в реальности текста к роли очевидца, наблюдателя, свидетеля, зрителя – все эти оттенки значений присутствуют в используемом ею слове “witness”, и каждое из них участвует в образовании одного целого, одного общего смысла, раскрывающего её позицию. Она вспоминает, как очевидец, но не как участник, она наблюдает с удалённой временной дистанции, она обещает ничего не утаивать и свидетельствует против той, которая когда-то была ею. В своём другом времени она уже может быть не только зрителем, но и создателем этой драмы в тексте своей

автобиографии, уравнивая себя-автора с «небесными кукловодами». Подобно им, этим "divine agents" ('небесным силам'), она – автор, знает конец истории до того, как она началась, подобно им она создаёт-воссоздаёт начало, но уже в тексте, ради этого неугаданного, непостижимого для "morta lactor" ('смертного актёра') конца. В этой, новой, ипостаси – творца, 'разрешившегося от бремени', воплощается последняя ступень на пути к достижению платоновского блага, о котором Платон говорит в «Пире» устами Сократа:

Любовь – это всегда любовь к благу. <...> Все люди беременны как телесно, так и духовно, и, когда они достигают известного возраста, природа наша требует разрешения от бремени. Разрешиться же она может только в прекрасном, но не в безобразном. <...> Любовь – стремление родить и произвести на свет в прекрасном. <...> Вот каким путем нужно идти в любви: <...> начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх — <...> от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это — прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по себе <...> только и может жить человек, его увидевший. <...> лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак. А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он [2].

Образ поющей птицы, приобретает новые оттенки смысла, если сопоставить образную характеристику Гевина и «птичью» символику, также широко разрабатывавшуюся в суфийской поэзии у Газали, Аттара, Руми, Хайяма. Популярный у суфиев образ «птица-душа» нашёл своё воплощение в поэме Аттара «Беседа птиц». А. Шimmel пишет, что «Сокол, или белый ястреб, прекрасно описанный у Аттара в "Уштурнаме", стал одним из любимых символов Руми, который часто говорит о душе как о соколе, изгнанном в ссылку к воронам и стремящемуся вернуться «из своего земного изгнания» [4, с. 240]. Это стремление символизирует

«направленное вверх движение души (обычно объясняемого как поэтическая версия неоплатонической идеи возврата души к её божественному источнику)» [4, с. 250].

Суфийский образ «птица-душа», в котором птица – это сокол или белый ястреб, актуализируется в описании Гевина. Автор обыгрывает его имя, “gavin”, в переводе с шотландского – 'сокол, ястреб'; сравнение с птицей, у которой глаза закрыты: “some blind bird” и полисемантичесность слова “lid”, вводящего синонимический ряд – 'колпачок', 'завеса', 'веко', расширяет этот образ, отождествляя «колпачки» на глазах сокола, с «завесой» закрывающей путь душе:

He was like some blind bird (perhaps the hawk his own name names), its restless energy a torment to itself for want of sight. It was as if those lids that cover the eyes of nestlings covered the eyes of his spiri» [1, с. 13]

(‘Он напоминал какую-то слепую птицу (может быть, сокола, что и означает его собственное имя), с его беспокойной энергией, муками, причиняемыми желанием обрести зрение. Как если бы те колпачки, которые прикрывали глаза птенца, закрывали взор его души’).

Любовь, испытываемая протагонистом, описывается как мистическое чувство единения на трансцендентальном уровне, как чувство абсолютного самоотождествления, не требующего физического присутствия любимого и выражающегося в ощущении себя его продолжением:

Не телесное присутствие, но нахождение двух душ, одна подле другой, и есть состояние любви, не зависящее от физического присутствия или отсутствия [10, с. 42].

Синкретизм духовного поиска, присущий автору, даёт возможность предположить, что в её трансцендентализации любви сопрягается платоновская концепция любви как блага и мистическая любовь суфиев, видевших в ней стремление к достижению

Божественной любви через преодоление оков земного бытия. У суфиев:

... переход от земной любви к любви трансцендентной и, следовательно, к истинному *Таухид* (в исламе – провозглашение единства Бога, абсолютное слияние, единение с Богом) ведёт к метаморфозе субъекта: влюблённый в конце концов превращается в чистую любовь; он достигает состояния в котором влюблённый и возлюбленная составляют одно целое и в котором поэтому устами влюблённого может говорить возлюбленная [4, с. 234].

Подобное состояние охватывает протагониста, с той лишь разницей, что это её устами может говорить возлюбленный.

Личная и духовная драма протагониста рассматривается в повествовании как выражение конфликта между миром творческого воображения, к которому она принадлежала, и миром, в котором правит материалистическая мысль. Её духовная драма рассматривается как часть той борьбы мировоззрений, которая происходит в масштабах всего человечества. В своей автобиографии Юнг писал, что церковь мертва и что «христианское наследие требует пересмотра, соответственно духу времени» [6, с. 129], который он определяет в другой своей работе как «период «смены божественных ликов» – Кайрос, когда сменяются основополагающие принципы и символы» [7, с. 155]. Юнг объединял появление Христа и начало христианского эона с наступлением эры Рыб. С её окончанием он связывает завершение двухтысячелетнего христианского эона. Он видел в наступлении новой эры – эры Водолея, продолжение процесса самоосознания. Ему вторит Рейн, открывая в учении Юнга древнюю формулу христианства – «Бог в душе»:

Теперь мы должны, как кажется, встречаться с богами на другой основе; в душе, как утверждал Юнг. Реальность невозможно определить, её можно только узнать через опыт, и если в другие эпохи реальность пребывала в культовых образах и литургии, для нашей эпохи это не так; если мы встречаем богов, то это происходит в душе [1, с. 136].

Авторский комментарий превращается в сравнительный трактат, вторгающийся в автобиографическое повествование. Следуя за Юнгом в его трактовке христианского эона как исчерпавшего свои символы и требующего обновления, и одновременно рассматривая христианство в свете индуистских и буддийских религиозно-философских воззрений как один из этапов на пути духовного развития человека, автор сближает, таким образом, Запад и Восток:

В Индии считается само собой разумеющимся, что люди на различных уровнях духовного развития непременно нуждаются в поддержке определённого рода или непременно вырастают из этой нужды. Не может ли быть так, что на этот раз уничтожается не какая-то определённая форма литургии или направление в религиозной сфере, но вся концепция культа как такового, вся практика использования подобной духовной поддержки? [10, с. 136]

Чередование риторических вопросов и предположительных ответов во внутренней речи автора придаёт ей характер философского диалога.

Лишение внешних атрибутов, символов христианского культа их нуминозности и уход сверхчувственного во внутренний мир человека, в его «неисчерпаемое, вечно живущее изображение», ставшее приметой эпохи, что это, – отсутствие религиозной веры или же, напротив – наступление духовной зрелости? – задаёт себе вопрос автор.

Ответ на него облекается в двойную метафору, в свою очередь, сочетающую христианство и буддизм, но уже в символическом плане. Образ дерева, с которого опадают мёртвые листья, символизирующий христианскую цивилизацию объединяется с образом индуистского Брахмы, чей выдох создаёт миры, а вдох – прекращает их существование. Мёртвые листья (“dead leaves”) символизируют



церковь, общественный порядок, искусство. Риторический вопрос содержит ответ на поставленную проблему:

... когда процесс развития завершён, когда всё, что было заложено в том семени, проявилось, не наступает ли затем обратное движение, вдох, изъятие <...> тех проекций, которые, отражая и воплощая себя, были инструментами цивилизации? [10, с. 139]

Библейская аллюзия – «lay the ax(e) to the root of the tree»<sup>1</sup> [8], завершая общую метафору дерева жизни, дерева познания добра и зла, вводит образную параллель, отражающую тот этап духовного пути протагониста, на котором душа равно стремится избавиться от всего, что её привязывает к иллюзорному миру, будь то счастье или страдание, и «поднять завесу», отделяющую её от мира вечных сущностей: «... уйдя в прошлое, счастье и страдание равно становятся чем-то совершенно иным» [8, с. 141]. Мотив иллюзорности окружающего мира, проходящий через «автомиф» Рейн, объединяет в авторской концепции личности философию веданты с её понятием Майи – мировой иллюзии, философию неоплатонизма, суфийский мистический путь, обнаруживает реминисценции с Мильтоном и Блейком.

Обобщая «опыт души», автор предлагает, но, ни в коем случае, не навязывает читателю свои ответы на «последние вопросы» ("the Last Things"), перемежая их варианты союзом "or" ('или'). Она рассматривает жизнь и смерть в свете индуистской концепции колеса сансары; в свете неоплатонической теории эманации, согласно которой мировой дух, нус, являясь эманацией «единого» – первосущности, производит из себя мировую душу, разделяющуюся на отдельные души, последняя цель которых – воссоединение с «единым»; наконец, следуя за своим учителем Блейком, она

---

<sup>1</sup> Luke III, 9, Matthew III, 10 (рубить под корень, приступать к уничтожению, разрушению чего-л). См.: Евангелие от Матфея // Новый завет III, 10. М.: Протестант. 1990: «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь».

объединяет религиозную мысль христианства, индуизма и буддизма, буквально воспроизводя Блейковские образы жизни как «смертного сна, в который впадает душа, когда она покидает рай, следуя за змеем» [10, с. 2].

Поиск Пути к другому, духовному, миру, отличному от обычной жизни, получает своё продолжение и развитие в двухтомной автобиографии Дорис Лессинг. Во втором томе "Walking in the Shade: Volume Two of my Autobiography, 1949-1962" [8] («Шагая в тени: Второй том моей автобиографии, 1949-1962») – 1998, процесс поиска Пути, называемый автором «my real life» ('моя истинная жизнь'), приводит протагониста автобиографии к суфизму.

Автором обозначены две оппозиции, первая оппозиция: "ordinary life" – "real life" ('обычная жизнь' – 'истинная жизнь'); вторая оппозиция: "package" – "spiritual life", где "package" – это метафора, обозначающая 'принятый, модный набор' идей, ценностей, которыми был оснащён молодой человек, получивший «западное образование», как считает автор. Этот набор включал в себя марксизм, затем следуют вера в прогресс, философский материализм и отрицание Бога:

... наиглавнейший раздел в этом наборе, философский материализм, материализм образца "Бог – умер, Наука – царь и бог" [8, с. 316].

Отображённые в автобиографии этапы «истинной жизни» соответствуют состояниям или стоянкам, которые суфийские ордена и учителя предписывают ученикам для прохождения Пути, представляющего собой обращение к внутреннему миру, к опыту души. Отказ от package, отказ от прежнего образа жизни, покаяние бывшей коммунистки, берущей на себя долю ответственности за сталинский террор, соответствуют первой стоянке которая носит название – «Таубат», что означает – 'отказ', 'покаяние'. Терпение, с которым она искала Путь, – это вторая стоянка – «Сабр» ('терпение'). Третья стоянка – «Хидмат» ('служение') – это её проповедь суфизма в аллегорической, иносказательной форме.

Автобиография Д. Лессинг, объединяя два хронотопа, автора-наблюдателя и протагониста, дважды кодирует текст. Этот дважды закодированный текст дополнительно отражается в зеркале автобиографических произведений автора. Последняя глава автобиографии – это «книга в книге», повествующая о том, как и с какой целью писался «Золотой Дневник», и к каким неожиданным результатам привело написание этого едва ли не самого знаменитого романа Лессинг: окончательному прощанию с коммунистическим прошлым и обращению к суфизму.

Стремление протагониста вырваться из потока истории, становится понятным в свете суфийского учения, одно из положений которого – быть одновременно и участником событий и их наблюдателем. Принцип, которым руководствуется Д. Лессинг как в своей жизни, так и в своём творчестве, особенно в цикле романов, относимых к жанру космических утопий, который она обозначает в тексте первого тома автобиографии и стремится его реализовать – "in the world, but not of it" полностью совпадает с девизом суфиев – «Быть в миру, но не от мира» [3, с. 186]. Процесс отстранения, попытка выхода за пределы собственного «я» и обретения возможности посмотреть на себя и на своё прошлое со стороны раскрывается в тексте как принцип суфизма,

В поисках своего истинного «я», себя, как истинного, конечного наблюдателя в серии бесконечных метаморфоз из наблюдателя в наблюдаемого, автобиограф приходит к осознанию Абсолютного Наблюдателя, движущегося в Абсолютном времени, то есть к Богу. Путь, по которому движется автор – это путь суфия, один из способов достичь цели – это автобиография, написанная в соответствии с принципами суфизма.

Автобиографии Кэтлин Рейн и Дорис Лессинг демонстрируют феномен сближения западной и восточной мировоззренческих парадигм. Попытки обрести себя вне религии приводят протагонистов этих автобиографий к воплощению их религиозного чувства в новых формах, синтезирующих образы Запада и Востока.

Рейн и Лессинг всем своим опытом доказывают тщетность попыток занять позицию вненаходимости; они с неизбежностью приводят протагонистов к осознанию присутствия абсолютного наблюдателя. Их автобиографии, объединяя в себе исторический, литературный, антропологический дискурсы, фиксируя на письме этапы древних традиций Востока и Запада в изучении и познании жизни духа, объединяя их, представляют собой следующий шаг – после аналитической психологии – на пути «рождения» пара-религии. Таким образом, жанр автобиографии, поочередно вбирая в себя религиозную, апологетическую, дидактическую, психотерапевтическую функции, становится к концу века многофункциональным сотериологическим жанром. Этим объясняется его особая притягательность для пишущих и читающих: и на тех, и на других автобиография оказывает терапевтическое воздействие.

Помимо этого, литературная автобиография как неотъемлемый элемент художественной культуры, её составная часть, обнаруживает ещё одно замечательное качество: она может выступать в качестве мощного интегратора цивилизационно-культурных образований – арабо-мусульманский мир – суфизм, Юго-восточная Азия – религиозно-философское учение дао, Южная Азия – индийский мир – индуизм, буддизм; сплав всех этих религиозно-философских учений определяет вектор духовного поиска в автобиографиях рассмотренных авторов и являет феномен транскультурационного взаимодействия и взаимовлияния.

#### *Список литературы*

1. Земсков В.Б. Цивилизационно-культурное пограничье — универсальная константа, энергетический источник и средство самостроения мирового историко-культурного процесса мировой литературы / В.Б. Земсков // Новые российские гуманитарные исследования, 2012, № 7

2. Платон. Пир [электронный ресурс] // URL: <http://psi.webzone.ru/index.htm> (дата обращения 25.04.2014).

3. Шах, Идрис. Мыслители Востока / Идрис Шах. – М.: Издательство УРСС, 2000. – 190 с.

4. Шиммель, А. Мир исламского мистицизма. / Аннемари Шиммель. – М.: Алетейа, Энигма, 2000. – 416 с.

5. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг. – М.: Харвест, 2003. – 220 с.

6. Юнг, К. Г. Комментарий к «Тайне золотого цветка» // Юнг К. Г. Психология восточного мировоззрения. – М.: Современный гуманитарный университет, 2001. – С. 110-161.

7. Юнг, К. Г. Настоящее и будущее // К. Ю. Юнг. Аналитическая психология – М.: Современный гуманитарный университет, 2001. – С. 90-156.

8. Lessing, Doris. Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography, 1949-1962 / Doris Lessing. – L.: Flamingo, 1998. – 369 p.

9. Luke 8 III, 9, Matthew III, 10 (рубить под корень, приступать к уничтожению, разрушению чего-л). См.: Евангелие от Матфея // Новый завет III, 10. М.: Протестант. 1990: «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь».

10. Raine, Kathleen. The Lion's Mouth Concluding Chapters of Autobiography / Kathleen Raine. London, HamishHamilton, 1977. –163 p.

#### **PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS QUESTS IN ENGLISH LITERARY AUTOBIOGRAPHY – THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

© *L.B. Karaeva*

The article investigates the experience of a world-view synthesis, presented in English literary autobiography of the second half of the 20th century. Attempts to unite the positions of Neoplatonism, Christianity, Taoism and Sufism define a vector of spiritual search in the autobiographies of the period and display the phenomenon of transcultural interaction and mutual influence.

**Key words:** civilizational-cultural border zone, literary autobiography, a world-view synthesis, Neoplatonism, Christianity, Taoism, Sufism.

## 1.11. ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА Д. БАРНСА «ПРЕДЧУВСТВИЕ КОНЦА»

© *Е.В. Ушакова*

Исследуется философская проблематика романа Д. Барнса «Предчувствие конца». Ключевыми вопросами произведения являются соотношение между памятью и воображением, ненадежность памяти, субъективность воспоминаний.

**Ключевые слова:** Д. Барнс, философская проблематика, память, воображение, воспоминания

Одна из центральных тем, пронизывающих произведения Д. Барнса – неуловимость истины, субъективность памяти, относительность любого знания. В центре внимания его романов проблема понимания и познания: исторических эпох, других людей, самого себя. Как пишет Барнс в романе «Попугай Флобера», «история – это всего лишь еще один литературный жанр, а прошлое – автобиографический роман, похожий на парламентский отчет» [1]. Через недоверие к истории как источнику объективных знаний в «Истории мира в 10 с половиной главах» автор приходит к исследованию индивидуальной памяти в романе «Предчувствие конца» (2011), получившем Букеровскую премию. История человечества и история жизни отдельной личности сходны – нелинейны, непознаваемы рационально. Этот тезис иллюстрирует один из афоризмов данного произведения:

История – это уверенность, которая рождается на том этапе, когда несовершенства памяти накладываются на нехватку документальных свидетельств [2].

Повествуя об одном из эпизодов жизни главного героя, писатель обращается к проблеме восприятия прошлого, природе воспоминаний и специфике времени.

Название романа связано с одноименным произведением Ф. Кермоуда, в котором английский критик рассуждает о необходимости определенного завершения истории, известной только ее автору. Все сюжетные перипетии, так или иначе, определены финалом произведения, он придает смысл всей истории. Идею «ощущения конца» также раскрывает П. Рикер в работе «Время и рассказ», говоря о нарративной организации человеческого опыта. Философ вводит понятие конфигурации – сюжета, собирающего факты вместе и подчиняющего их основному замыслу.

Нарративная конфигурация “собирает” отдельные элементы опыта и придает им осмысленность [5, с. 58].

Важнейшим элементом конфигурации и является «ощущение конца» – последнего события в повествовании, организующего и способствующего восприятию текста как целого.

Главный герой романа Тони Уэбстер строит свой нарратив – историю жизни, структурируя события прошлого и стремясь придать им смысл, исходя из собственных воспоминаний и представлений. Однако его история оказывается далека от реальности, что обусловлено как абберациями памяти, так и стремлением оградить себя от неприятных ощущений:

Часто ли нам доводится рассказывать историю собственной жизни? Часто ли приходится ее корректировать, приукрашивать, ловко подравнивать? И чем дальше, тем меньше остается вокруг людей, которые могли бы оспорить нашу версию, напомнить, что наша жизнь – вовсе даже не жизнь, а просто история, рассказанная о жизни. Рассказанная нами для других, но в первую очередь для себя. [2]

Композиция романа (он состоит из двух частей – двух временных планов) определяется основной идеей – ненадежности и фикциональности памяти. В первой части рассказчик главный герой Тони Уэбстер повествует о своей молодости, наиболее

значительными событиями которой были дружба с талантливым и необычным студентом Адрианом и роман с загадочной Вероникой. И те, и другие отношения завершились драматически: Вероника и Тони расстались, Адриан покончил жизнь самоубийством. Однако рассказчик не чувствует своей вины или ответственности за происшедшее, вспоминая свое прошлое. И только во второй части романа, когда размеренное течение жизни 65-летнего героя нарушает сообщение о неожиданном наследстве, завещанном матерью Вероники, Тони Уэбстер начинает своеобразную переоценку прошлого, отмечая субъективность любых воспоминаний:

Та версия наших с ней отношений, которую я пронес сквозь годы, в свое время была для меня единственно подходящей [2].

Воспоминания о прошлом оказываются лишь одной из версий, основанной на предубеждениях и самообмане, что подчеркивает автор, включая в роман многочисленные рассуждения о невозможности объективного воспроизведения прошлого опыта:

Мы живем весьма примитивными допущениями, вы согласны? Например, что память включает в себя события плюс время. Однако не все так просто [2].

Барнс показывает, как на структуру воспоминаний оказывают влияние эмоции, испытанные в определенное время и мировоззрение. Рассказчик, испытывая обиду на Веронику и Адриана, пишет письмо, полное обвинений, однако впоследствии в его памяти оно превращается в обычное, ничем не примечательное. Природа памяти неоднозначна, как отмечает американский психолог Д. Шектер:

Мы выделяем ключевые элементы нашего опыта и храним их. Затем мы скорее заново воссоздаем или реконструируем наш опыт, нежели воспроизводим его копию. Мы искажаем наши воспоминания прошлого,



приписывая им эмоции или знания, которые мы приобрели уже позднее.  
[6, с. 9]

Одним из лейтмотивов творчества писателя можно назвать тему ненадежности памяти, раскрытую в автобиографическом эссе «Нечего бояться». В этом произведении Барнс сопоставляет свои воспоминания детства с воспоминаниями брата Джонтатна (кстати профессора философии), показывая как разница в мировоззрении, темпераменте, складе характера влияет на восприятие событий и их последующее воспроизведение в памяти спустя годы:

Мой брат принципиально не доверяет истинности воспоминаний; я не доверяю тому, как мы их раскрашиваем» [2].

Воспоминания – это скорее производные воображение – таков взгляд Барнса.

Мой брат чаще не доверяет воспоминаниям. Я доверяю, но скорее как производным воображения, содержащим больше воображаемой, нежели натуралистичной правды [2].

Вопросы о природе памяти и воображения, их взаимовлиянии и необходимости разграничения поднимал еще Д. Юм: впечатления оставляют за собой идеи, воспроизводящие их структуру и последовательность. Эти идеи можно воспроизвести с сознанием того, что их предметы некогда реально воспринимались нами. Юм, однако, показывает, что беспроблемность в этой области – не более чем иллюзия. В самом деле, воспоминания, чтобы быть действительными воспоминаниями, должны быть истинными. Истина есть соответствие идей и впечатлений. Но на каком основании мы судим об истинности того, что называем воспоминаниями? Невозможно ведь «вызвать прошлые впечатления, чтобы сравнить их с наличными идеями» [3, с. 166].

Так, Барнс рассуждает о субъективности и изменчивости воспоминаний:

Наша память существует не просто так, а во времени. Мы движемся сквозь годы, описывая те же самые петли, возвращаясь к одним и тем же событиям и чувствам. Нажимаешь кнопку с надписью “Адриан” или “Вероника”, отматываешь пленку назад и смотришь знакомые кадры. События служат подтверждением чувств: возмущения, уязвленного самолюбия, облегчения, а чувства – подтверждением событий. Доступа к чему-либо иному, видимо, не существует; дело закрыто. Вот потому-то мы ищем подтверждения, хотя оно подчас оборачивается опровержением. А что, если наши эмоции, связанные с давними событиями и знакомствами, тоже меняются, пусть даже где-то на поздней стадии? [2].

Таким образом, в романе дается тройное освещение событий: воспоминания о прошлом до получения новой информации, интерпретация поступивших фактов и переоценка прошлого сорок лет спустя, фрагменты писем и дневников, дающие возможность читателю создать свою версию. Интерпретация воспоминаний героя субъективна, что закономерно, если обратиться к идеям Д. Шектера. Перед Тони Уэбстером (и читателем) возникает некий перечень реальных фактов и разные возможности их толкования. Какова роль Тони в любовном треугольнике и степень его влияния на Адриана? Какова настоящая причина самоубийства одаренного студента? Большинство вопросов остается без ответа, оставляя чувство недосказанности и неопределенности.

Помимо центральной проблемы, касающейся природы памяти и восприятия прошлого, в романе затрагиваются и ряд экзистенциальных вопросов. Данный аспект связан с образом Адриана, одаренного друга главного героя, увлеченного философией А. Камю. В своем предсмертном письме Адриан пытается объяснить свой поступок:

Жизнь – это непрошенный подарок; мыслящий человек связан философским обязательством исследовать как природу жизни, так и ее необходимые условия; а коль скоро человек решает отказаться от непрошеного подарка,

его нравственный и человеческий долг принять все последствия такого решения [2].

Но возникает сомнение, не является ли данное высказывание лишь маской, попыткой рационализации иных причин, более тривиальных. Неслучайно в романе проводится параллель между судьбами Робсона, покончившего с собой из-за беременности своей девушки и Адрианом, попавшим, как обнаруживается во второй части романа, в подобную же ситуацию:

Он не отверг царственным жестом дар бытия; он испугался коляски в коридоре [2].

Проблема смысла существования человека, философские раздумья соотносятся как с образом Адриана, так и рассказчика. Оглядываясь на свою жизнь, Тони чувствует разочарование:

Ведь наступил в конце моего двадцатилетия момент, когда я признал, что моя предприимчивость совершенно иссякла. Я больше никогда не делал вещей, о которых мечтал в юности. Вместо этого я косил мою лужайку, я брал отпуска, я проживал свою жизнь. Но время, как время сначала направляет нас и затем запутывает. Мы думаем, что стали зрелыми, когда мы только просто спаслись. Мы вообразили, что мы ответственны, тогда как мы просто трусливы. То, что мы назвали практичностью, оказалось способом спрятаться от реальных явлений, вместо того, чтобы встать к ним лицом. Время <...> дает нам достаточный срок, и наши лучше-всего-обоснованные решения будут казаться шаткими, а наши несомненные факты эксцентричными. [2]

Загадочной остается и роль Вероники в происходящем, поскольку ее характеристика дана только с точки зрения Тони, которому читатель все больше не доверяет, да и сам герой полон сомнений относительно собственной правоты:

С годами становится все больше неуверенности, больше наслоений, возвратов, обманных воспоминаний [2].

Память превращается в «механизм для штамповки одних и тех же впечатлений, похожих на истину» [2]. Вопросы остаются неразрешенными, в том числе и потому, что рассказчик является загадкой для себя самого, истина постоянно ускользает от него. В романе присутствуют ряд показателей или маркеров, указывающих на то, что Тони – ненадежный повествователь:

... явные противоречия и несообразности в речи повествователя, представлении им событий и собственных поступков; расхождения между мнением рассказчика о себе самом и мнениями о нем других персонажей; несоответствие между фактическим отчетом о событиях и их интерпретацией повествователем; открытые саморефлективные размышления о степени доверия повествователю; признанные самим повествователем неспособность говорить правду, провалы в памяти и другие комментарии по поводу степени понимания событий; предубеждения, в которых исповедуется повествователь или которые находит продиктованными ситуацией [4, с. 277].

Барнс рассматривает проблему восприятия прошлого, которое перевоссоздается, подвергается своеобразной редакции, так что превращается в нарратив, повествование, построенное согласно модели мира данной личности. «Разница между молодостью и старостью заключается, среди прочего, в том, что молодые придумывают для себя будущее, а старики – прошлое» [2], отмечает Барнс, по сути, уравнивая воспоминания и воображение. Мы реконструируем прошлое как бы заново, а не извлекаем готовую копию. Воспоминания оказываются связаны и с эмоциями, и с идеями, которые окрашивают их в определенные тона, зачастую искажая факты.

Таким образом, ключевыми вопросами в романе являются как философско-психологические проблемы природы воспоминаний,

соотношения между памятью и воображением, так и вопросы вины, ответственности, поиска взаимопонимания, преодоления эгоизма.

*Список литературы*

1. Барнс Д. Попугай Флобера / Д. Барнс. – М.: АСТ, Ермак, 2003. – 256 с.
2. Барнс Д. Предчувствие конца / Д. Барнс. – М. Эксмо, 2012. – 240с.
3. Васильев В.В. Философская психология в эпоху Просвещения / Д.Д. Васильев. – М.: Канон+, 2010. – 520с.
4. Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 гг. диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.03. М.,2014. – 395с.
5. Рикер П. Время и рассказ. Т. 2 / Пер. с франц. Т.В. Славко. Под ред. С.Я. Левит. – М.: СПб.: Университетская книга, 1998. – 216с.
6. Schacter D.L. The seven sins of memory / D.L. Schacter. – N.Y.: Houghton Mifflin, 2001 – 288p.

**PHILOSOPHICAL PROBLEMS OF THE NOVEL “THE SENSE OF AN ENDING”  
BY J. BARNES**

© *E.V. Ushakova*

The article provides the investigation of philosophical problems of the novel by J. Barnes “The Sense of an Ending”. The key points of the novel are the correlation between memory and imagination, unreliability of memory, subjectivity of recollections.

**Keywords:** J. Barnes, philosophical problems, memory, imagination, recollections.

## 1.12. ДЖ.М. КУТЗЕЕ, РОМАНИСТ И ФИЛОСОФ

© *И.В. Кабанова*

Анализируются содержательно-художественные особенности романа Дж.М. Кутзее «Детство Иисуса» (2013). Жанровый эксперимент в романе связывается с авторским рассмотрением философской проблематики постструктурализма (проблем познания, языка, памяти, нарратива), с критикой всех форм философского редукционизма, эссенциализма, которым Кутзее противопоставляет живую человечность, иррационализм и страсть, право на ошибку как гарантии свободного развития личности. Роман интерпретируется как сложное, внутренне антиномичное художественное высказывание автора, исследующего границы постструктуралистской философии; вскрывается связи философской мысли Кутзее с его эстетикой.

**Ключевые слова:** Дж. М. Кутзее, «Детство Иисуса», философское и художественное познание, редукционизм, рационализм, иррациональное, чудесное.

Творчество самого именитого из ныне живущих романистов, лауреата Нобелевской и дважды лауреата Букеровской премии Джона Максвелла Кутзее (род. 1940) дает богатый материал для постановки вопроса о соотношении литературы и философии. Самый экспериментальный англоязычный писатель современности, отказывающийся комментировать свои тексты, он, согласно преобладающему критическому мнению [3, 8, 7, 2, 1], в первый, так называемый апартеидный период своего творчества (1980-е – 2003) был вызывающе аполитичен, равнодушен к социальным проблемам своей родины, ЮАР, и следовал путем Беккета, Кафки и Достоевского. После переезда в Австралию в 2003 г. Кутзее стал часто выступать по проблемам климата и экологии, в защиту прав животных, открыто учительствовать. Кутзее интересуется прежде всего вопросами эстетики, но если литература ставит те же «вечные вопросы», что и философия, только средствами художественно-образного познания – то писатель не может не быть в какой-то мере философом. В головокружительно разнообразном творчестве Кутзее мы обращаемся к его шестнадцатому по счету роману «Детство Иисуса» ("Childhood of Jesus", март 2013).

Роман изумил рецензентов, как признаются многие, поставил их в тупик. Звучали мнения, что если бы на рукописи не стояло имя Кутзее, ее не принял бы к публикации ни один издатель, настолько текст непонятен и невнятен [4]; другие рецензенты признавались, что при всей внешней сухости романа его образы и речи героев преследовали их как наваждения, вызвали глубокое эмоциональное потрясение [10, с. 9]. Как все поздние романы Кутзее, этот гибридный по природе текст имеет черты философского романа; попробуем разобраться в философской концепции «Детства Иисуса».

Прежде чем предпринять такую попытку, обозначим свои исходные теоретические позиции. Вслед за философами-постструктуралистами мы считаем художественную литературу привилегированным методом познания по сравнению с классической западной метафизикой. Поскольку литературный образ сочетает в себе рациональное, логическое и иррациональное, наглядно-чувственное, он обладает свойством возвещать не частичную, ограниченную, а полную, целостную правду о мире, или по крайней мере создавать иллюзию такой правды. Философия и литература ставят в конечном счете одни и те же «вечные» вопросы, поэтому так часто профессиональные философы обращаются в поисках примеров и иллюстраций к своим размышлениям к произведениям художественной литературы, признавая тем самым уникальное свойство литературы схватывать полноту и обнажать основы бытия, что делает всех великих писателей в известной мере философами. Из всех памятников словесности самые значимые для западной цивилизации – Ветхий и Новый завет, так что заглавие «Детство Иисуса» уже настраивает читателя на знакомство с «евангелием от Кутзее».

Как и все остальные романы Кутзее, это вполне атеистическая книга, не затрагивающая вопросов религии или церкви. Сам Кутзее, выступая в декабре 2012 г. с чтением отрывков из нового романа перед своими бывшими коллегами по Кейптаунскому университету, сказал:

Я хотел, чтобы книга была издана с пустой обложкой, с пустым титулом, чтобы только перелистнув последнюю страницу, читатель обнаружил бы заглавие – "Детство Иисуса". Но, к сожалению, в сегодняшней издательской практике это недопустимо [6].

Отдельные параллели с евангелием, возникающие в процессе чтения, можно расценить как часть той интертекстуальной игры, которую Кутзее ведет с читателем во всех своих произведениях.

Идея спрятать от читателя заглавие в конец книги свидетельствует об авторском намерении активизировать сознание читателя, не предлагая никаких подсказок относительно смысла читаемого; а текст, как сад разветвляющихся дорожек, ведет нас сразу в нескольких направлениях.

На уровне сюжета роман отличается странная простота. Относительно небольшой объем описываемых событий, по видимости реалистическая поверхность повествования сочетается с непроговоренностью основных причинно-следственных связей; особенно прошлое героев остается смутным, непроясненным, настоящее описывается с лакунами, невысказанными в реалистическом романе. Жизнеподобие нарушают целые главы, заполненные философскими диалогами; интертекстуальность настолько разнообразна, что не выстраивается в стройную систему и не помогает в раскрытии основных смыслов романа. Однако центральный конфликт отвечает конвенциям романного жанра; в центре – два персонажа, выламывающиеся из окружающего их общества.

45-летний Симон и пятилетний Давид прибывают в неназванную южную страну. Все ее население составляют беженцы неизвестно от чего, все здесь говорят по-испански, хотя ни для кого испанский не является родным языком; все ведут одинаковое существование, никто не помнит о своем прошлом. На корабле по дороге на эту новую родину мальчик потерял привязанное на шнурок



письмо со сведениями о его родителях, и заботу о малыше принял на себя немолодой мужчина. В момент высадки им дают документы, где значатся их новые имена; их возраст указан на глазок, и день выдачи документов становится их новым днем рождения. Все это происходит до начала повествования, которое открывается приходом героев из лагеря для перемещенных лиц в город Новиллу. Реалистически подробно описывается их обустройство в убогой муниципальной квартире; Симон получает работу грузчика в порту, вступает в связь с соседкой, матерью друга Давида. Казалось бы, жизнь налаживается, но все в этой новой жизни раздражает Симона: ее кафкианский бюрократизм, скудная еда (хлеб, лапша, вода, бобовая паста в качестве деликатеса; когда Симон осведомляется, где можно достать мяса, ему без тени иронии советуют ловить крыс), пустынность улиц (по вечерам все обитатели Новиллы устремляются в некий Институт, где занимаются самосовершенствованием в классах по интересам). Что такое Новилла? – пародия на социалистическую уравниловку, антиутопия, или изображение загробного мира, куда попадают после пересечения океана – вод летецкого забвения; где как будто перестает существовать телесная природа человека и сама сексуальность; где никто ни в чем не испытывает нехватки и все неизменно ровны, благожелательны, а по сути, равнодушны друг к другу? Роман содержит равные обоснования для любого из этих прочтений.

В поддержку трактовки Новиллы как потустороннего рая говорит то, что ее обитатели со временем окончательно теряют память о прошлом, подобно тому, как, согласно религиозным представлениям, души умерших все больше удаляются от земной жизни. Память в современной философии выделилась в отдельную проблему, в памяти философы видят основу личностной идентичности, основу всякого нарратива; утратив память о своем индивидуальном прошлом, обитатели Новиллы утрачивают не только себя. Образ Новиллы складывается из множества натуралистических деталей, но внутренне он абсолютно статичен; это пространство

географическое и социальное, город и общество, лишённые индивидуальных черт. Обитателям Новиллы нечего скрывать, потому что в них произошла эрозия человеческого, они единообразно и уныло правильны, ни горячи и ни холодны. Так же безлико и пространство города, который состоит из нескольких типовых кварталов, из одинаковых зданий-бараков с минимальными удобствами. Кутзее создает основную пространственную структуру в романе, играя с философско-эстетическим парадоксом: если обычно нарратив возникает в процессе наделения описываемого явления смыслом, то в данном случае нарратив Новиллы постепенно выявляет отсутствие в ней смысла, внутреннюю пустоту. Вот почему насквозь просвеченная южным солнцем, раскинувшаяся под безоблачным небом, с виду такая спокойная Новилла запоминается как самый пугающий образ романа: в ней память о прошлом «вымыта дочи́ста» (washed clean) [5, с. 24], а без памяти, без ментальной системы координат для оценки настоящего, настоящее лишается смысла; в Новилле не происходит ничего значимого, а значит, нет основы для построения нарратива. Здесь нет страстей, нет плотских желаний, пресная пища служит в романе эквивалентом пресного существования.

Значительную часть объема романа составляют сократические диалоги, в которых Симон, сохранивший в отличие от остальных память о том, что у него когда-то были воспоминания, высказывает свое недоумение и недовольство искренне не понимающим его товарищам, которые пытаются его урезонить, защитить существующее положение вещей. Так, Симон хочет повисить производительность труда на причале, он предлагает облегчить процесс разгрузки зерна с помощью подъемного крана, и получает в ответ стандартный аргумент периода промышленной революции: мол, использование механизмов оставит многих товарищей без работы, поэтому пусть они так и таскают мешки с зерном на себе, оступаются, калечатся и погибают в трюмах – зато они чувствуют себя нужными. Симон убеждается, что зернохранилища инфицированы

крысами, пожирающими значительную часть разгруженного зерна, но бессмысленность труда ничуть не уменьшает гордости его бригады тем, что они делают общественно полезное дело. Философами в романе выступают не только грузчики, во время обеденного перерыва профессионально дискутирующие о понятиях свободы, истории, реальности, но и возлюбленные Симона. Он чувствует, что никогда не достигнет той фазы ровной благорасположенности к окружающим, той умиротворенности и бесстрастия, которые царят в безлюдной, безлюбой Новилле. Таким образом, уже до начала основного сюжетного развития автор обозначает две противостоящие философские позиции: Новилла воплощает в романе чистый рационализм, преодолевший эмоции, телесные потребности, сомнения в своей правоте; рационализм, забывший о самом существовании грешной, несовершенной человеческой природы. Критика рационалистского редукционизма в постмодерне давно стала общим местом; Кутзее и ранее часто изображал крайности рационализма, эссенциализма. Противоположная сторона основного философского конфликта – иррационализм человеческой природы, состоящий из удивительных прозрений, возвышенных и эгоистических порывов, самообмана и слепоты как экзистенциального состояния человека, неизбежных ошибок.

Симон в романе руководствуется эмоциональными человеческими стремлениями, главное из которых – найти мать мальчика. Почему-то он уверен, что узнает ее с первого взгляда, и основное действие начинается с ошибки Симона, когда он передает мальчика в сущности первой встречной. Тридцатилетняя бездетная девственница (параллель с Девой Марией) Инес не сразу, но соглашается стать матерью Давиду. Начинается основное действие романа – в рационалистической интерпретации это история того, как под влиянием не знающей границ любви Инес мальчик все больше погружается в мир своих фантазий, становится неуправляемым, попадает в спецшколу, откуда бежит. Завершается роман бегством из Новиллы всего Святого семейства – Симон за рулем, едва

разговаривающая с ним Инес рядом, а на заднем сиденье – мальчик с огромной овчаркой и их случайный попутчик Хуан едут прочь из Новиллы навстречу новой жизни.

Мальчик в романе – заглавный и центральный образ, в связи с которым и возникают все главные философские проблемы романа. В тексте он именуется просто «мальчик», потому что ему не нравится имя «Давид» и он утверждает, что у него на самом деле другое имя, но какое – не говорит. Малыш необычный, он сразу располагает к себе всех: людей, животных. Симон прекрасно исполняет отцовские функции, воспитывает в мальчике стойкость, открытость, благородство, и знает, что невозможно воспитать нормального мужчину без материнской любви. Вскоре он убеждается в своей ошибке: Инес своей чрезмерной любовью отгораживает мальчика от остального мира и даже пытается настроить его против Симона, но диалог Симона с мальчиком продолжается.

В реалистическом плане этой философской притчи Давид – трудный ребенок, доставляющий окружающим массу хлопот. С другой стороны, в философском плане романа мальчик – тот божественный младенец, устами которого глаголет истина.

До встречи с Инес мальчик отличается удивительной открытостью, доброжелательностью и устремленностью к добру. Читать ли роман как реалистический текст или как философскую притчу, образ мальчика несет в себе заряд чуда – на вопрос, кем он хочет быть, он дольше всего на протяжении романа отвечает, что будет циркачом, выбирающимся из цепей (escape artist). С одной стороны, он живет нормальным миром чудес детской фантазии, с другой – автор подчеркивает в нем потенциал мудреца и чудотворца. Так, мальчик заморожен идеей пустоты, небытия: сначала автор приводит его объяснения, почему он на тротуаре всегда обходит трещины. Оказывается, малыш боится, что любая из трещин может открыться бездной и затянуть его. Потом он признается, что в знакомой книге (он учится читать по «Дон-Кихоту»), доходя до сцены спуска Дон-Кихота в пещеру Монтесиноса, он всякий раз опасается сам

провалиться в эту пещеру, то есть оказаться в параллельной реальности – в художественном мире книги. Наконец, на переменах в школе он рассказывает мальчикам, что мир вокруг полон маленьких вулканов, состоит из извержений, которые видны только ему, а сам он при желании может стать невидимым. В материалистической Новилле такая восприимчивость к нематериальной стороне бытия, к всплескам трансцендентной энергии опасна для личности, наделенной даром их видеть.

Несколько раз в тексте Симон думает о мальчике как о даре, не просто как о своем даре ребенка бездетной Инес, не только как о даре судьбы ему самому. Постепенно «дар» (gift) расширяет значение в сознании читателя, мальчик начинает восприниматься как «дар человечеству». У него нет биологических родителей; он находится в положении символического «сына человеческого», или сына Божьего. Однажды у Симона даже мелькает мысль – а что, если это не просто умный ребенок, ведь умных детей много, а нечто качественно иное? – но эта мысль обрывается, он как будто пугается своего прозрения. Историю Давида можно в целом обозначить как конфликт живого с мертвечиной Новиллы.

Опознаваемые философские проблемы, связанные с образом мальчика – проблемы познания, языка, идентичности, то есть проблемы, выведенные для современной философии на первый план постструктурализмом, и это далеко не первое обращение Кутзее к данной проблематике.

Проблематика познания привязана к сценам учения мальчика. Привыкший к похвалам, он хвастается, что умеет читать и считать, еще до того, как его начинают учить счету и письму. Мальчику долго не дается концепция числа, потому что абстракция числа лишена необходимого ребенку конкретно-образного наполнения; поэтому он представляет себе числа как некие обособленные пространства. Мальчик спрашивает Симона, откуда тот знает, что 889 больше 888 – он что, бывал на этих числах? Сам он утверждает, что побывал на всех числах, и когда Симон ставит ему неразрешимую задачу – просит

назвать последнее число – автор описывает предельное напряжение ребенка, как будто он отправляется в бесконечное путешествие по бесконечному ряду чисел. Чтобы решить арифметическую задачу, ему нужно наглядно представить себе предметы, о которых идет речь, а цифры для мальчика – воплощение той самой формальной логики, которую он опровергает самим своим существованием. Кутзее пишет, что мальчик испытывает страх быть поглощенным пустотой, теми зазорами, которые существуют между целыми числами; точно так же, как идя по тротуару, он обходит трещины, потому что боится, что одна из них может зловеще раскрыться и поглотить его. Элементарные арифметические задачки, которым предаются герои, позволяют автору ввести читателя в философскую проблематику познания, которая полно разворачивается в истории обучения мальчика чтению.

Симон учит его читать по детскому, с картинками, изданию «Дон Кихота». Мальчик находит в Дон Кихоте своего героя, но предпочитает домысливать то, что видит на иллюстрациях, запоминать написание отдельных слов, а не учить буквы. К чтению, как ко всему остальному, у него свой подход – он придумывает собственную историю Дон Кихота, твердя при этом, что умеет читать. Симон возражает:

"Нет, не умеешь. Ты смотришь на страницу, шевелишь губами и придумываешь себе истории, но это не чтение. Чтобы читать, надо подчиниться тому, что написано на странице. Нужно отказаться от своих фантазий. Нужно перестать глупить. Перестать быть младенцем". "Не желаю я читать по-твоему", – говорит ребенок, – "Я буду читать по-своему. Жил-был человек двойной смелости и квинтерфинтербелости, и когда он ехал верхом, он был конем, а когда он шел пешком, он был бенём". "Это просто чепуха. Никакого беня не существует. А Дон Кихот – не чепуха. Ты не можешь придумывать всякую чушь и притворяться, что читаешь про него". "А вот и могу! Это не чушь, и я умею читать! Это не твоя книжка, это моя книга!" [5, с. 196-197]

Автор, в сущности, ставит вопрос: чем стандартное понимание «Дон Кихота» Симона предпочтительней того фантастического отражения текста, которое возникает в вопросах и репликах мальчика? До поры до времени вопрос с умением Давида читать повисает для читателя в воздухе, заслоненный другими сюжетными событиями, но позже он оказывается чрезвычайно важным.

Как положено по закону, в шесть лет мальчик начинает ходить в школу, и его индивидуальная гармония с мирозданием нарушается, у него начинаются неприятности. Строгий молодой учитель сеньор Леон тратит на него столько же времени, сколько на всех остальных учеников в классе вместе взятых, и не может добиться от мальчика ни послушания, ни толку – вместо сочинений тот подает ему неразборчивые каракули. А главное, каждое слово мальчика учитель воспринимает как вызов собственному авторитету. После первого исключения из школы Симон объясняет мальчику, что ему угрожает расставание с семьей, и через пару недель на экзамене в школе мальчик выразительно читает любые новые тексты и с легкостью решает арифметические задачи. Сеньор Леон решает, что поскольку такой прогресс невозможен, над ними издевались с самого начала. Мальчика подводит диктант: учитель велит ему написать на доске предложение: «Я должен говорить правду», а мальчик пишет: «Я есмь правда» (I am the truth) [5, с. 266]. Чудо этого овладения чтением и письмом остается рационально не объясненным; в ответ на вопрос Симона мальчик только пожимает плечами – «Это нетрудно» (It's easy) [5, с. 265]. Оказывается, все его утверждения о том, что он умеет читать и писать, к которым Симон относился как к детской похвальбе, были правдой, а для сеньора Леона он писал истории на выдуманном им самим языке. Все это вместе взятое взрывает рациональный опыт учителя, и он свидетельствует в трибунале, что мальчик подлежит исправлению в школе тюремного типа. Давид выбирается оттуда с той же эффектной легкостью, с какой циркач освобождается от цепей, в которые он закован. Это последнее чудо, которое мальчик

совершает в романе, автор оставляет без попыток рационального объяснения.

«Детство Иисуса», как и все прочие романы Кутзее – текст, запрограммированный на множество прочтений, смыслы его поэтому достаточно зыбки, но из приведенного выше анализа философской проблематики романа можно сделать следующие выводы. Автор сталкивает в романе унылый последовательный рационализм, воплощенный в дистопии Новиллы, и непредсказуемость иррационального, магию чуда, воплощенную в образе живого человеческого (или божественного?) чуда – мальчика. Пресная добронамеренность Новиллы исключает такую одаренность, духовную самостоятельность, отвагу и индивидуализм, которые проявляет этот ребенок. Сопровождающая его атмосфера чудесного воспринимается как угроза существующему порядку, и безликие бюрократические силы пытаются с ней справиться изоляцией, помещением мальчика в колонию. Однако в «Детстве Иисуса», в отличие от Кафки и ряда предшествующих романов Кутзее, чудо человечности одерживает верх над всесилием властей, что придает роману некоторое оптимистическое звучание. Образ мальчика – первый в творчестве Кутзее образ ребенка, воссозданный не с холодностью хирурга, а с теплотой и даже с юмором. При всех натяжках в образе мальчика, неизбежных при той степени философской нагрузки, которую он несет в романе, образ получился живым. Обращаясь в истории обучения мальчика к вопросам когнитивной психологии, к вопросам познания, мы находим то же противопоставление знания рационального и интуитивного, причем автор явно привилегирует второе. Мышление художественными образами исключает рационалистический редукционизм; сама природа художественного образа передает внутреннюю противоречивость мира, которая в романе подчеркивается осознанным отказом автора от однозначности как таковой. Кипение философских проблем в романе автор облекает в художественные образы разной силы воздействия; сторону каких персонажей читатель



примет в идущих между ними философских спорах – решать каждому читателю самому; Кутзее, как всегда, никому ничего не подсказывает.

*Список литературы*

1. Григорьева К. А. Автобиографическая трилогия Дж.М. Кутзее: жанровое своеобразие. Дисс. канд. филол. наук. М.: МГУ, 2014. – 198 с.

2. Кабанова И.В. Война в раннем творчестве Дж.М. Кутзее / И.В. Кабанова // Литература и война. Век двадцатый. Сб. ст. к 90-летию Л.Г.Андреева / Под ред. О.Ю. Пановой, В.М. Толмачева. – М.: Макс-Пресс, 2013. – С. 275-285.

3. Attridge Derek. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event / Derek Attridge. – Chicago: University of Chicago Press, 2004. – 240 p.

4. Bellin Roger. A Strange Allegory: J. M. Coetzee's "The Childhood of Jesus" / Roger Bellin // Los Angeles Book Review. 6.11.2013 / Электронный ресурс. URL <http://lareviewofbooks.org/review/magical-child-troubled-child-on-jm-coetzees-the-childhood-of-jesus> (дата обращения: 3.08.2014).

5. Coetzee J. M. The Childhood of Jesus / J. M. Coetzee. – L.: Vintage, 2014. – 329 p.

6. Farago, J. J.M. Coetzee's Stunning New Novel Shows What Happens When a Nobel Winner Gets Really Weird. Rev. of "The Childhood of Jesus" / J. Farago// New Republic. 14.09.2013 / Электронный ресурс. URL <http://www.newrepublic.com/article/114658/jm-coetzees-childhood-jesus-reviewed-jason-farago> (дата обращения: 3.08.2014).

7. Hayes, P. J. M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett. / P. Hayes. – Oxford-New York: Oxford University Press, 2010. – 288 p.

8. Head D. The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee / D. Head. – Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2009. – 130 p.

9. Preston John. "The Childhood of Jesus" by J. M. Coetzee review // The Telegraph. 07.03.2013 / Электронный ресурс. URL

<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/9902114/The-Childhood-of-Jesus-by-JM-Coetzee-review.html> (дата обращения: 2.08.2014).

10. Tayler Ch. *Tables and Chairs*: rev. of: *J. M. Coetzee: A Life in Writing* by J.C. Kannemeyer, translated by Michiel Heyns; *Here and Now: Letters 2008-11* by Paul Auster and J. M. Coetzee. Viking, 256 pp, March 2013, *The Childhood of Jesus* by J. M. Coetzee. Harvill Secker, 210 pp, March 2013 // London Review of Books. Vol. 35. № 6. 21.03.2013 / Электронный ресурс. URL <http://www.lrb.co.uk/v35/n06/christopher-tayler/tables-and-chairs> (дата обращения: 3.08.2014).

#### J.M. COETZEE, NOVELIST AND THINKER

© I.V. Kabanova

“The Childhood of Jesus” (2013) by J. M. Coetzee is analyzed as an experiment in the genre of the novel. It is seen as the product of Coetzee’s critique of poststructuralist philosophy (the problems of cognition, language, memory and narrative), of his opposition to any forms of reductionism and essentialism. Coetzee suggests that irrationalism, human passion and the possibility of making mistakes are necessary conditions for human development. The novel is interpreted as a complex statement on poststructuralist philosophy going beyond the latter’s boundaries, and thus some formal features of the novel get explanation.

**Key words:** J.M. Coetzee, “The Childhood of Jesus”, cognition in philosophy and arts; reductionism, rationalism, the irrational; nonrepresentational.

### 1.13. ПРОБЛЕМА ИНОГО В КОНТЕКСТЕ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖ. УИНТЕРСОН)

© *Т.М. Хацкевич*

Проблема Иного прошла длинный путь эволюции и остается актуальной в свете современных мультикультурных и гендерных исследований. В рамках постмодернистского дискурса появляется необходимость множественной репрезентации децентрированного субъекта, что становится возможным благодаря новому персонажу - Иному, созданному в романах Дж. Уинтерсон.

**Ключевые слова:** английская литература, постмодернизм, гендерная проблематика, «Другой/Иной», Дж. Уинтерсон.

Образ Чужого/Другого проходит длинный путь эволюции, от Античности до современности в его формировании присутствуют схожие культурные парадигмы. Проблема эволюции представлений о Другом/Ином сохраняет научную актуальность на протяжении второй половины XX века и особенно в первые десятилетия XXI века; об этом свидетельствуют исследования этого периода, которые рассматривают ее с точки зрения широкого спектра гуманитарных проблем.

Внимание к Другому является важнейшим аспектом современного постмодернистского мышления:

В то время как «просвещенный» модернизм говорил от лица Других (колониальных народов, этнических меньшинств, религиозных групп, женщин), в постмодернизме подчеркивается «многоголосие» различных культурных миров, существующих в децентрированном культурном пространстве [1].

В начале XXI в. отношение к Другому кардинально изменилось,

на место отторжения и страха<sup>1</sup> пришло понимание и возможность смены субъектной позиции, что вполне вписывается в постмодернистское провозглашение прославления различий [1].

Сложная и многозначная культурная ситуация XXI века, высокая степень коммуникативности, преодоление «закрытости» культур и стереотипов, связанных с этнической и гендерной проблематикой, множественность смыслов приводит к «размыванию» границ и отказу от бинарных оппозиций. Появляются новые разнородные явления, которые не вписываются в рамки бинаризов. Распространенной культурной практикой начала XXI века становится «Другой внутри "своей" культуры и Другой внутри "другой" культуры» [2].

Такие явления, как глобализация и мультикультурализм, способствуют преодолению дихотомического мышления, становлению интерсубъективности. Полилог, отражающий многообразие и многоголосие различных культур, становится необходимым условием для полноценного существования «собственной» культуры. Важной составляющей проблемы Другого становится осмысление женщины как Другого. Вновь возросший интерес к исследованию «другости»/ «инаковости» женщины связан с постколониальными штудиями, а именно развитием феминистских и гендерных исследований. Одной из особенностей культуры конца XX века является толерантное отношение к маргинальным (по отношению к традиционной доминантной культуре) субъектам, которые обладают собственным «голосом». В последние декады XX века для женщины становится возможным выразить собственную субъективность, при этом бинарная модель и патриархатные ценности остаются традиционными. Кроме того, необходимо отметить, что все активнее проявляется «множественная другость», этот факт позволяет по-новому рассмотреть «другость» женщины.

---

<sup>1</sup>Е.Н. Шапинская раскрывает процесс реабилитации Другого в смене смысловых акцентов в историях о вампирах, как в литературном, так и в кинематографическом дискурсе.

Образ Чужого, Другого получил еще один путь развития – трансформировался в образ Иного<sup>1</sup>. В связи с развитием постфеминистского дискурса (Донна Хэрзуэй «Манифест для киборгов», «Приматы, киборги и женщины: Переоткрытие природы», Дж. Батлер «Гендерное беспокойство»), в котором субъект децентрирован, возникает необходимость множественной репрезентации, в художественном произведении это становится возможным благодаря персонажу Иному с изменчивой идентичностью, способному выражать разного рода субъективности.

Именно эта проблема наиболее актуальна для творчества Дж. Уинтерсон. В романах Дж. Уинтерсон важным этапом становления Иного является осознание того, что существуют «другие миры», то есть сознанию открывается собственная инаковость, с этого момента Иной перестает ощущать себя «своим» в привычном для себя окружении. Одним из маркеров инаковости в творчестве писательницы становится способность принимать и понимать другой мир, а также адаптироваться к этой среде. В творчестве Дж. Уинтерсон необходимо отметить разнообразие типов пространства, каждый тип воздействует на героя или является отображением его внутреннего мира. В произведении «Страсть» ("The Passion", 1987) они представлены образом Венеции, с ее множественными городами внутри единого города, появлением и исчезновением путей передвижения:

Это город лабиринтов. Вы можете ходить откуда-то куда-то каждый день, но никогда не пройдете тем же путем. А если удастся, то лишь по ошибке. Чутье ищейки здесь не поможет. Умение пользоваться компасом подведет. Советы, которые вы уверенно дадите пешеходам, заведут их на площади, о

---

<sup>1</sup>Иной – образ человека, субъективность которого может состоять из нескольких типов и/или постоянно видоизменяться, который осознает и принимает множественную реальность. В англоязычных исследованиях (в философии, социологии и литературе, J.Duncan, Z. Bauman) используются термины «alien» (чужой) и other (другой), «otherness» (другость/инаковость). В современном словоупотреблении термин «инаковость» может быть версией, русским эквивалентом термина «otherness». В настоящем исследовании мы обращаемся к термину «инаковость», подразумевая выражение субъективности Иного.

которых они и не слыхивали, и заставят переходить каналы, которых нет ни на одной карте [3];

в произведении «Хозяйство света» ("Lighthouse-keeping", 2004) образ дома представляется как «кривой мир или мир под уклоном»:

Одни люди выросли на холмах, другие — в долине. Нас в основном воспитали на плоскости. Я же бросилась на жизнь под углом, и вот так жила с тех самых пор» [4],

что характеризует личность Сильвер и ее матери. Пространственные образы играют значительную роль в построении картины мира Иного, как правило, они являются отражением инаковости внутреннего мира героя, а адаптация – неотъемлемой способностью для образа Иного.

Способность к принятию Другого пространства обозначает возможность Иного к принятию Другого вообще. Эта способность обеспечивается, в частности, андрогинным характером ума главных героев, что воплощено Дж. Уинтерсон при помощи самых разнообразных средств. Новизна авторского гендерного позиционирования персонажей в тексте заключается в отказе от стабильных маркеров половой принадлежности, в том числе и на языковом уровне («Письмена на теле»; "Written on the Body", 1992):

Она очень любезно приглашает меня на ланч. У меня нет комплексов, но "красота" не совсем подходящее слово для описания моей внешности – это то слово, которое можно применить к очень немногим людям, к таким как Луиза. Я говорю ей это... [ 5].

Также новизна проявляется в избыточности и чрезмерности чувств, в способности к избранию необычного объекта страсти («Страсть»), в склонности ценить душетелесность объекта любви, открытом принятии деконструкции тела, более того, способности ее поэтизации, через особую форму существования нарратора в тексте и

языковые структуры, поддерживающие его двойственность («Письмена на теле»). Герои обладают способностью понимать и принимать миры других людей, существуют вне системы стереотипов и гендерных маркеров.

Еще одним аспектом инаковости является открытое противостояние Иного патриархатному миру. В романе «Страсть» венецианка Вилланель (согласно легенде, обладающей маскулинным признаком – перепонками на ступнях) обоснованно критикует патриархатный мир и его представителей. В произведении «Письмена на теле» Луиза (мифологическим прототипом, которой можно назвать Лилит, борющуюся за равноправие) отказывается следовать требованиям мужа, она не намерена поддерживать его статус в созданной патриархатной властью иерархии. Исторический (временный, невечный) контекст становится для Дж. Уинтерсон средством воплощения патриархатного мира, а мифологический, культурный контекст (вневременной, вечный) средством воплощения мира Иных. Обращение автора к переписанным мифу и сказочному компоненту (выраженному в том числе и во вставных историях) позволяет пересмотреть традиционный патриархатный строй общества и предложить альтернативную среду, благоприятную развитию Иного.

В романах «Письмена на теле» и «Хозяйство света» использование автором приемов постмодернистской эстетики, в частности интертекстуальности и высокой аллюзивности, позволяет расширить жанровые схемы, в обоих случаях это происходит за счет библейского контекста и вставных историй (в «Хозяйстве света» аллюзии к произведению Р.Л. Стивенсона и труду Ч. Дарвина). На нарративном уровне оригинальным приемом является появление раздвоенного «я» нарратора, наряду с повествованием от первого лица, автор представляет диалог с Оранжевым демоном (alterego героини) в романе «Апельсины – не единственные фрукты» ("Oranges are not the only fruit", 1985). В романе «Хозяйство света» Дж. Уинтерсон нарраторы (Сильвер и Пью) постоянно меняют друг друга, что создает

эффект фрагментарности, читатель занимает активную позицию, пытаясь соединить «пазлы» в двух историях. Мир, увиденный глазами Иного, дает возможности для расширения сознания и других участников художественной коммуникации, в том числе и читателя.

Художественные стратегии произведений Дж. Уинтерсон позволяют автору создать сложную картину мира, в которой Иной находит возможности для свободного самовыражения, невзирая на условия воспитания («Апельсины – не единственные фрукты») и существования («Хозяйство света»), историческую эпоху («Страсть») или социальный контекст («Письмена на теле»).

#### *Список литературы*

1. Шапинская Е.Н. Культурология после постмодернизма / Е.Н. Шапинская // Культурологический журнал. 2010. №1 / Электронный ресурс. URL [http://cr-journal.ru/rus/journals/9.html&j\\_id=2](http://cr-journal.ru/rus/journals/9.html&j_id=2) (дата обращения: 16.08.15).

2. Шапинская Е.Н. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации/ Е.Н. Шапинская // Гуманитарное знание: теория и методология. 2009. №3. С.51-56.

3. Уинтерсон Д. Страсть: роман /Д. Уинтерсон. Пер. с англ. Е. Каца.– М.: ЭКСМО, 2002 / Электронный ресурс. URL [http://royallib.com/book/uinterсон\\_dgenet/strast.html](http://royallib.com/book/uinterсон_dgenet/strast.html)(дата обращения: 16.08.2015).

4. Уинтерсон Д. Хозяйство света: роман /Д. Уинтерсон. Пер. с англ. Н. Повалеяевой. – М.: Эксмо, 2006/ Электронный ресурс. URL [http://royallib.com/book/uinterсон\\_dgenet/hozyaystvo\\_sveta.html](http://royallib.com/book/uinterсон_dgenet/hozyaystvo_sveta.html) (дата обращения: 16.08.2015).

5. Уинтерсон Д. Письмена на теле/Д. Уинтерсон. Пер. с англ. Дианы Огановой., 2002/ Электронный ресурс. URL <http://www.litmir.co/br/?b=44632> (дата обращения: 16.08.2015).

6. Winterson, J. Lighthousekeeping / J. Winterson. – London: Fourth Estate, 2004.



7. Winterson, J. *Oranges are not the only fruit: novel* / J. Winterson. – London : Vintage, 1991. – XV, 171 с.

8. Winterson, J. *The Passion* / J. Winterson. – New York: Grove Press, 1997.

9. Winterson, J. *Written on the Body* / J. Winterson. – New York: Vintage International, 1994.

**OTHERNESS IN THE CONTEXT OF MULTICULTURAL AND GENDER STUDIES  
(ANALYSIS BASED ON J. WINTERSON'S NOVELS)**

© *T.M. Hacevich*

This paper deals with the analysis of “Otherness” question which has a long way of evolution but remains actual in the context of multicultural and gender studies. Postmodernism caused the necessity of multiprepresentation of the decentered subject. Such representation becomes possible thanks to new character “Other” J. Winterson’s novels.

**Key words:** English literature, Postmodernism, gender questions, “Other”, Jeanette Winterson.

## ГЛАВА 2

### ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ПОСТИЖИМОСТИ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО

---

#### 2.1. ЭВОЛЮЦИЯ ФИЛОСОФСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ АФРЫ БЕН И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ

© *В.С. Трофимова*

Рассматриваются философские взгляды первой профессиональной писательницы Англии Афры Бен. Особое внимание уделяется ее интересу к сенсуалистической философии Томаса Гоббса, идеи которого она восприняла через трактовку английского богослова Джона Ичарда. Этот интерес отразился в ее драматических, поэтических и прозаических произведениях, в особенности в ее комедии «Круглоголовые» и в ее эпистолярном романе «Любовная переписка дворянина и его сестры». Рассматривается как полемика Афры Бен с Томасом Гоббсом, так и близость их взглядов, в частности, на принцип самосохранения.

**Ключевые слова:** Афра Бен, материализм, атеизм, сенсуализм, Гоббс.

Афра Бен (1640-1689), будучи профессиональным драматургом, была очень восприимчива к идеологическим диспутам XVII века. О живом интересе писательницы к философским концепциям ее времени красноречиво говорят сами ее произведения – пьесы, стихотворения, романы и новеллы, а также переводы с французского. В них отразились ее представления о мире, о человеке, человеческой природе, религии, власти и политике. Какие философские системы привлекли особое внимание английской писательницы?

События начала 1680-х годов в Англии – Папистский заговор и связанная с ним истерия вокруг католиков и католической угрозы – способствовали обращению Афры Бен, по всей видимости, тайной

католички, к скептицизму и материализму, о чем свидетельствует ее стихотворное послание Томасу Кричу по поводу его перевода поэмы Тита Лукреция Кара «О природе вещей» (1682). В этом произведении она ближе всего подходит к атеизму. Официальную религию Крич называет в своем переводе «тиранией» и «обманом святош». Божество полностью отделено от мира людей и не вмешивается в их дела. В этих постулатах можно увидеть основы деизма.

Афру Бен восхищала в поэме Лукреция всепобеждающая сила рационализма и материализма. От Лукреция Бен восприняла и представление о смерти как о «вечной ночи»: этот образ появляется в стихотворении «На смерть лорда Рочестера» (1685), в поэме «Золотой век» (1684) и, наконец, в ее переводе «Максим» Ларошфуко (1685). Вместе с тем, английская исследовательница Дж. Тодд считает, что обращение Бен к Ларошфуко свидетельствует об определенном изменении в скептической позиции писательницы. Ее вера в разум была подорвана, и она все больше сомневалась в его власти [11, с. 372]. Вслед за французским философом Бен показала лживость философии стоиков с их верой в разумность добродетели, неспроста она озаглавила свою версию «Максим» «Сенека без маски» ("Seneca Unmasked"). Заметим попутно, что произведение французского автора повлияло как на мировоззрение Афры Бен, так и на ее творчество: афоризмы встречаются не только в ее романах «Любовная переписка дворянина и его сестры» (1684-1687) и «Оруноко, или История Царственного раба» (1688), но даже в ее переводе «Часов влюбленного» ("La Montre") Б. де Боннекорза (парадоксальность ситуации состоит в том, что во французском оригинале афоризмов практически нет).

Интерес к картезианству определил выбор Афрой Бен «Бесед о множественности миров» Б.Б. де Фонтенеля в качестве материала для перевода с французского на английский. То, что Бен всерьез отнеслась к этому переводу, подтверждает предпосланное «Беседам» «Эссе о переводной прозе». В нем писательница показывает свое знакомство с работами Рене Декарта и Жака Рого, защищает систему Коперника от

нападок тех, кто считает ее несовместимой с Библией, и выступает в качестве критика произведения Фонтенеля, отмечая его идею о множественности обитаемых миров, но восторгаясь его картиной необъятной Вселенной и всемогущества Господа Бога. Доказывая, что текст Священного писания не следует воспринимать буквально, Бен вступает в дискуссию о чудесах и, в отличие от Бенедикта Спинозы, с произведениями которого она могла быть знакома через Чарльза Блонта, известного вольнодумца и первого переводчика Спинозы на английский, она допускает возможность существования чудес. Ее подход к Библии близок подходу Джона Уилкинса, в 1650-е годы – ректора Уодем-колледжа в Оксфорде, популяризатора и защитника теории Коперника и «новой науки» в целом. Уилкинс считал, что Библия не предназначена для передачи научных истин, и ее не следует трактовать буквально.

Об увлечении Бен пифагорейством и мистицизмом говорит ее стихотворное послание Томасу Трайену (1685), а также эпизод с предсказанием судьбы Цезарио из третьей части эпистолярного романа «Любовная переписка дворянина и его сестры» (1687). Однако, при всем ее интересе к картезианству, скептицизму и мистицизму существовал один философ и одна философская система, полемика с которой красной нитью проходит через все ее творчество. Это сенсуализм Томаса Гоббса.

Томас Гоббс не был ученым; самые значительные его труды относятся к сфере политической теории. Гоббс был этатистом (государственником), он выступал за сильную централизованную власть и против разделения властей. Он защищал монархию как наиболее совершенную форму правления. Эту идею он высказал уже в первом политическом трактате «Элементы закона естественного и политического» ("The Elements of Law Natural and Politic"), который был распространен в рукописи в 1640 году. В том же году Гоббс эмигрировал во Францию, где жил вплоть до 1651 года. Именно во Франции помимо других произведений он создал свой капитальный труд «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного

и гражданского» ("Leviathan or the Matter, Form, and Power of A Commonwealth Ecclesiastical and Civil", 1651). Вскоре после публикации этого сочинения Гоббс переехал в Лондон. Кромвель, торжествовавший победу над роялистами, приветствовал его возвращение.

Государство, по Гоббсу, возникает в результате всеобщего договора участников, при этом подданные свободно отказываются от большинства принадлежащих им естественных прав и уже не вправе требовать их обратно. Отвергая теорию божественного происхождения власти, Гоббс выступает, как уже было сказано, за сильную власть. Он считает, что общество состоит из индивидов, преследующих свои узкие эгоистические цели. Гоббс выделяет два состояния общества – естественное (*status naturalis*) и государственное или гражданское (*status civilis*). Естественное состояние общества – «война всех против всех», или «война каждого против каждого». Тот факт, что в обществе, где «человек человеку волк», существует угроза самоистребления, делает необходимым существование сильного государства – Левиафана, способного обеспечить порядок и создать условия, при которых каждый сможет наслаждаться плодами своего труда и не опасаться за свою собственность. Здесь возникает проблема с самим понятием государства. В первом английском издании «Левиафана» Гоббс использует для обозначения государства слово "Commonwealth" – «общественное благо», английский аналог латинского слова «республика». В период личной диктатуры Кромвелю оказались очень близки идеи Гоббса о сильной централизованной власти, а его протекторат заслужил признание и одобрение философа. Между тем, в латинском издании 1668 года Гоббс заменил слово "Commonwealth" на слово «монархия» [2, с. 53]. Однако это не оградило философа от нападков критиков, которые по-прежнему считали его сторонником Кромвеля. Так, критик Гоббса Джон Доуэл находил сложным поверить, что «книга под названием «Левиафан» была написана в защиту

королевской власти» [10, с. 136]. Принципы Гоббса с легкостью могли быть использованы повстанцами разного рода.

Одним из центральных понятий в философской системе Гоббса является понятие самосохранения. В одиннадцатой главе сочинения «О человеке», составляющего вторую часть его «Основ философии» и опубликованного на латыни (до недавнего времени не было перевода этого произведения на английский язык), Гоббс заявляет:

Первым из всех благ является самосохранение. Ибо природа устроила так, что все хотят себе добра. Но чтобы каждый мог достигнуть его, необходимо желать жизни и здоровья, а также гарантии сохранения обоих этих благ и в будущем, поскольку его можно обеспечить [2, с. 241].

Идею необходимости сохранения жизни Гоббс развивает и в четырнадцатой главе «Левиафана»:

Естественное право (right of nature), называемое обычно писателями jus naturale, есть свобода всякого человека использовать собственные силы по своему усмотрению для сохранения своей собственной природы, т. е., собственной жизни, и, следовательно, свобода делать все то, что, по его суждению, является наиболее подходящим для этого [3, с. 98].

По логике Гоббса, целью человеческой жизни является сохранение этой самой жизни. Далее он формулирует понятие естественного закона:

Естественный закон (law of nature), lex naturalis, есть предписание, или найденное разумом (reason) общее правило, согласно которому человеку запрещается делать то, что пагубно для его жизни или что лишает его средств к ее сохранению, и пренебрегать тем, что он считает наилучшим средством для сохранения жизни [3, с. 98].

Надо отметить, что такая трактовка понятия самосохранения и выведение его на первый план вызвало протест со стороны критиков Гоббса, которые возмущались отсутствием у него упоминаний о Боге.

Расцвет философской деятельности Томаса Гоббса совпал по времени с Революцией и Республикой. Помимо философских трудов, Гоббс также был автором нескольких сочинений, относящихся к теории литературы, прежде всего, «Ответа» на «Предисловие» У. Давенанта к героической поэме «Гондиберт» (1651). Непереведенный на русский язык, «Ответ» Гоббса стал предметом обстоятельного анализа в монографии В.Г. Решетова «Джон Драйден и становление английской литературной критики XVI-XVII веков» в параграфе, посвященном Гоббсу и Давенанту [5, с. 111-133]. Во времена Реставрации Гоббс переживал не лучшие времена.

Умер Гоббс в 1679 г. на девяносто первом году жизни.

Хотя сам Гоббс отвергал обвинения в атеизме, материалистическая и сенсуалистическая направленность его произведений способствовала расцвету в Англии такого идейно-философского течения, как либертинаж (вольнодумство). Либертинаж зародился во Франции на рубеже XVI-XVII веков и явился связующим звеном между ренессансным материализмом и мировоззрением просветителей XVIII века. Либертены стояли на материалистических позициях и отрицали всякого рода авторитеты, включая религию и церковь. Знаменитыми либертенами периода Реставрации были граф Рочестер, Ч. Седли и герцог Букингем. Афра Бен дружила со многими либертенами, в частности, с Рочестером, и многие персонажи ее драматических произведений, а также ее романов и новелл, являются носителями идеологии либертинажа (Уилмор в комедии «Странник», Филандер в романе «Любовная переписка дворянина и его сестры» и другие).

Афра Бен упоминает Гоббса – «доктора Мальмсбери» – уже в обращении к читателю, предпосланном комедии «Голландский любовник» (1673). Утверждая, что комедия как жанр не предназначена для исправления нравов и не является подходящим местом для того, чтобы щеголять ученостью, Бен упоминает Томаса Гоббса:

Если бы я представила Вам два или три худших принципа, выписанного из властного и злобного, но в высшей степени остроумного доктора Мальмсбери, <...> я бы тогда действительно была виноватой [8, с. 160].

Называя принципы Гоббса «худшими», Бен демонстрирует согласие с его критиками, которые считали его философию атеистической и человеконенавистнической. О литературной теории Гоббса Бен не говорит ничего.

Автором, который определил понимание Афрой Бен философии Гоббса, был известный богослов и сатирик Джон Ичард. В «Обращении к читателю» Бен называет Ичарда «могучим» (mighty) [8, с. 161]. В произведении «Естественное состояние господина Гоббса, рассмотренное в диалоге Филаутуса и Тимоти» (1672) Ичард высмеивает представление о человеческой природе как изначально испорченной. В «Посвящении архиепископу Кентерберийскому» он заявляет, что Гоббс «учит, что обман не только соответствует разуму, но и является первым принципом» [9, s/p]. По всей видимости, именно этот принцип Афра Бен называет «худшим».

Еще С.А. Ватченко заметила, что понимание Афрой Бен «естественного состояния» как гармонии является антигоббсовским [1, с. 133, 135-136]. Действительно, в романе «Оруноко» писательница открыто полемизирует с Гоббсом и называет естественное состояние «состоянием невинности», когда человек еще не знал, как грешить, а природа была самой лучшей наставницей. Суринамские индейцы не знают даже слова «обманщик». Вместе с тем, обман процветает в комедии «Круглоголовые, или Доброе старое дело» (1682). Историк Н.С. Креленко в недавней статье, посвященной этой пьесе, рассматривает историческую основу этого произведения и обстоятельства его создания и постановки на сцене, но не касается философского содержания [4, с. 46-48]. Между тем, в этой пьесе Бен открыто ссылается на Гоббса, говоря о том, что обманывать других – это и есть сила и власть (power) [7]. Гоббса при этом она иронически называет «божественным» [7]. Очевидно, что Бен снова, спустя девять



лет после написания «Обращения к читателю», предпосланного «Голландскому любовнику», следует трактовке Ичарда, однако переносит характеристику естественного состояния на состояние государственное – состояние Commonwealth. В последнем, пятом акте комедии один из второстепенных персонажей (второй солдат) называет Commonwealth «монстром», которого создал «порочный город» и которого он сам теперь боится [7]. Таким образом, Бен делает недвусмысленную отсылку к «Левиафану» Гоббса и намекает на то, что именно этот философ был идеологом Английской Республики времен правления Кромвеля.

Вместе с тем одним из главных принципов в философии Гоббса был не принцип обмана, а принцип самосохранения. Этим принципом руководствуются многие персонажи Афры Бен, как положительные, так и отрицательные. Открыто о своей приверженности этому принципу говорит Филандер, главный герой (вернее, антигерой) «Любовной переписки дворянина и его сестры». Он сначала поддерживает Цезарио, восставшего против отца, незаконнорожденного сына короля, но затем разочаровывается в своих соратниках, не видит возможности осуществления их целей и решает перейти на сторону роялистов. Филандер открыто объявляет, что «самосохранение – это первый принцип в природе» [6, с. 424]. Он не просто спасает свою жизнь – он, следуя Гоббсу, отказывается от части своей свободы в пользу монарха, чьей неограниченной власти он готов подчиниться. Филандеру удается воплотить в жизнь свой замысел – в самом конце романа он получает помилование и выходит на свободу, «очень хорошо понятый всеми добрыми людьми» [6, с. 439]. Эти слова – заключительные в романе. Бен оправдывает предательство Филандера тем, что он встает на сторону законной власти. Цезарио, потерпев поражение, также пытается спасти свою жизнь, но ему (как и его прототипу герцогу Монмауту в реальной жизни) уготован эшафот.

Однако не только Филандер и Цезарио стремятся в произведениях Афры Бен к самосохранению. Имоинда, прекрасная и добродетельная супруга принца Оруноко из одноименного романа,

которую царственный дед героя сделал своей наложницей, в критической ситуации также старается спасти свою жизнь, даже прибегнув ко лжи: она заявляет, что принц овладел ею силой. Героине удается избежать казни по законам чести, но ей уготовано рабство, а рабство для народа Оруноко означает бесчестье и хуже смерти. Филадельфия в новелле «Счастливая бессребреница» стремится сохранить не свою жизнь, а свою честь – свою природу, и ей это удается. Арабелла в новелле «Странствующая красавица» сопротивляется браку по принуждению и таким образом старается сохранить себя. Между тем, Оруноко всячески стремится показать свое презрение к смерти и ставит честь выше жизни, чем открыто полемизирует с принципом Гоббса.

При всем интересе к другим философским системам XVII века философия Гоббса – и его философская антропология, и его философия государства – воспринималась Афрой Бен острее всего. Образ государства, созданного философом в «Левиафане», был для нее чудовищным, и она отвергала его концепцию естественного состояния как войны всех против всех. Между тем, она, по крайней мере, частично разделяла его принцип самосохранения в широком смысле – не только сохранения собственной жизни, но и сохранения собственной природы, то есть самого себя.

#### *Список литературы*

1. Ватченко С.А. У истоков английского антиколониалистского романа (Творческие поиски Афры Бен в романической прозе) / С.А. Ватченко – Киев: Наукова думка, 1984. – 285 с.
2. Гоббс Т. Сочинения в 2 тт. Т. 1 / Т. Гоббс – М.: Мысль, 1989. – 622 с.
3. Гоббс Т. Сочинения в 2 тт. Т. 2 / Т. Гоббс – М.: Мысль, 1991. – 731 с.
4. Креленко Н.С. Театр и политическая жизнь Англии периода Реставрации («Круглоголовые или Доброе старое дело» А. Бен) / Н.С.

Креленко // Известия Саратовского университета, Серия История. Международные отношения, 2012. Т. 12. Вып 2. С.45-49.

5. Решетов В.Г. Джон Драйден и становление английской литературной критики XVI-XVII веков / В.Г. Решетов – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1989. – 248 с.

6. Behn A. Love-Letters between a Nobleman and his Sister / A. Behn – L.: Penguin books, 1996. – 473 p.

7. Behn, A. The Works of Aphra Behn. Vol.1. Ed. M. Summers /  
Электронный ресурс. URL  
<http://www.gutenberg.org/files/21339/21339-h/21339-h.htm> (дата обращения 20.11.2014).

8. Behn, A. The Works of Aphra Behn. Vol.5. Ed. J. Todd. / A. Behn A. – London: Pickering, 1996. – 583 p.

9. Eachard, J. Mr Hobbs's State of Nature Consider'd; In a Dialogue between Philautus and Timothy / J. L. Eachard. – Brooke: Printed by E.T. and R.H. for Nath.,1672. – 165 p.

10. Thornton, H. State of Nature or Eden? : Thomas Hobbes and his Contemporaries on the Natural Condition of Human Beings / H. Thornton. – Rochester: University of Rochester Press, 2005. – 251 p.

11. Todd, J. The Secret Life of Aphra Behn / J. L. Todd. – N.Y.: Pandora, 2000. – 545 p.

#### **EVOLUTION OF APHRA BEHN'S PHILOSOPHICAL OPINIONS AND ITS REFLECTION IN HER WRITINGS**

© *V.S. Trofimova*

The article is dedicated to the philosophical opinions of Aphra Behn, the first professional woman writer in England. Special attention is paid to her interest to sensualist philosophy of Thomas Hobbes, whose ideas she perceived through the interpretation of the English theologian John Eachard. This interest is reflected in her dramatic, verse and prose writings, especially in her comedy "Roundheads" and in her epistolary novel "Love-Letters between a Nobleman and his Sister". Both Aphra Behn's polemics with Hobbes and the closeness of their views, for example, on the principle of self-preservation, are analyzed.

Keywords: Aphra Behn, materialism, atheism, sensualism, Hobbes.

## 2.2 ВЛИЯНИЕ УЧЕНИЯ ГОББСА НА ЛИТЕРАТУРУ АНГЛИЙСКОГО ЛИБЕРТИНИЗМА

© *А.В. Титова*

В аристократических кругах Англии XVII века широко распространяются идеи Томаса Гоббса. Влияние системы Гоббса на дворянскую литературу эпохи Реставрации помогает лучше понять тесную связь восстановленной в Англии абсолютной монархии с крупной буржуазией и новоявленным дворянством. В статье прослеживается влияние, которое оказали труды философа на литературу английских либертинов второй половины XVII века. Одним из самых известных представителей данного направления является Джон Уилмот, второй граф Рочестер. Влияние Гоббса на творчество английских либертинов рассматривается на примере его стихотворений.

**Ключевые слова:** английские либертины; Томас Гоббс; Джон Уилмот, второй граф Рочестер.

В 1646 году в Париже состоялся диспут о свободе и необходимости. Одним из его участников был Томас Гоббс. Спустя 10 лет трактат философа «О свободе и необходимости» и другие материалы полемики увидели свет под названием “Of Liberty and Necessity; a treatise, where in all controversy concern in predestination, election, freewill, gracemerits, reprobation, etc is fully decided and cleared. In answer to a treatise written by the bishop of Londonderry of the same subject”.

В этом произведении Гоббс дал определение некоторых важных для либертинов понятий.

Представления и явления не реальны сами по себе, а представляют собой лишь движения в каком-то внутреннем веществе головы. Так как это движение не останавливается там, а идет дальше к сердцу, то оно по необходимости помогает или препятствует тому движению, которое мы называем жизненным. Когда оно помогает последнему, его называют удовлетворением, довольством, *удовольствием* [1, с. 534]. Приятное чувство по отношению к вызываемому объекту называется *любовью* [1, с. 534]. Таким образом, слова: *удовольствие, любовь и влечение*, которое называется еще иначе *вождедением*, суть разные имена, обозначающие

одну и ту же вещь, рассматриваемую с различных сторон [1, с. 535]. Если влечение есть начало животного движения по направлению к той вещи, которая нам нравится, то достижение последней является целью движения, называемой нами также конечной причиной движения. Когда мы этой цели достигаем, то испытываемое нами при этом удовольствие называется *наслаждением* (fruition) [1, с. 535]. *Счастье*, под которым мы понимаем непрерывное удовольствие, состоит не в том, что мы в чем-либо преуспели, а в самом преуспевании [1, с. 536].

Например, у Джона Уилмота, 2-ого графа Рочестера есть стихотворение «Любовь и жизнь». В нем наиболее ярко отражено мировоззрение ранних либертинов и место удовольствия в нем:

Что в прошлом – больше не мое,  
Его невнятен звон.  
И только в памяти оно  
Живет как старый сон.  
А то что будет – не пришло,  
Его по – сути нет.  
Так как могу я пред тобой  
О нем держать ответ?  
Все что имею я – "Сейчас",  
Мгновение в судьбе,  
И ты, любовь, без лишних слов  
Бери его себе! [ 6]

Хотя стилистика Рочестера и не была сохранена автором перевода, мы можем сказать, что в этом небольшом произведении заключен основной постулат первых английских либертинов. Их гедонизм, эгоизм и желание не просто жить сегодняшним днем, но прожить этот день в наслаждении.

Гоббс определяет любовь как потребность:

Ибо любовь есть представление человека о его потребности в лице, к которому его влечет. Причиной этой страсти не всегда и даже не чаще всего является лишь красота или какое-нибудь другое достоинство

другого лица. Необходимо сверх этого, чтобы лицо, которое любит, могло питать надежду на исполнение своего желания [1, с. 548].

Письма, которые Рочестер писал главным женщинам в своей жизни, жене Элизабет Малле и любовнице Элизабет Барри, наполнены глубоким чувством. К жене он испытывает любовь:

Мадам,

если бы моя любовь имела хоть какую-нибудь ценность, вы были бы богатейшей женщиной на земле. Но, с тех пор как ее ценность стала так невелика, вы должны винить свои собственные глаза, заставившие вас сделать это незначительное завоевание.

Несмотря на то, что я – ваш и горжусь этим, позвольте мне все же сказать вам, что радость служить вам не может быть большей, чем удовольствия и достоинства свободы. Я пишу это, чтобы заверить вас, что я не из тщеславия стремлюсь быть вашим слугой.

В своем сердце я чувствую ту истину, в которой не признаются мои уста: что – нет для меня счастья без вашей улыбки, жизни – без вашей благосклонности, рая – без вашей любви.

Если же я когда-нибудь заслужу пытки, казни и проклятия от вас – то, Мадам, вам не надо будет делать ничего более, чем – просто меня ненавидеть [5].

Чувство, которое Рочестер испытывает к Элизабет Барри можно охарактеризовать, как влечение:

Мадам,

мне стыдно смотреть вам в лицо и – я не посмею сделать это до тех пор, пока мое поведение и мои манеры не улучшились, но – видеть вас для меня – так же жизненно необходимо, как дышать; мое представление о смерти – это невозможность видеть вас и – вам принадлежать. Так как я не могу жить без вас, то хочу перед вами честно и раскаянно повиниться в моей непутевой жизни и – надеяться, что вы примите мои заверения и обещания впредь – стараться исправиться и – заслужить ваше прощение за те гадости, которые я наговорил вам вчера, мое божество. Позвольте мне надеяться, что немного позже я все-таки буду допущен в ваши объятия,

чтобы насладиться в них такими радостями, о которых языки, встретившиеся в поцелуе, не смогут рассказать ничего внятного.

Аминь. [4]

Из приведенных выше цитат мы видим, что Рочестер испытывает потребность в обеих женщинах, следовательно, согласно учению Гоббса, он их любит. Однако, эмоции автора различны.

Английские либертины прониклись идеями философа, касающихся не только личных взаимоотношений противоположных полов. Говоря об остроумии, Гоббс замечает, что оно сопровождается «... стремлением сравнивать между собой представляющиеся нам предметы. При этом сравнении люди любят открывать неожиданное сходство между вещами, на первый взгляд не имеющими друг с другом никакого сходства. В способности к таким открытиям люди видят преимущество *фантазии*, порождающей те приятные подобия, метафоры и фигуры, которыми пользуются ораторы и поэты, для того чтобы сделать предметы приятными или неприятными, представить нам эти предметы в хорошем или дурном свете, смотря по тому, как им заблагорассудится. И в других случаях они путем сравнения неожиданно открывают иногда различия между вещами, которые на первый взгляд представляются тождественными» [1, с. 553]

Поэтов-либертинов при дворе короля Карла II называли остроумцами, так как они своими эпиграммами бичевали пороки современного им общества и делали это в весьма изощренной форме.

Гоббс заметил:

*Слава*, внутреннее чувство самоудовлетворения, или триумф души, есть страсть, имеющая своим источником воображение, или представление, о нашей собственной силе и ее превосходстве над силами того, с кем мы состязаемся [1, с. 541].

Для английских либертинов второй половины XVII века слава, пусть и дурная, была одним из самых главных аспектов жизни. Поэтому они нередко попадали в неприятные истории различного рода. Гоббс пишет:

Богохульство, проистекающее из убеждения, есть атеизм. Кто бы осмелился хулить Бога, в существование которого и в заботу которого о делах человеческих он верит? Но то, что называется обычно богохульством, есть не что иное, как намеренное злоупотребление именем Божиим в клятвах, не являющихся необходимыми. [2, с. 574].

Как указано в работе [3]:

Английские либертины разделяли критическое отношение средневековых еретиков к институту церкви. Согласно Альфреду Бисли, деревенские хроники Аддербери содержат множество традиционных рассказов о выходках и вольностях графа Рочестера.

В числе прочих рассказывается об экспромте, который Рочестер адресовал псаломщику из Бодикота (часовня в Аддербери):

Горды Стернхолд и Хопкинс: "Мы  
Перевели для вас псалмы"  
Довольны тем весьма;  
Но если б услышал Давид,  
Как перевод такой звучит –  
Сошел бы он с ума!

Томас Стернхолд и Джон Хопкинс являлись авторами ритмизованной версии «Псалтыря», которая долгое время использовалась в английских церквях. Творение это стало синонимом плохой поэзии.

В теории морали позиция Гоббса как натуралиста и номиналиста привела его к отказу от высших религиозно-теологических категорий добра и зла. Эти слова выражают только ситуации, переживаемые людьми в конкретных обстоятельствах. Словом «добро» они обозначают все то, что им нравится, что им полезно, к чему они стремятся, а словом «зло» – противоположные состояния. В своей этической теории этот английский философ начал ту линию утилитаризма, которая после него укреплялась и углублялась в Англии.



*Список литературы*

1. Гоббс Т. Сочинения в 2 тт. Т.1 / Т. Гоббс – М.: Мысль, 1989. – 622с.
2. Гоббс Т. Сочинения в 2-х тт. Т.2 / Т. Гоббс. – М.: «Мысль», 1991. –731с.
3. Винсачи Д. Джон Уилмот – Экспромт / Д. Винсачи. Электронный ресурс. URL <http://www.stihi.ru/2008/12/04/1365> (дата обращения 15.11.2014)
4. Письма к Барри / Электронный ресурс. URL <http://rochester.3bb.ru/viewtopic.php?id=14> (дата обращения 15.11.2014)
5. Письма к жене / Электронный ресурс. URL <http://rochester.3bb.ru/viewtopic.php?id=13> (дата обращения 15.11.2014)
6. Электронный ресурс. URL: <http://arizer.ru/Poets/Rochester.htm> (дата обращения 15.11.2014)

**INFLUENCE OF HOBBS'S TEACHING ON THE LITERATURE OF ENGLISH  
LIBERTINISM**

© *A.V. Titova*

The ideas of Thomas Hobbes have widely spread in the aristocratic circles of England in the XVII century. The influence of Hobbes's system on the noble literature of the epoch of Restoration helped to understand the close contact of the restored monarchy with the upper middle class and the new nobility in England better. The article traces the influence of the philosopher's works on the literature of the English libertines in the second half of the XVII century. John Wilmot, the second earl of Rochester, was one of the most famous representatives of the trend. Hobbes's influence on the creative works of the English libertines is examined on the example of Rochester's verses.

**Keywords:** English libertines; Thomas Hobbes; John Wilmot, the second earl of Rochester.

## 2.3 ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ XVIII ВЕКА

© *Е.Б. Тимерманис*

Рассматриваются проблемы использования художественных текстов в преподавании социогуманитарных дисциплин. Стихотворения немецких поэтов – принадлежащих к протестантизму и католической традиции – представляют учащимся материал для размышлений, позволяющий почувствовать сопричастность истории, определяющий ключевую роль культуры в поддержании целостности общества. Творчество поэтов XVIII в. поднимает философские вопросы человеческого бытия, приводит к осознанию разорванности и противоречивости существования, к столкновению духовного и телесного начала, к пониманию временности эстетического идеала. Жизнь человека протекает в двух временных планах – в сфере созданного мира и в сфере высшего предназначения. История понимается как место сражения между добром и злом, которые присущие самому человеку. Поэтому для победы добра необходима свободная добрая воля каждого. Из признания этой необходимости следует особое отношение к значимости каждого поступка и мгновения жизни.

**Ключевые слова:** немецкая поэзия, протестантизм, католицизм, философия, эстетика, мистика, вечность, время, антропология

На основе актуализации знания и опыта в ходе преподавания социогуманитарных дисциплин происходит формирование личностных мотивов, придание смысла деятельности студентов. Для отдельного учащегося складывается понимание объективного хода событий и осознается личная включенность в историю в качестве субъекта деятельности. Современный французский социолог Жан-Пьер Ле Гофф утверждает, что «в антропологическом смысле работа есть одно из необходимых условий для обретения человеком самоуважения: работа – ключевой момент противостояния реальности, познания собственных возможностей» [3, с. 285].

На первом этапе студентам предлагается проанализировать оригинальные тексты, включающие основные понятия и термины изучаемой темы. Германия XVII в., характеризуемая Томасом Манном как опустошенная страна, роковым образом отброшенная назад в культурном развитии, подарила европейской культуре Ангелуса Силезиуса, Андреаса Грифиуса, Пауля Герхардта, Симона Даха, Фридриха фон Логау. Согласно утверждению Шиллера, бедствия Германии были столь велики, что миллионы молили о мире и самый

невыгодный мир казался благословением небес. После разрушительных военных походов, нашествия чужеземных войск, голода и нищеты наступает долгожданный мир, о котором молились и на который надеялись.

Боже, все мы испытали, все, что ты послал снесли,  
Кто знавал такие муки с сотворения земли,  
Как народ наш обнищавший?  
Мы мертвы, но мир способен снова к жизни нас вернуть.  
Дай нам силу встать из праха, воздух мира дай вдохнуть,  
Ты, спасенье обещавший [1, с. 247]:

Этот период характеризуется новым подъемом мистических настроений. Волны мистицизма (С.С. Аверинцев) – особые периоды, связанные с крупнейшими социальными потрясениями, обретающие специфический язык надежд и верований, краха и возрождения иллюзий.

XVII в. в Германии – время обращения к творчеству М. Экхарта и эпоха Я. Беме. Для поэзии времен Контрреформации характерно осознание разорванности и противоречивости бытия, столкновение духовного и телесного начала, привязанности к чувственной красоте сотворенного мира и осознание бренности земного существования. В самом социуме царят дисгармония, возникающая из борьбы противоречащих друг другу эгоистических интересов. Осознание противоречивости мира и самого человека приводит мыслителей и поэтов семнадцатого столетия к схожим выводам.

Так, Ангелус Силезиус (настоящее имя Иоганн Шеффлер) утверждает идеи дуальности человека, опираясь во многом на взгляды немецкой мистики (от «цветущего духа Экхарта», который «питается неиссякающими глубокими ключами мира» [6, с. XIII] до Я. Беме).

Как быть мне, если все во мне приют нашло:  
Миг, вечность, утро, ночь, жизнь, смерть, добро и зло?! [1, с. 261]

Родившийся в 1624 году в Бреслау, Силезиус в начале своей жизни много путешествовал, изучал медицину в Страсбурге, Лейдене, Падуе. Вернувшись в 1653 году на родину, он переходит в католицизм. Несмотря на такой значимый для эпохи религиозных войн шаг, песни католического поэта вошли в протестантские сборники гимнов. Пантеистическая позиция особенно четко прослеживается в рассуждениях Шеффлера.

Я знаю, что Бог без меня не просуществует ни одного мгновения.  
Если меня не станет, Он должен поневоле испустить дух.  
Я также велик как Бог. Он также мал как Я.  
Он не может быть надо мною, я не могу быть под Ним [6, с. 367].

Или это же двустишие в переводе Л. Гинзбурга –

Бог жив, пока я жив в себе его храня.  
Я без него ничто, но что он без меня [5, с. 261].

В произведениях Экхарта, которого называют отцом немецкой мистики, Божество определено как «... божественная сущность уже как таковая, без разделяющих выявлений» [3, с. 159]. Согласно традиции мистического пантеизма Бог нуждается в мире для Своего осознания, мир существует в качестве необходимости Божества осознавать Самого Себя. Осознание необходимости существования человека, сопоставимость Бога и человеческой души у Экхарта – «Я причина того, что "Бог" есть Бог <...> Пока не было творений и Бог не был Богом» [3, с. 196].

На основе проанализированных текстов происходит переход ко второму этапу – осознание многофакторности исторического развития и противоречивости исторического процесса. «История – не прямая линия, неправильный узор, построенный по математическому плану, а живая ткань линий, неправильных и извилистых, переплетающихся самым разнообразным и неожиданным образом» [2], отмечал первый русский историк социологии Н.И.Кареев.

Для студентов может быть предложено задание в игровой форме, связанное с разрешением морального конфликта, сформировавшегося в ходе жизни Фридриха фон Логау, иезуита, активного деятеля Контрреформации, яркого представителя немецкого барокко. В его обязанности входило сопровождение на казнь женщин, приговоренных к смерти за колдовство. Сторонники Реформации относились к нему с особой ненавистью, называя его «пособником палачей». На его жизнь покушались, после ранения он был тяжело болен и долго выздоравливал

В 1631 году по всем германским княжествам, графствам и маркграфствам, вольным городам разошлось анонимное латинское сочинение "Cautio criminalis", в котором неопровержимо доказывалось, что среди осужденных не было виновных, ведьмовскую сущность женщины признавали под страшными пытками, пытаясь избежать телесных мук. Автором этого сочинения был Фридрих фон Шпее, поэт.

На третьем этапе – выдвижение гипотез и определение путей их подтверждения в качестве материала для обсуждения также возможно обратиться к творчеству фон Шпее «Ксавьера».

Он решил уплыть к японцам,  
Некрещеных просвещать.  
И тогда под нашим солнцем  
Все взялись его стращать:  
“Ах, беда! Ах, горе, горе!  
На себя ты смерть навлек!  
Чересчур свирепо море!  
Слишком этот путь далек!..” [1, с. 41]

Ксаверий, несомненно, интересовал фон Шпее и как реальный исторический деятель, проповедовавший в Индии, Китае и обративший в христианство более миллиона человек, но и как символ преданности, любви и решимости, для которого нет препятствий в деле его жизни:

Если море негодует –  
Волны к небу ближе всех! [1, с. 261]

На основе анализа данных происходит корректировка выводов, полученных в ходе коллективного обсуждения. Для лучшего восприятия и сохранения полученной информации преподаватель опирается на закономерности восприятия и внимания, используя приемы вариативности раздражителей, введения относительно новых фактов, представления разных точек зрения, а также прием комбинации известных знаний и прием удивления.

Постой! Что значит "бог"? Не дух, не плоть, не свет,  
Не вера, не любовь, не признак, не предмет,  
Не зло и не добро, не в малом он, не в многом,  
Он даже и не то, что именуют богом [1, с. 261].

Мистическая традиция оказала значительное влияние на немецкую поэзию в силу того, что смогла предложить особый личностный путь постижения Божественной истины. Значительное внимание придавалось эмоциям, тонким душевным переживаниям, поискам совершенства в собственной душе. Через любовь и беззаветность, смирение и покорность человек получает возможность достичь экстаза, когда в единый миг, прорывая границы и пределы земного существования, человек устремляется к совершенству. Лишь в результате особого напряжения духовных сил можно достичь этого единения, и «если плотник не может выстроить хорошего дома из червивого дерева, то это не его вина, а дерева» [6].

Характерная для немецкой мистики напряженность, осознание уникальности и индивидуальности личности, принятие собственной тварности и греховности, а также страстная жажда искупления наложили отпечаток на выбор тематического поля для немецкой поэзии времен Тридцатилетней войны, а также повлияли на стиль поэзии. «Цветущий дух» Экхарта, его красноречивые проповеди,

произносимые на средневерхненемецком языке, простая, ясная и яркая, образная речь, умение дойти до сердца каждого верующего, страсть в передаче той истины, которая открылась ему самому, повлияли на творчество Д. Чепко, Г. Арнольда, А. Силезиуса, К. Кульмана.

На этапе формулирования практической и теоретической значимости полученных результатов студенты подходят к осознанию необходимости толерантного отношения к представителям других конфессий. Вопросы этнической принадлежности, вероисповедания должны рассматриваться очень тактично, профессионально и грамотно. Поэтому навыки межэтнического и межконфессионального общения должны отрабатываться в условиях взаимного интереса, поддержки. Важное значение имеет атмосфера лекционного или семинарского занятия, социально приемлемые формы разрешения конфликтных ситуаций, предлагаемые преподавателем в качестве образца. Используя богатый исторический опыт экуменического движения, сосуществования и взаимного обогащения различных культур, в процессе изучения курса учащийся совершенствует установки на общение и диалог.

Эффективно работает на этом этапе методический прием, связанный с наличием положительных эмоций (стимулирование студентов, поддержка их креативных идей). Наличие посильных трудностей, связанных с анализом информации, отстаивание собственной позиции являются достаточно сложными для учащихся элементами учебного занятия. Поэтому в качестве элемента разрядки может выступить шутка, ироническое замечание.

Язвительная эпиграмма Фридриха Логау утверждает, что религиозные распри противны истинному служению:

Лютеранская, папская и кальвинистская веры есть,  
Спрашивается, где же истинно христианская здесь? [7, с. 208]

Подобная идея высказывается во взглядах Я. Беме –

нечего человеку спорить о религии: довольно ему споров со своей плотью, со своими грехами [4, с. 311].

Насмешка по поводу демонстративной, рассчитанной на других набожности в творчестве Ангелуса Силезиуса:

Спит праведник, во сне вкушая благодать,  
А грешник молится и всем мешает спать. [1, с. 261].

Выступая против показной набожности, напускной религиозности, Иоганн Экхарт отвергает внешние формальные предписания вероучения. Каждый идет к Богу собственным путем, невозможно единообразное Откровение для всех христиан. Главное значение имеют не внешние действия человека, а его склонности, предпочтения сердца, мысли и чувства.

Праведный человек не служит ни творению, ни Богу, ибо он свободен и чем ближе к праведности, тем более он свободен [6].

«Религия сердца» Экхарта выступает как призыв к евангельской простоте, к возвращению к истокам, более личностному, интимному диалогу. К немецкой мистике относятся божественные видения Якоба Беме, Откровение, данное его последователю Квиринусу Кульману –

при полном сиянии полуденного солнца Кульман видел себя окруженным всеми демонами ада; потом он внезапно перенесен был в жилище Бога и святых Его и слышал там неизреченные глаголы [4, с. 306-307].

На последнем этапе занятия (момент саморефлексии) учащиеся дают оценку действий и самооценку, отвечая на вопросы «что узнали», «как получили результат», «почему так получилось». В качестве ключевого вопроса идея субъективного «моего» времени, представление о скоротечности, невозможности вернуть каждое



пережитое мгновение. Пример осознания неумолимости и трагичности хода времени – «непрерывного разрушителя вещей».

Ах, слово "вечность" ... Вникни в суть!  
Оно как меч, сверлит мне грудь [1, с. 214]

– писал Иоганн Рист, и он не одинок в таком горестном понимании «времени вне времен». В понимании средневекового человека понятие времени отделено от понятия вечность. Вечность несоизмерима со временем. Вечность – атрибут высшей силы. Земное время может быть соотнесено с вечностью только в определенные решающие моменты человеческой истории, когда оно как бы совершает прорыв в вечность.

Что – время, жизнь? Лишь краткий час.  
Нещадно вечность гонит нас  
И заставляет перейти  
Туда, где нет конца пути [1, с. 276].

Жизнь человека протекает в двух временных планах – в сфере тварного созданного мира и в сфере высшего предназначения. Земная жизнь и вся история являются местом сражения между добром и злом, которые рассматриваются не как безличные космические силы, а как имманентно присущие самому человеку, следовательно, для победы добра необходима свободная добрая воля каждого. Из признания этой необходимости следует особое трепетное отношение к значимости каждого мига земной жизни.

Что мне принадлежит? Мгновение одно,  
В котором годы, век – все, все заключено! [4, с. 53]

Главная задача в жизни каждого — сохранение и удержание собственной индивидуальности, возможность не стать игрушкой чужих желаний и прихотей. Несмотря на вмешательство в жизнь

человека чуждых сил, как правило, деструктивных, он может оставаться самим собой, не становиться игрушкой воли Другого.

Ни радость, ни печаль не знают постоянства:

Чередование их предрешено судьбой.

Не сожалею о том, что сделано тобой,

А выполняю свой долг, чураясь окаянства.

П. Флеминг. К самому себе.[1, с. 218]

Для человека двадцать первого века также важно осознание ценности времени, стремление наполнить каждую минуту поступками, полезными для индивида и социума, в котором он живет и который он создает.

#### *Список литературы*

1. Европейская поэзия XVII века / Перевод: М. Ломоносов, В. Левик, А. Шарапова, Ю. Вронский, Вера Потапова, М. Кудрин, В. Дмитриев, М. Кудинова и др. Вступительная статья: Ю. Виппер. – М.: Художественная литература, 1977. – 928 с. – Серия: БВЛ (Библиотека Всемирной Литературы)

2. Кареев Н.И. Сущность исторического процесса и роль личности в истории / Н.И. Кареев. – 2-е изд., с добавлениями. – СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1914. – XI, 574 с. / Электронный ресурс: URL <http://books.e-heritage.ru/book/10072579> (дата обращения 09.12.2017)

3. Кризис предместий: миф или реальность? Круглый стол. Полемические заметки // Иностранная литература. 2006. № 9. С. 283-287.

4. Тихонравов Н.С. Собр.соч. Т.2. / Н.С. Тихонравов. – М., 1898. – 358 с.

5. Фогг Ф., Кох М. / Ф. Фогг. – История немецкой литературы с древнейших времен до настоящего времени. СПб., 1901. – С. 367

6. Экхарт М. Проповеди и рассуждения / Мейстер Экхарт. – М.: Изд-во «Мусагет», 1912. – 192 с.

7. Frundt E. Reise in das Barock. Leipzig: «Prisma Verlag Zenner», 1969 – 236 p.

**THE PHILOSOPHY AND AESTHETICS OF GERMAN RELIGIOUS PHILOSOPHY  
IN THE 17TH CENTURY**

© *E.B. Timermanis*

This article deals up with the usage of literary texts in teaching social and humanitarian disciplines. The German poets' poems – both Protestant and Catholic – are used as students' base for reflection, allowing to feel the ownership of history, the key role of the culture determination in maintaining the integrity of society. The masterpieces of poets in the 17 century raise philosophical questions of human life, which leads to the understanding of incoherence and contradictions of existence, to a clash of spiritual and bodily principle, to an understanding of the aesthetic idea. A person's life takes place in two time shifts – in the created world and in the field of higher purpose. The history is being understood as the site of the battle between good and evil, which is inherent in human himself. Therefore, for the victory of good a free good will of everyone is needed. The recognition of this need leads to the particular relevance to the importance of each action and moments of life.

**Key words:** German poetry, Protestantism, Catholicism, philosophy, aesthetics, mysticism, eternity, time, anthropology

## 2.4 БЛЕЙК В ПОЛЕМИКЕ С ЛАФАТЕРОМ

© Г.В. Яковлева

Анализируются ранние философско-эстетические взгляды английского поэта-романтика Уильяма Блейка (1757-1827) и их эволюция, отразившаяся в полемике с учением о физиогномике, созданном швейцарским философом XVIII века И.К. Лафатером.

**Ключевые слова:** рационализм, романтизм, добро, зло, творчество, рассудок, воображение, физиогномика

Философы конца XVIII века были свидетелями великого множества противоречивых событий. А их исход далеко не всегда предопределялся законами рационализма. Впереди же философию Просветительства ждали еще более суровые испытания. Надвигалась Великая Французская революция, бурно развивалась промышленность в передовых странах Европы. Ко всем этим процессам следовало искать новый подход.

Новые явления получили отклик в литературе. Романтические тенденции уже проявлявшиеся в ней, требовали осмысления. Английский поэт и художник Уильям Блейк (1757-1827) был одним из первых, кто почувствовал необходимость перемен. В этот период он читал очень много. Это были и труды философов, и богословские работы, и даже физиогномические трактаты. Многие он критически оценивал и переосмыслял. В спорах с авторами прочитанных книг рождался свой собственный взгляд на мир. В аннотациях к прочитанному Блейк намечал свою собственную философско-эстетическую программу.

Ни одно из новых философских направлений он не принимает всецело. Но, подобно мыслителям-современникам, он не совсем порывает с Просветительством. Это сказалось прежде всего на круге вопросов, которые были в центре внимания Блейка. Природа и отношение к ней человека, общество, религия – вот те проблемы, к которым он постоянно обращается. Именно это предопределяет и

круг его чтения. Книг такого рода в конце XVIII столетия появляется много. Продолжались традиции Просветительства – ставить человека в центр философского исследования. В трудах современных Блейку философов сохранялась тенденция – рассматривать человека как индивидуум, вне зависимости от других людей, от общества. И в то же время именно в противоречиях и неповторимости личности многие философы пытаются обнаружить общие законы человеческой природы.

Еще одной особенностью был возрастающий интерес философов разных школ к духовному миру личности, его формированию под влиянием искусства. И в этом многие философы сохраняли традиции Просвещения. В трудах сенсуалистов искусство представало как один из важнейших видов человеческой деятельности. В нем видели синтез многих ее сторон: истины, прекрасного, морали. И сам художник, и тот, кто воспринимал искусство, по их мнению, могли способствовать преобразованию жизни, ибо главной функцией искусства была функция воспитательная.

Но на этом общность толкования роли человека в мире и роли искусства в его судьбе заканчивалась. И сразу же начинались разногласия. Чем руководствуется человек в своей повседневной жизни: разумом или чувствами? Что предопределяет его поведение и отношение к другим людям? На чем основано объединение личностей в обществе? Объединяет ли их мировой дух, предписывающий их взаимосвязь, или же развитие общества определяется материалистическими экономическими законами? И что такое благосостояние: дар ли это свыше или результат деятельности людей, преобразующих природу?

Как возникает талант? Может ли он быть отражением мировой воли или результатом упорного труда и изучения работ предшественников? Что такое воображение и интуиция? Символ ли это божественного откровения или же модель жизни, детали которой почерпнуты в повседневном опыте? Юм и Хатчесон, Аддисон и Берк по-разному отвечали на эти вопросы. У нас нет прямых доказательств,

что Блейк прочел труды именно этих философов в то время, но он и сам начал искать ответ на все эти вопросы. Судя по тому, как легко ориентируется он в сложнейших проблемах современности, они не прошли незамеченными.

Зато о нескольких книгах мы можем сказать с абсолютной уверенностью: поэт читал их и задумывался над идеями их авторов. Свою точку зрения он выразил в маргиналиях к ним. Сохранились примечания к трем книгам, которые Блейк читал в 1788-1789 гг. Это – «Афоризмы о человеке», так в английском переводе называлась книга Лафатера «Физиогномические фрагменты для поощрения человеческих знаний и любви» (1775-1778) и книги Сведенборга «Ангельская мудрость» и «Размышления о божественной любви и божественном откровении».

Швейцарский писатель Иоганн Каспар Лафатер (1741-1801), цюрихский пастор, был связан с немецким литературным движением «Бури и Натиска». Он полностью разделял идеи штюрмеров о преобладании чувства над рассудком, и отчасти их протест против современного общественного уклада. По его мнению, этот уклад противоречил естественной природе и истинным побуждениям человеческой души. Во всех своих сочинениях он резко выступил против идей рационализма. Лафатер преклонялся перед Руссо, руссоистские идеи отразились в его литературном творчестве: романах, драме, стихах. Но наибольшую известность писателю принесло его сочинение по физиогномике, которую он попытался возвести в ранг философии. Лафатер хотел превратить физиогномику в науку о взаимосвязи внешнего и внутреннего мира человека. Он устанавливал соотношения между внешним обликом человека, его складом ума и характером.

Подобно многим философам-современникам Лафатер считал, что каждый человек неповторим. Индивидуальные особенности его души, рассудка и чувств предопределяли его судьбу. Особенно интересовали писателя душевные свойства художника, которые

позволяли ему создать своеобразное произведение. Философия чувств проявилась в книге Лафатера в полной мере.

Однако разумные и меткие наблюдения сочетались в его книге с нелепыми выводами. Часто в них проявлялись суеверия автора и его абсолютный иррационализм. Все это привлекало к его книге читателей с самыми разнообразными интересами.

В последнем своем афоризме Лафатер советовал «познать самого себя». Отмечая его высказывания, которые близки читателю, и те, с которыми он не согласен, Блейк внял этому совету. Он действовал так и в дальнейшем. Прежде всего поэт пытался выяснить для себя основной философский вопрос что такое человек, и какими качествами он должен обладать. Причем, аннотируя Лафатера, он чаще всего еще соглашается с его высказываниями, которые во многом повторяют взгляды просветителей.

Блейк, как и просветители, полагает, что человек по своей природе добр. Но не в этом он видит его основное качество. Главное для поэта – сила воли. «Энергичность выбора, согласованность побуждений – вот что такое воля, рожденная в муках самоотречения и сдерживания желаний» – пишет Лафатер. Без нее доброта невозможна. «Это и есть духовное возрождение» – отмечает Блейк [1, с. 66]. Как не похоже это высказывание на будущий восторг поэта перед страстными желаниями и самоутверждением личности. Однако уже сейчас для Блейка главное свойство воли, по-видимому, заключено в энергичности выбора. Это станет тем более понятным, если мы обратимся к следующему афоризму Лафатера. Он поясняет что воля – это целеустремленность. Она противостоит мелочности разбросанных желаний. Энергичность воли порождает цельность личности. «Превосходно!» – замечает Блейк [1, с. 67].

Воля обуславливает мужество. А смелый человек всегда отстаивает свои взгляды. По мнению Блейка «божественным» был афоризм Лафатера, который гласил, что мужество и откровенность для истинного человека складываются в привычку. Отвага всегда сочетается с простотой и душевной мудростью. Импульсивность

действия, душевный порыв Блейк ценит превыше всего. Поэтому он соглашается с Лафатером, когда последний замечает:

Тот, кто хочет поразмыслить, прежде чем сказать "Да!" вскоре со стыдом обнаружит, что всегда вынужден соглашаться со всеми [1, с. 66].

Комментируя афоризмы Лафатера, Блейк вступает в открытую полемику с просветителями. Ведь для них сила воли, отвага и честь были результатом способности суждения. Блейк возвращает этим понятиям первоначальные значения, акцентируя непосредственный, интуитивный их характер.

Другие афоризмы Лафатера вызывают его резкое недовольство. Это – изречения, в которых Лафатер проповедует смирение. В каждом человеке Блейк прежде всего видит личность. Поэтому скромность вовсе не означает для него покорность другим и признание их превосходства. «Неприятно», – комментирует он афоризм Лафатера, в котором тот замечает:

Нельзя быть великим, если все время думать о том, как ты велик и как незначительны окружающие».

Не принимает поэт и другой афоризм. Ведь его автор утверждает, что «смирность, коли ее не спросят, никогда не осмелится заявить о себе» [1, с. 66]. «Сомнительно!» – комментирует Блейк. Воля и мужество олицетворяются в скромности лишь при одном условии. Они должны быть одухотворены чувством. Лишь в их гармоническом сочетании воля может выполнить свое предназначение.

Здесь уже появляются зачатки диалектики поэта. Он полагает, что воля не может быть доброй. В ее основе всегда лежит зло. Сама по себе она всегда направлена на подавление других [1, с. 89]. Только в нерасторжимом единстве с любовью и в вечном противоборстве с нею воля служит основным качеством становления личности. «Никто не знает, что такое жизнь человеческая, пока не поймет, что такое любовь»,



отмечает Лафарер. «Это известно мне и тысячам других людей» гласит маргиналия Блейка. «Превосходно!», – так характеризует Блейк замечания Лафатера:

Любовь видит то, чего не видит ни один глаз. Любовь слышит то, чего не слышит ни одно ухо и что никогда не поднимается из человеческого сердца. Только любовь одухотворяет его [1, с. 75].

Блейк дополняет это высказывание. «Мысль без чувства порождение рассудка, но не мудрости, а они различны как тело и дух» [1, с. 79-80]. Отсюда же следует окончательный вывод, направленный против афоризма Лафатера о смиренной мудрости. «Лишь смиренный способен на любовь» – пишет Лафатер. «И гордость может любить!» замечает поэт [1, с. 65].

Зато Блейк восхищается другими утверждениями Лафатера. В нем швейцарский философ подчеркивает, что следует искать лишь такого удовольствия, которое гармонирует с истинной природой человека: «Это высказывание нужно ценить на вес золота!» – пишет Блейк [1, с. 65]. На этом этапе своего философского развития он придает большое значение чувствам и ощущениям. Позднее и даже в отдельных примечаниях к Лафатеру этого периода он будет утверждать, что чувства – принадлежность «естественного», а не «божественного» человека. Они не способны дать истинного представления о мире. По-видимому, Блейк здесь еще отдает дань философии сенсуализма. Кроме того, он, как и Лафатер, полагает, что в минуты наивысшего проявления чувств человеческий характер выявляется наиболее полно. Чувства не только выявляют его, но и формируют.

Поэтому не стоит искать противоречий между высказываниями Блейка, где он требует подавления мелких чувств ради одного большого и теми, в которых поэт подчеркивает необходимость открытого проявления чувств.

Отсюда же следует вывод о том, что такое хороший и плохой человек. Для Блейка открытое проявление чувств всегда

свидетельствует о порядочности. Следование законам рассудка, отказ от естественных проявлений эмоций избличат негодяя. «Лучшая фраза в книге!» – утверждает он, прочитав афоризмы Лафатера «Держись на расстоянии от того, кто не любит хлеба, музыки и смеха ребенка». [1, с. 72] А далее идет целый ряд высказываний, направленных против рационалистов. Блейк возмущен поведением насмешников-лжецов, чьи поступки определяет не зов сердца, но холодный расчет. «Превосходно!» – отмечает он в каждом из этих случаев [1, с. 67-77].

Гневно обрушивается он на лицемеров-рационалистов, называя их «дьяволами». Здесь он еще придерживается традиционной терминологии.

Блейк гораздо больше непримирим к врагам, чем Лафатер. А враг для него – тот, кто наделен прямо противоположными качествами души: сухим рационализмом, расчетливостью, отсутствием чувств и эмоций, интуитивного постижения истины. И все же Блейк не настолько прямолинеен, чтобы делить все человечество на добрых и злых. Мы уже увидели, как он определяет положительные черты характера. Это сплав воли (зла) и чувств (любви). Отсюда уже начинается толкование истинной человеческой сути, как органического сочетания разных черт, как двойственной природы человека.

Человек – это существо двойственное по своей природе, – пишет он в одной из маргиналий к Лафатеру – Одной стороной своей души он склонен ко злу, но другой к добру. Та, что расположена к добру, не склонна ко злу. Та же, что способна на зло, способна и на добро также. Далее, и добро и зло не могут одновременно пребывать в личности, ибо тогда они происходили бы из одного источника. А это уж совсем невозможно. Нельзя считать человека порочным, а добродетельным полагать одного только Бога, как же можно говорить о духовном возрождении, когда зло не превращается в добро? [1, с. 80]

Ответом на этот вопрос служит утверждение Блейка о «двумерности» человека. Позднее он будет говорить о «четырёхмерности» истинно добродетельной личности.

Орудием превращения зла в добро, отождествляемое им с любовью, Блейк считает энергию. Этот вывод впервые встречается уже в маргиналиях к афоризмам Лафатера. Здесь мы видим две чрезвычайно важных сентенции. Позднее они определяют суть всей блейковской философии. Подобно воле, энергия сама по себе – зло, но зло активное. Оно способно привести человека к счастью и прогрессу именно в силу этой активности. Так у Блейка впервые встречается парадоксальный афоризм «Активное зло лучше пассивного блага» [1, с. 77]. И второе. Все качества способны видоизменяться, возникать или исчезать. Одна лишь энергия вечна. Она сосредоточена в душе человека и проявляется во всех его делах и поступках. Не рассудок, и не вечные законы мировой воли, но именно энергия объединяет людей. Она – катализатор их единения. Она помогает человечеству развиваться. И наконец, в маргиналиях Блейк формулирует важный принцип. Мерилом человеческих качеств могут быть только сами эти свойства. В мире нет ни чего более существенного и важного, чем сам человек [1, с. 75]. Так Блейк подходит к центральному вопросу своей будущей философии – вопросу тождественности Человека и Бога.

Утверждая необходимость комплексного познания мира, Блейк настаивает, что этим человек выполняет свое главное предназначение на земле. В чем же заключена активная творческая деятельность личности? Как и подобает романтику, он утверждает, что для человека главное – развитие его духовной сути, его таланта. А это означает для Блейка, что основной род деятельности человека на Земле – искусство, способное преобразовать внутренний мир.

Талант становится в его воззрениях центром всей философско-эстетической системы. А это, в свою очередь значит, что Бог и Гений для Блейка тождественны.

Прежде всего, поэт снова подчеркивает, что для таланта необходимы разные свойства. Порой они противоречивы, но всегда

органически связаны. Все они: и единичность, и особенность, и оригинальность, и величие создают то, что называется возвышенным талантом [1, с. 34-35].

Все его свойства объединены вечной энергией. Блейк резко протестует, когда читает в афоризмах Лафатера о том, что спокойствие и терпение суть главные качества таланта [1, с. 87]. Он противопоставляет им страсть. Ведь именно она наряду с энергией создает необходимый сплав для возникновения таланта. И еще одно свойство называет он – вдохновение [1, с. 79, 80, 87, 93]. В атмосфере вдохновения начинает работать воображение и интуиция. Здесь Блейк полностью разделяет взгляды Лафатера, который заявляет, что «Интуитивное постижение истины, невоспринимаемое рационалистическим мышлением, – это и есть гениальность» [1, с. 93]. С помощью интуиции художник может увидеть связь между прошлым и настоящим, он догадывается о судьбах человечества [1, с. 67]. При чем чаще всего в его произведениях постижения этой связи воплощено в картинах настоящего – этого «Вечного теперь», как называет его Блейк [1, с. 77].

Поэт не забывает о том, что всеми этими качествами правит способность суждения. Конечно, это – высказывания раннего Блейка. Позднее он откажется от некоторых из них. А пока Блейк подчас более близок к рационалистам, чем сам Лафатер. То, что обычно начинается со строгости суждения, – пишет Лафатер, – как правило, кончается ложью. «Неверно, – отвечает ему Блейк. – Строгость суждения – большая добродетель» [1, с. 67].

Зато в вопросе об упражнениях и тренировки для художника уже сейчас он выступает как истинный романтик, возмущаясь советом Лафатера – третиловать художественные способности, если они не подкреплены упражнениями. Такие же романтические суждения демонстрирует он, говоря о простоте и единстве воплощения замысла. Уже в этот ранний период он подчеркивает символичность искусства [1, с. 75].

Так завершаются комментарии Блейка к книге Лафатера. Как мы видим, они достаточно обширны для того, чтобы дать представление

об эстетических и этических взглядах поэта на раннем этапе творчества. Он во многом уже занимает те позиции, на которых стоит и впоследствии. Романтический взгляд на природу человека, его религиозные воззрения, толкование роли художника – все это уже окончательно сформировавшейся представления о жизни и творчестве.

*Список литературы*

W. Blake. The Complete Works – L.: OUP, 1978

**BLAKE-LAVATER POLEMICS ABOUT PHYSIOGNOMY**

© *G.V. Yakovleva*

This article analyzes the early philosophical and esthetical views of the English romantic poet William Blake (1757-1827) and their further development. This analysis is based on Blake's polemics against the physiognomy theory, which was proposed by the 18th century Swiss philosopher J.K. Lavater.

**Key words:** rationalism, romanticism, good, evil, creativity, reason, imagination, physiognomy

## 2.5 ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

© Э.В. Седых

Рассмотрен концепт «творческая личность» в контексте эстетических взглядов прерафаэлитов, в основе которых лежит тезис «искусство – это жизнь, а жизнь – искусство». основополагающая роль в разработке концепции творческой личности принадлежит Уильяму Моррису, который сумел воплотить все свои художественные принципы в реальной жизни посредством созидания прекрасного дома и прекрасной книги. Он представил творческую личность идеальным, синтетическим произведением искусства. В качестве материала исследования послужили публицистические, литературные и живописно-декоративные тексты, а также – биографические изыскания автора статьи. Проблематика творческой личности проанализирована как в литературоведческом контексте, так и в контекстах эстетики и искусствоведения.

**Ключевые слова:** Английская литература, прерафаэлиты, У. Моррис, эстетика, творческая личность

Творческая личность является одним из компонентов эстетической теории прерафаэлитов и рассматривается в контексте синтеза искусств. Данная теория была разработана «летописцем» прерафаэлитизма У. Моррисом и нашла своё практическое воплощение в его жизнетворческом дискурсе.

Моррис создал собственную теорию синтеза искусств и воплотил её в своём многогранном творчестве. «Тремя китами» его эстетической концепции были идеальный дом, идеальная книга и идеальная личность. Основными целями искусства, по мнению Морриса, было удовлетворение человеческих стремлений к наслаждению прекрасным домом и прекрасной книгой как сочетанием материального и духовного начал гармонически развитой прекрасной личности. Он справедливо считал, что самым приятным делом в развитом гуманистическом обществе являлось наслаждение хорошими домами и хорошими книгами в самоуважении и достойном человека комфорте. И дом, и книга, и человеческая личность являлись для него сущностями, обладающими органической целостностью, единством всех входящих в них компонентов.

Неслучайно, что Моррис уподоблял человека и книгу архитектурному сооружению; с разрушением архитектуры, как начала и конца всех искусств жизни, начинается деградация человека, ведь человек, живущий в доме, подобен душе, обитающей в теле: нет дома, нет и души. Следовательно, приходит к выводу художник, надо создать эстетичный, красивый и уютный дом, где бы обитала душа, не было бы ничего лишнего и уродливого.

Для Морриса красивый дом представлял собой визуальное воплощение идеальной жизни человека на земле, синтезом красоты и орнамента, плетением словес, эпосом; был равнозначен в литературе концепту *romance*. Создание эстетичного дома было одним из главных смыслов его творчества; он стремился не просто украсить интерьеры жилища и эстетизировать окружающую среду, но и придать дому осмысленное литературно-живописно-декоративное звучание. Дома, в которых он жил, воплощали его идеал взаимодействия литературы с живописью и декоративными искусствами (квартира на Ред Лайон Сквэа 17, Ред Хауз, Кельмскотт Мэнор, Кельмскотт Хауз).

Дом, по мнению Морриса, был плодом гармоничного коллективного труда; он наполнял смыслом жизнь человека, творящего новую реальность. Идеальный дом было невозможно создать без совместного художественного творчества. Этот тезис породил желание художника создать сообщество творческих личностей – фирму «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Компания», впоследствии переименованной в «Моррис и Компанию». Примечательно, что Моррис не только разрабатывал эстетическую теорию синтеза искусств и реализовывал его принципы в своём творчестве, но и воплотил все свои концепции в грандиозных проектах (Арсенальная и Гобеленовая Комнаты в Сент Джеймс Пэлес, Зелёная Гостиная Южно-Кенсингтонского Музея, Большая Гостиная в Уайтвик Мэнор, Стэнден-Холл, шотландский особняк королевы Виктории).

Первостепенное место в интерьере моррисовского дома занимала идеальная книга. Он обращал особое внимание на то, что

при создании интерьеров дома, прежде всего, необходим книжный шкаф, полный книг. И только после «заселения» дома книгами его пространство можно заполнять мебелью, картинами, фресками, гобеленами, коврами. Моррис считал книгу необходимой частью духовной жизни человека; и жизнь, и книга должны быть в идеале прекрасными и эстетичными. Он рассматривал иллюминированную книгу как особый вид искусства, сочетающий в себе артефакт и литературный шедевр. Под идеальной книгой он понимал синтетическое произведение искусства, выполненное согласно свободной воле её творца. Книга могла быть проиллюминирована и напечатана; в ней могли быть иллюстрации и декоративные украшения; она могла содержать разные шрифты, инициал-литеры и цветовые решения. В процессе создания книг он пришёл к выводу, что для создания совершенной книги необходимо содружество художников. Эта идея воплотилась в организации «Кельмскотт Пресс»; типографское искусство было сферой приложения его идей художественного синтеза и гармонизации предметной среды.

При жизни Морриса было опубликовано 66 книг, большую часть которых составляли средневековые тексты и его произведения. Он хотел, чтобы его книгами восхищались и как красивыми литературными произведениями, и как прекрасными артефактами, выполненными в средневековом духе. По его утверждению, в каждой изданной им книге он старался гармонично синтезировать декорирование с литературным сюжетом, облачая каждого писателя в свою «одежду». Он стремился сохранить для потомков Книгу как сокровищницу прекрасных мыслей, оправленную в красивую рамку, как некую китсовскую «a thing of beauty», которая станет когда-нибудь «a joy for ever».

Единство мира эстетического видения есть конкретно-архитектоническое единство, которое расположено вокруг ценностного центра – человека; всё в этом мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотношении с человеком. У Морриса такой человек превращается в творческую личность,



наделённую способностью творить красоту в образе прекрасного дома или прекрасной книги или испытывать наслаждение от созерцания этой красоты, пребывать в состоянии катарсиса. Такая идеальная личность, кроме таланта творить и чувствовать прекрасное, должна обладать такими качествами, как человечность, одухотворённость, искренность, высшая нравственность, оригинальность, способность к самосовершенствованию, внутренняя противоречивость (идея неоднородности человеческой души, богатства заложенных в ней возможностей)

Идеальной личности, по Моррису, были свойственны божественная интуиция, поэтическое видение, ассоциативное мышление, богатый внутренний мир, внешняя и внутренняя красота, приверженность своим духовным идеалам, гармония с собой и окружающим миром, космическое ощущение бытия. Кроме того, идеальный человек, как утверждал Моррис в своих литературных произведениях, – это герой-одиночка, стремящийся к вечному Поиску – поиску себя, красоты, величия и духовной свободы; это сильная и активная личность, преобразующая реальность собственного видения. Именно в процессе духовного возрождения человек превращается в целостную личность в её божественном величии. Именно благодаря непрерывающейся внутренней жизни человек имеет возможность обретения счастья на земле (моррисовский «земной рай»).

В отличие от многих современников Моррис относил слово «личность» не только к мужчине, но и к женщине, считая её индивидуальностью, равной мужчине сущностью, всепонимающим другом и собеседником. На протяжении всей своей жизни Моррис относился к женщине не только как к прекрасной даме, возлюбленной и спутнице жизни, но и видел в ней в то же время сильную, выносливую, целеустремлённую, умную, тонко чувствующую натуру. Он преклонялся перед Женщиной, всегда почитая и идеализируя её личность, считая её воплощением нравственного и эстетического идеала.

Почитание женщины-личности в жизни, в литературных и живописно-декоративных творениях Морриса брало истоки в готике, в которой он всегда видел утончённую природу. Готика, являющаяся сплавом природы, архитектуры, литературы и истории, культивировала в нём великую любовь к Женщине, которая сама по себе являлась готовым прекрасным артефактом, синтетическим произведением искусства, созданным природой. В моррисовской женщине была необыкновенная гармоничная целостность; она была поэтична и живописна одновременно; она сама создала собственную личность, познавая духовное совершенство, стремясь к творческой деятельности (картина «Королева Гвиневра», сборник «Защита Гвиневры и другие поэмы», поэмы из «Земного Рая», поздний романс «Воды Дивных Островов»).

Моррис был настоящим средневековым рыцарем, ценящим в женщинах не только внешнюю красоту, но и духовное богатство. Именно поэтому в его жизни была и всепоглощающая любовь к единственной женщине на земле – красавице Джейн Бёрден, которой он посвящал поэмы и картины, и искренняя дружба с Джорджиной Бёрн-Джонс, продемонстрировавшая умение Морриса-человека распознать красоту интеллекта в той же степени, в какой Моррис-художник мог увидеть красоту предмета или формы. И Джейн, и Джорджина как воплощение двух сторон человеческой личности, материальной и духовной были ему одинаково необходимы в личностном развитии.

Кроме культа женщины-личности Моррис исповедовал культ всесторонне развитой личности и доступных ей благодаря силе воображения безграничных познавательных возможностей. Он утверждал, что если художник остро чувствует красоту, он не может буквально передать событие, которое происходит в реальности; он должен что-то добавить от себя, чтобы смягчить убогость окружающей действительности. Именно благодаря воображению и индивидуальному восприятию мира было возможно творческое воссоздание реальности на листе бумаги, холсте, стекле, плитке,

ткани. Моррис подчёркивал, что человеку для жизни необходимы не только свобода, истина, любовь, духовность, красота, но и творческое начало личности. Только в творчестве и творческом отношении к жизни человек мог постичь смысл бытия и обрести истинное счастье – гармонию с собой и миром через осознание радости созидания прекрасного.

Моррис считал, что только осознанный, почитаемый труд может творить подлинное искусство, или Удовольствие Бытия; что не стоит браться за работу, если не чувствуешь удовольствия от самого процесса труда, не имеешь естественной склонности к данному виду деятельности: работа без удовольствия бесчеловечна и бездуховна. Он считал осмысленный творческий труд основой нравственности личности, для него он имел непреходящий божественный смысл; а творец, будь он поэт или художник, воспринимался им как Бог и пророк Красоты, умеющий видеть и постигать тайны Вселенной, обладающий способностью расцвечивать обыденность радужными красками. Человек-творец, образом жизни которого было дарование миру красоты, был подлинным героем Морриса, а творимое им искусство – необходимой частью жизни гармонически развитой личности. Искусство служило выражением личности самого художника, стремившегося реализовать в творениях своё духовное богатство.

Моррис подчёркивал, что искусство не терпит дилетантства, что настоящее произведение искусства не может быть сотворено без внутренней культуры. Чтобы творить искусство необходимо иметь и развитое чувство прекрасного, интуитивное чувство красоты. Он утверждал, что, прежде чем создать что-то эстетическое, воплотить в реальность художественную мечту, следует продумать дизайн произведения, создать в воображении желаемый образ. Только искусство, по Моррису, давало человеку возможность создавать особую атмосферу художественного бытия, творить особые воображаемые миры.

По мнению Морриса, творческий человек должен быть разносторонне развитой личностью, воплощать в себе и художника, и поэта, демонстрировать многогранную одарённость и заниматься многосторонней деятельностью. Он считал, что человек должен уметь рисовать в той же степени, в какой он умеет читать и писать, и что, если человек наделён даром писать стихи, он предрасположен и к другим видам художественной деятельности.

Именно из таких личностей-творцов состояли все братства, которые создавал Моррис; это были братства талантливых, разносторонне развитых личностей, у которых одно умение плавно перетекало в другое. Дружба, братство были знаковыми понятиями в моррисовской концепции идеальной личности. Ярким примером дружбы как синтеза двух незаурядных творческих личностей явились пожизненные взаимоотношения Морриса с Э. Бёрн-Джонсом. Ещё будучи студентами в Оксфорде, они уже представляли собой некий симбиоз, питая и направляя духовное и интеллектуальное развитие друг друга. Они совместно формировали эстетические цели будущей жизни, какими бы фантастическими, идеалистическими они не казались для современников. Они вместе шли вперёд, к познанию и созиданию прекрасного в искусстве и жизни.

Моррис был верным, благородным и благодарным другом; он не жалел денег для друзей. Ещё в Оксфорде он заложил определённый образец обращения с деньгами: на протяжении всей своей жизни Моррис изыскивал возможности вкладывать капитал в создание братств и обществ и финансировать развитие различных искусств. Ещё в Оксфорде он начал осознавать, что сами по себе деньги не могут осчастливить творческого человека, если они не работают на благо его друзей и не помогают раскрыть истинную цель собственной жизни.

Моррис всегда чувствовал ответственность за себя и других; он шёл по собственному жизненному пути, не изменяя своим принципам, и помогал другим обрести свой путь в жизни и творчестве. Именно с этой целью он создавал братства единомышленников, привлекая к

творческой деятельности талантливых людей: художников, поэтов и прочих неординарных личностей. Это были оксфордский кружок, редакция журнала «Оксфорд энд Кэмбридж Мэгэзин», прерафаэлитское братство на его втором («декоративном») этапе, фирма «Моррис и Компания», художественные мастерские в Мёртоне, типография «Кельмскотт Пресс». Моррис, без сомнения, был одарён способностью стимулировать очень разных, часто обладающих сильной волей, творческих людей к работе на общую цель, которую ни один из них не мог бы поставить.

Братство было для Морриса союзом пытливых умов и пылких сердец, воплощением искренней дружбы, надежды на лучшее, веры в будущее. Синтез этих понятий лежал в основе его видения идеального содружества людей, близких по духу и творческим идеалам, выражающим полноту человеческого бытия. Это ощущение полноты бытия в контексте братства нашло отражение в романсе «Сон про Джона Болла». Идее братства, как гармоничному единству творческих личностей, Моррис посвятил стихотворение «Совместная езда верхом». Именно концепт средневекового братства играл основополагающую роль в его участии в деятельности Социал-демократической Федерации и в создании Социалистической Лиги, Хаммерсмитского Социалистического Общества.

Моррис посвятил всю свою жизнь служению искусству, и, если он и принимал участие в политической и общественной жизни страны, то это было, скорее, созерцательное участие, основанное, прежде всего, на милосердии в отношении людей и материальных объектов. Он был пассивным либералом и эстетствующим социалистом; он следовал не определённой политической доктрине, а внутреннему порядку вещей: Моррис был социалистом в той же степени, в какой он был и христианином. Именно такое отношение к социализму ощущается в его книге «Знаки перемен», в лекциях «Искусство и народ», «Искусство под игом плутократии», «Искусство и социализм».

В своих размышлениях об искусстве Моррис пришёл к выводу, что искусство антропоцентрично: конечной целью искусства является

человек, а конечной целью труда художника, который воспринимает искусство как важную часть человеческого бытия, является повышение эстетического уровня жизни людей. Во всех созданных им братствах он пытался реализовать на практике разработанные принципы эстетической теории, стремясь к тому, чтобы жизнь людей стала счастливой, эстетически совершенной, гармоничной, наполненной трудом, приносящим радость и удовлетворение. Он хотел идти путём размышлений, образования и приобщения людей к истинным ценностям: духовности, нравственности, красоте. Он испытывал постоянное желание познания себя и окружающего мира, который он хотел сделать чуточку лучше и намного эстетичнее. Будущее человечества, согласно Моррису, представляло единство гармонично развитого человека и окружающего мира, сочетающего природную и художественную, эстетическую среду обитания. Он провозглашал космический синтез – синтетическое единство человеческой личности, искусства и природы.

Моррис преклонялся перед природой как перед прекрасной женщиной; его восхищали величественные леса и благоухающие сады, где он мог созерцать природу, испытывать радость от общения с красотой земли, предаваться размышлениям о жизни и искусстве. Для него природа и общение с ней были душевной потребностью; в ней он черпал вдохновение, видел неиссякаемый источник прекрасного. Природная символика стала основной темой произведений литературы, живописи и декоративного искусства Морриса, имплицитно синтезируя вечный синтез естественной красоты, эстетизма искусства и таланта человеческой личности, занимающейся художественной деятельностью.

Одним из секретов высокого мастерства и неповторимой прелести моррисовских творений являлся тот факт, что он всегда всё делал собственными руками и никогда не брался за то, чего не знал в совершенстве. Его работы создали особый «рынок», где были выставлены лишь штучные товары: это был «рынок» утончённой красоты и подлинного эстетического вкуса. Этот «рынок» он создал

сам благодаря таким своим личностным качествам, как гениальность, трудолюбие и ответственность; благодаря своей безграничной вере в развитие, в самосовершенствование, в движение вперёд к ещё недостигнутым высотам. И ему было совершенно неважно, в какой степени признаёт его творчество окружающий мир. Моррис считал, что настоящий художник не должен слушать мнения толпы и предаваться унынию в случае непонимания, – у него должен быть собственный голос, голос, к которому прислушиваются.

Моррис был многогранной, полифоничной, творческой личностью. На примере собственного творчества он подтвердил все положения своей концепции идеальной личности, которая была в состоянии создать идеальный мир, где есть жизнь, вера, свобода, труд, любовь и человеческая личность, наделённая божественной сущностью и величием, синтетическим художественным мышлением и универсализмом. Универсализм, по мнению Морриса, помогал художнику постичь сущность видов искусства и правильно рассчитать процесс их взаимодействия. Кроме того, универсализм открывал путь к синестезии как к подобию частичного синтеза. Через неуклонное стремление к прекрасному во всех сферах бытия его дух поднимался до универсальности, всечеловечности. Его собственная разнообразная художественная деятельность сплеталась из элементов его эстетической концепции, которые никогда не оставались в рамках теории. Моррис стремился добиться полного тождества собственной реальной жизни с идеальным художественным замыслом, согласовать поэтическую мечту с практицизмом бытия, сделать искусство жизнью, а жизнь – искусством.

С детства в эстетическом мире Морриса укоренились такие понятия, как память о прошлом, средневековье, природа, истинность, красота, ставшие символами его прекрасного мира Неведения. В процессе Познания реальности в его тезаурусе усиливались аллегорические тенденции, всё больше влекущие его в лоно воображения, где царили искусство, гармония и нравственность. В процессе мифотворчества, создания собственного мифа Моррис

вплотную подошёл к состоянию блейковского Просвещённого Неведения, где знаковой фигурой становился сам человек, познающий счастье в духовности и творчестве.

Именно поэтому в литературных творениях Морриса присутствует художник-творец; он может заниматься любым видом искусства, созидать красоту в любой форме. В ранних *romances* он создаёт собирательный образ художника, воплощающий идеи Т. Карлайла и Дж. Раскина о творческой личности, способной созидать красоту не только ради собственного удовольствия, но и во имя улучшения жизни по законам художественной реальности. В пространстве поэм и *romances* Морриса присутствует образ художника, сочетающего в себе поэта и ремесленника, познающего себя как творца жизни, и художника-скульптора, созидającego одухотворённую материю в образе статуи и на поэтических полотнах, отражающих знание разных культур. Художник Морриса находит утешение в искусстве, равным по значимости самой жизни, использует в качестве поэтического материала свой собственный опыт, облекая его в новые формы. Своими творениями он помогает другим людям найти утешение в Красоте, создаваемой им по законам гармонии и искусства иных веков и земель.

Человек-творец, созидающий пространство своего бытия, улучшающий и эстетизирующий реальность, появится в поздних *romances* Морриса, но его развитие будет проходить постепенно – от первобытного синкретизма сознания до осознания себя как личности, стремящейся к целостности; личности, способной вместе с другими личностями заниматься материально-духовной деятельностью – искусством; личности, обладающей великим умением изменять к лучшему далёкий от совершенства мир посредством творения красоты в себе, вовне и для других. Для Морриса идеальным человеком был человек-художник, прирождённой потребностью которого было творчество, высшим идеалом – духовность на уровне эстетического, пришедшая на смену чувственности. Такой человек-художник и в мечтах, и в реальности вместо грязного города мог



сотворить прекрасный сад, где среди деревьев, цветов и потоков вод царствует красота, воплощённая в разных материальных формах.

Будучи человеком-творцом, постоянно стремящимся к целостности и гармоничности, Моррис вписывал образ идеального художника в контекст основанного на эстетизме и красоте идеального общества, в котором главная роль принадлежала искусству. Именно такое общество было создано писателем на страницах «Вестей Ниоткуда», где Искусство превращалось в главное действующее лицо и основной образ произведения. В его интерпретации оно не только царило в умах и сердцах людей и воплощалось в разного рода прекрасных артефактах, но и сливалось с красотой земли и гармонией бытия.

Созидание идеального общества невозможно без обращения художника к прошлому народа, к его традициям и сказаниям. Моррис всегда любил ретроспективно обращаться к прошлому, считая его необходимым звеном на пути к будущему: ведь только через постоянное возвращение к истокам возможно движение вперёд и постоянное развитие. Но прошлое в искусстве – это и погружение в мир воображения самого художника. Лишь таким путём художник, по Моррису, мог опереться на облечённые в историческую форму традиционные художественные представления, некогда бывшие достоянием всего народа.

Моррис был прирождённым художником, жаждущим творить красивые вещи и получать от этого удовольствие. Он считал, что одухотворяющая деятельность, доставляющая творческую радость – необходимое условие жизни личности. Его пожизненный девиз «As I can» символизирует созидательную тенденцию – творить красоту в меру своих сил, возможностей, мечтаний и делиться этой красотой с другими. Он справедливо считал, что все настоящие художники – благодетели человечества, ибо они способствуют развитию прекрасной гармоничной идеальной личности космического завтра. Таковую личность можно было создать путём духовного просвещения и эстетического воспитания людей, приобщения их к искусству. Он

постоянно утверждал, что у человека должно быть время, чтобы серьезно поразмыслить, пофантазировать, или просто помечтать, – в противном случае человечество обречено на вырождение.

**PHILOSOPHY OF THE CREATIVE PERSONALITY IN THE ESTHETIC THEORY OF THE PRERAPHAELITES**

© *E.V. Sedykh*

The article is devoted to the consideration of the concept “creative personality” in the context of the esthetic views of the Pre-Raphaelites, based on the thesis “art is life, and life is art”. The fundamental role in the development of the concept of the creative personality belongs to William Morris who managed to embody all his art principles in his real life by means of creation of the beautiful house and the beautiful book. He presented the creative personality as an ideal, synthetic work of art. The material of the research includes journalistic, literary and picturesque-and-decorative texts, and also biographic investigations of the author of the article. The perspective of the creative personality is analyzed both in the literary context, and in the contexts of esthetics and art criticism.

**Key words:** English literature, Pre-Raphaelites, W. Morris, esthetics, creative personality.

## 2.6 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСВОЕНИЕ ЕСТЕСТВЕННОГО И СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОГО ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛОЙ

© А.А. Липинская

Литературная готика обычно считается массовым, чисто развлекательным жанром, но в силу исторических обстоятельств в ней отразилась интересная философская проблематика, особенно заметная в т. н. ghost stories, т. е. «страшных» новеллах викторианской и эдвардианской эпохи. В центре их – гносеологическая дилемма, колебание между постигаемым и непостижимым, естественным и сверхъестественным, без возможности однозначного выбора. Это не только интересный прием, позволяющий увлечь читателя, но и способ художественного исследования возможностей истолкования и вообще познаваемости мира, мысленный гносеологический эксперимент, весьма характерный для мировоззрения эпохи, в равной мере приверженной научному познанию и иррациональной вере. В статье соответствующая проблематика рассматривается на примере новелл А. Грея, М.Р. Джеймса, Э.Ф. Бенсона.

**Ключевые слова:** готическая новелла, гносеологическая проблематика, точка зрения, нарратор.

Готическая литература обычно определяется как массовая или, как принято говорить в издательском мире, жанровая, и, казалось бы, удел ее – щекотать нервы в развлекательных целях. Однако стоит учесть, что литературной готике присуща интересная гносеологическая проблематика, более того, некая гносеологическая задача является для нее, по сути, концептуальной основой. В середине – второй половине восемнадцатого столетия, когда данный жанр зарождался и набирал силу, сомнения разъедали рациональную картину мира, рос интерес к непознаваемому, загадочному, непривычному [2, с. 97]. Так называемая «страшная» литература – одно из ярких проявлений этой тенденции, сюжеты ее, как правило, основаны на допущении, что бок о бок с человеком действуют некие силы, не поддающиеся рациональному познанию, что естественное и сверхъестественное сосуществуют. Даже романы Анны Радклифф, где в конце все странности и чудеса находят объяснение, в конечном счете, проблематизируют категории познания и достоверности,

подвергают их своеобразной проверке в ходе мысленного эксперимента. Еще больше подобные тенденции заметны в поздних образцах жанра.

Возьмем достаточно узкий пласт – британскую готическую новеллу викторианской и эдвардианской эпохи. На языке оригинала этот жанр называется *ghost story*, то есть просто «история с привидениями», и действительно, в числе его предков – не только классическая готика, но и устные рассказы – былички, детский фольклор, страшные истории, рассказываемые под Рождество в дружеском кругу [1, с. 289]. Парадоксально, что происходит это в эпоху технического прогресса, прорывов в науке – но, с другой стороны, период отмечен религиозностью, не всегда ортодоксальной, и интересом к разного рода оккультным феноменам. То есть новеллы о привидениях как раз отлично вписываются в противоречивую картину мира эпохи, являются ее воплощением и отражением.

Анализ структуры таких текстов показывает, что в центре их – та самая гносеологическая дилемма, как бы зависание между постигаемым и непостижимым, естественным и сверхъестественным, без возможности однозначного выбора [2, с. 98]. Рассмотрим несколько примеров из творчества разных авторов, считающихся классиками жанра.

Артур Грей – ученый-историк, сотрудник Кембриджа и автор трудов по истории родного университета. В своих немногочисленных готических рассказах он варьировал мотивы собственных научных работ и как бы создавал вторую версию истории Кембриджа.

Рассказ «Подлинная история Энтони Ффрайра» ("The True History of Anthony Ffryar") [6, с. 27-38] построен на игре с представлениями о достоверности, свойственными научному труду, художественному повествованию и легенде. Само название намекает, что история не подлинная, и это подозрение все растет – тем больше, чем старательнее повествователь заверяет в подлинности рассказываемой истории и чем тщательнее снабжает ее ссылками на источники, вроде бы по всем правилам науки – однако столь же ясно,

что источники тоже вымышлены. Остались только краткие записи в такой-то книге – откуда же тогда рассказчик берет многочисленные подробности? И потом, история – про человека, получившего философский камень с благороднейшей целью – спасти человечество от тяжких болезней. Казалось бы, всякому ясно – философского камня нет и быть не может. Но есть источники, пусть и сомнительные, и – безусловно – масса исторически достоверных подробностей. Остается читателю задаться вопросом: что же он читает – научный очерк или чистейшей воды выдумку? По сути это игра со своими условиями: и автор, и читатель понимают, что данный текст – рассказ, художественное произведение, но один старательно делает вид, будто цитирует подлинные источники и излагает только факты, другой в принципе понимает, что это не так, но получает удовольствие от занятных допущений и от искусной имитации.

Другая новелла того же автора – «Чернокнижник» ("The Necromancer") [6, с. 39-50]. Она опять же построена на игре с приемами и условностями исторических текстов, причем даже в большей степени. Дело в том, что здесь намного шире дан контекст и нет столь смелых допущений, действующие лица – вполне реальные люди, более того, некоторые имена и факты встречаются в книге самого Грея о Колледже Иисуса, и отдельные пассажи являются практически точными цитатами оттуда. То есть два текста являются как бы вариациями друг друга. Также необходимо учесть, что Грей публиковал свои новеллы под псевдонимом, и современники не догадывались, кто это пишет, хоть и строили различные гипотезы. То есть новелла по сути является загадкой с подсказками: предлагается догадаться, кто автор, и сличить две версии событий. Характерно, что само построение новеллы тщательно воспроизводит стиль и приемы исторического труда – имеются цитаты, ссылки, точные датировки событий, масса подробностей, суховато, но правдиво воспроизводящих обстановку тех лет и не несущих в себе ничего сверхъестественного. Одни факты, и вот уже читатель расслабился и начинает забывать, что за текст он читает. Очень плавно, насколько

это возможно на пространстве в несколько страниц, хроника подменяется художественным повествованием, содержащим детали, которые физически не мог знать историк, и базирующимся на точке зрения персонажа. Один сотрудник колледжа подозревает другого в колдовстве – тот математик, а триста с лишним лет назад это занятие еще пользовалось неоднозначной репутацией. Автор искусно лавирует между правдой и домыслом, фактом и реконструкцией, так что вымышленные подробности постепенно встраиваются в картинку, не выделяясь на общем фоне. И даже странное и труднообъяснимое выглядит совершенно естественно – сосед подозреваемого видит у того в кабинете непонятные знаки, конечно же, просто математические символы, потом в колледже умирает больной – и преисполненный подозрений и благочестивого рвения сотрудник решает, что это все неспроста, что наверняка колдун занимается черной магией. А потом он замечает у дверей коллеги черного кота – тоже нечто вполне обычное, но воспаленное воображение героя уже не готово признать кошку просто кошкой. Бдительный мистер Байфилд принимает срочные меры – стреляет в животное, и в состоянии помрачения ему слышится почти человеческий крик. Наутро тело якобы чернокнижника Аллена находят с пулей в груди – то есть Грей обыгрывает популярный фольклорный сюжет про оборотня (известный, кстати, русскому читателю по «Майской ночи» Гоголя), но в самый острый момент возвращает читателя в мир исторических разысканий и сообщает, что, согласно письменным свидетельствам, Аллен застрелился в припадке меланхолии. И действительно, в его собственной документальной книге этот факт упоминается почти в такой же формулировке.

Получается, что нельзя быть уверенным решительно ни в чем – чудеса прокрадываются в мир установленных научных фактов, а подлинные документы говорят как будто о совершенно запредельных вещах. Более того, некто загадочный Ингульфус, автор рассказа, и Артур Грей, автор монографии – один и тот же человек, прикидывающийся что это не так, но хитро расставляющий в рассказе

намек на свое авторство. Суть новеллы оказывается не в излагаемом происшествии, очень традиционном для фольклорных и литературных страшных историй и рассказанном почти конспективно, а в сложной, именно что гносеологической проблематике. Читателю приходится постоянно спрашивать себя, текст какого жанра он читает, чему можно верить, что такое убедительность и достоверность, где грань между фактом и вымыслом.

Другой автор – классик готической новеллы Монтегю Родс Джеймс. Рассмотрим его рассказ «Потерянные сердца» ("Lost Hearts") [7, с. 21-29].

Мальчика-сироту усыновляет одинокий богатый родич, живущий на отшибе в большом мрачном доме. Тема сиротства разворачивается в двух направлениях: как фольклорная (сиротка в доме колдуна или людоеда) и как тема детства, детского восприятия мира – события показаны именно глазами маленького героя. Начинается все довольно обыденно, разве что действие отнесено в прошлое – в начало XIX столетия, то есть несколько дистанцировано от современного мира, мира читателя с присущими ему представлениями.

Текст выстроен так, что точки зрения юного героя и читателя совмещаются. Мальчик многого не понимает и пытается узнать, гуляя по дому и расспрашивая взрослых, в итоге, информация поступает к читателю именно в том же качестве и количестве, что и к персонажу. Взгляд ребенка – давний распространенный литературный прием, которым Джеймс умело пользуется: с одной стороны, это наивные, но очень точные вопросы типа: «А мой дядя – он вообще хороший человек?»,- с другой – богатое воображение и готовность верить в чудеса. В готической новелле ребенок и человек из народа почти изофункциональны. Позиция того и другого открывает возможность для сверхъестественного истолкования событий, причем мотивированного, приемлемого – так удобно списать все на суеверия,

страхи, наивность, игру воображения, что соответствует требованиям жанра.

В самом деле, герой рассказа обнаруживает жуткое существо в ванной, которое больше никто не видел, а потом и вовсе выясняет, что его родственник – самый настоящий чернокнижник. М-р Эбни пригласил сироту поздно вечером к себе в кабинет, тот явился. Но, стоя у порога, услышал жуткий крик. Маленький Стивен открыл дверь – и... Автор делает паузу, а потом начинается следующая главка, в которой мы переносимся в будущее и читаем окончание истории уже с другой позиции. Бесстрастным языком протокола сообщается, что у м-ра Эбни нашли бумаги, из которых явствовало: он собирался обрести бессмертие, а для волшебного эликсира требовалась детская кровь. Стивен мог стать уже не первой жертвой – читателю легко догадаться, что призраки мальчика и девочки, которых видел Стивен – это дети, которые пострадали от руки злодея. Конечно, это напрямую не сообщается – в полицейском протоколе призракам делать нечего. Финал: полиция вынесла вердикт, согласно которому, м-ра Эбни загрызла дикая кошка или какое-то другое животное. Это сообщают повзрослевшему Стивену (Джеймс пишет – «в том возрасте, в котором он мог это понять» [7, с. 28]), но юноша, изучив материалы дела, приходит совсем к другому выводу. И на этом текст обрывается, вывод читатель делает сам как бы вместе с героем. У этой концовки двойное дно: с одной стороны, злодея покарала призраки жертв, к чему будто бы подводит вся логика повествования (между прочим, опирающегося на фольклор – многочисленные сюжеты о сиротке в доме людоеда, о мести убитых), с другой – становится понятно, что соль не в этой нехитрой и довольно очевидной развязке, а в столкновении разных логик, разных языков. Нет единственно верного языка описания, каждый по-своему мотивирован. Язык протокола несколько пародиен, версия про кошку нарочито бредовая – именно для того, чтобы показать: рациональность не всесильна, так называемые разумные объяснения на самом деле иной раз ничего не объясняют. Рассказ этот – не о привидениях, не о том, что они бывают



или, наоборот, не бывают – это очередной изящный гносеологический этюд о субъективности и об относительности толкований.

И, наконец, еще один пример, тоже классика жанра – рассказ Эдварда Бенсона, так и не переведенный на русский язык, с труднопереводимым названием “Between the Lights” [3], то есть просто «В сумерках», но в нем явно акцентировано ощущение промежуточности, двойственности, нахождения между.

Все начинается этак образцово-показательно: под Рождество друзья собираются и рассказывают друг другу истории с привидениями (ghost stories – так же называется и разновидность новеллы, о которой идет речь). Они вышучивают стандартные мотивы подобных рассказов, но вдруг выясняется, что хозяин дома может поделиться самой настоящей историей из своей жизни, пусть и не слишком красочной. Аудитория по-прежнему настроена на развлечение, но по лицу рассказчика понятно – их ждет нечто совсем иное. Текст, кстати, прошит словами «серьезный» и «игра», которые причудливо со- и противопоставляются, подхватывая тему двойственности.

Действие рассказа хозяина дома, Эдварда, отнесено к такому же рождественскому вечеру, на котором присутствовала часть нынешних гостей, что втягивает слушателей в атмосферу рассказа, заставляя их проецировать все на себя. Это соответствует установке готической новеллы на совмещение позиций героя и читателя.

Сам рассказ Эдварда искусно выстроен по законам новеллы ужасов того времени, без нарочитых эффектов, более того, рассказчик замечает, что, может статься, ему все просто померещилось. Передавая его слова, Бенсон не забывает показать реакцию слушателей, которым уже начинает казаться, что это не снег падает за окном, а топают маленькие человечки – то есть на разных уровнях грань между субъективным и объективным, обыденным и чудесным размывается, автор выстраивает причудливую многослойную реальность, которую можно толковать разными способами, правомерность ни одного из которых нельзя ни доказать, ни

опровергнуть. Эверард специально отмечает, что у описываемого происшествия кроме него самого не было других свидетелей, что опять же отсекает возможность как верификации, так и фальсификации.

Эверард предполагает, что задремал и увидел себя в помещении, заполненном маленьким народцем – он так и не понял, было это во сне или наяву, но после страдал депрессией и тревожностью, из-за чего решил поохотиться в глуши, чтобы развеяться.

Охота происходит в обстановке, пронизанной классическими мотивами готики – туман, скалы, ощущение неизвестности. Внезапно раздаётся крик, проводник из местных убегает, Эверард снова видит маленького человечка и в ужасе бежит со всех ног, после чего долго болеет воспалением легких, вызванным как естественными причинами (вспотел, простыл), так и эмоциональным потрясением. То есть опыт повторяется, и снова в измененном состоянии сознания: в первый раз это дремота, во второй – лихорадка, возможно, бред. О болезни Эверарда друзья знают, что как бы закрепляет его рассказ в реальности, однако сам он говорит открыто, что понять его историю можно по-разному и что, возможно, он видел в тумане не пикта, а обычную козу.

В финале звенит колокольчик, собирая гостей к обеду, и прерывает беседу совершенно так же, как шум, вызванный вставшим со стула приятелем, прервал первое видение Эверарда. То есть ситуации зеркально отражают друг друга, выстраивается некая многоуровневая реальность с четкими гранями.

Новеллу Бенсона можно понять как своего рода эссе о готических новеллах, о том, как создаются и воспринимаются такого рода истории. И, как видим, в ней подробно разработана тема кажимости, субъективного восприятия, расходящихся толкований – характерно, что все эти моменты отрефлексированы не только автором, но и нарратором.

Как видим, в новеллах трех авторов разными средствами решается одна и та же задача: представить некое событие в свете как минимум двух равно возможных взаимоисключающих истолкований. Одно вполне рационально, вписывается в привычные читателю представления о причинности, в научный, юридический, этнографический или медицинский дискурс, другое предполагает существование сверхъестественных сил, открыто противоречит обыденной картине мира, но также не может быть до конца отброшено. Это не только интересный прием, позволяющий увлечь читателя, но и способ художественного исследования возможностей истолкования и вообще познаваемости мира, мысленный гносеологический эксперимент, весьма характерный для мировоззрения эпохи, в равной мере приверженной научному познанию и иррациональной вере. Стоит отметить, что некоторые классики жанра, включая тех, о которых шла речь, так или иначе занимались научной работой, и обращение их к подобной форме очень показательно. Значит, была потребность посмотреть на вещи с разных сторон, поиграть с фактом и фикцией, задействовать категорию достоверности в разных ее аспектах – и в результате появлялись облеченные в художественную форму этюды о достоверности и о неоднозначности истолкований.

#### *Список литературы*

1. Краснова М. Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза / М. Краснова // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. – С. 288 – 301.

2. Липинская А.А. Между фактом и вымыслом. Замечания о поэтике готической новеллы / А.А. Липинская // Антропология литературы: методические аспекты проблемы: сб. науч. ст. В 3 ч. Ч.1. – Гродно: ГрГУ, 2013. С. 97 – 102.

3. Benson E.F. Collected Ghost Stories [Электронный ресурс]// URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605171h.html> (дата обращения 28.11.2014)
4. Gray A. Cambridge and its History / A. Gray. – Lnd.: Methuen & Co., 1912. – 331 p.
5. Gray A. Jesus College / A. Gray. – Lnd.: F.E. Robinson & Co., 1902. – 245 p.
6. Tedious Brief Tales of Granta and Gramarye. By Ingulphus. – W.Heffer and Sons: 1919. – 144 p.
7. James M.R. Ghost Stories/ M.R. James. – London, 1994. – 362p.

#### **ARTISTIC INTERPRETATION OF THE NATURAL AND THE SUPERNATURAL IN BRITISH GHOST STORIES**

© *A. Lipinskaya*

Gothic fiction is usually regarded as a kind of entertainment, but historically it has reflected a range of philosophical problems. This is especially true for ghost stories, a short narrative form characteristic for the late Victorian and Edwardian era. They are based on an epistemological contradiction between knowledge and the unknown, the natural and the supernatural - with no possibility for clear solution. This is not only a narrative device helping to build up suspense but also a way of artistic exploration of different interpretations and of the knowledgeability of the real and the imagine world. It works as a mental experiment characteristic for the era when scientific approach existed side by side with religious faith and occult practices. The article deals with the examples of such artistic epistemology in A. Gray's, M. R. James's and E. F. Bensen's works.

**Key words:** ghost story, epistemology, point of view, narrator

## 2.7. «БЫТИЕ И ВРЕМЯ» МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА В РОМАНЕ АЛЕКСА ПРЕСТОНА «КРОВОТОЧАЩИЙ ГОРОД»

© *И. А. Шишкова*

Рассматриваются идеи знаменитого немецкого философа Мартина Хайдеггера, запечатленные в романе Алекса Престона «Кровоточащий город» (“This Bleeding City”, 2010). В своем хорошо известном произведении «Бытие и время» (немецкое название “Sein und Zeit”, 1927) ученый исследует категорию бытия, тщательно разбирая это понятие.

В книге «Кровоточащий город» Алекс Престон произвольно проводит анализ бытия через такие мотивы, как забота, тревога и временный характер, подчеркивая роль будущего. Главного героя романа, выпускника университета Чарли Уэйлза, привлекают выгоды блестящей лондонской жизни и все те удовольствия, которые она в себе таит. Стремление заработать побольше денег заставляет его трудиться на износ, но не делает счастливым. В погоне за прибылью герой рискует потерять все то, к чему он так стремился.

**Ключевые слова:** бытие, забота, тревога, временный характер, настоящее, прошлое, будущее.

В 2010 г. известный английский прозаик Алекс Престон (Alex Preston) завершил свой первый роман «Кровоточащий город» (“This Bleeding City”) [7], посвященный проблемам современной британской молодежи. Книга вышла на русском языке в издательстве «Фантом-пресс» в 2012 г. [4].

Получив образование в Оксфорде, будущий писатель отправился работать в Сити. Узнав жизнь лондонского делового и финансового центра изнутри, он понял, что сможет написать о нем роман, и, как его предшественники, в очередной раз напомнить читателю не о мнимых, а об истинных ценностях, не потерявших своей актуальности и в XXI веке. История выпускника провинциального университета основана на его личном опыте:

Я уже писал «Кровоточащий город» – приходил со службы, быстро ужинал и садился работать, писал до полуночи, заваливался спать, в шесть вставал, чтобы отправляться в Сити. Роман был закончен, когда появился на свет мой сын. И я подумал – какого черта?! Когда росла моя дочь, я ее почти не

видел: уходил – она еще спала, возвращался — она уже спала; огромный кусок ее жизни прошел мимо меня. Я понял, что с сыном не должно этого случиться [3].

В поисках материальных благ и престижных связей герою, Чарли Уэйлзу, приходится расстаться с мечтой о творческой профессии и с головой окунуться в скучную и изнурительную работу клерка ради будущей карьеры богатого и преуспевающего финансиста.

Роман начинается с мрачного эпизода, в котором Чарли забывает в машине своего маленького сына не по легкомыслию или эгоизму, а из-за навалившихся дел в офисе. Ретроспектива событий подводит читателя к постепенному осознанию причины проступка Чарли и той пустоты, которая царит в его душе. Начавшаяся переоценка ценностей приводит героя к горьким раздумьям о своем безрадостном существовании, подчиненном ежедневной погоне за призрачным счастливым будущим, ради которого приходится жертвовать самым дорогим – семейным счастьем и здоровьем близких (к счастью, ребенка удается спасти, но жена не может простить ему случившегося и уходит от него).

В романе «Кровоточащий город» нашли отражение идеи знаменитого немецкого ученого Мартина Хайдеггера (1889 – 1976), открывшего новое течение в общемировой философии XX века и стремившегося вновь ответить на основной вопрос философии, выявив содержание бытия того сущего, которое есть мы сами (Dasein, или здесь-бытие). Поиски смысла бытия воплотились в одном из его главных трудов «Бытие и время» (1927) [6].

Как замечает П.П. Гайденко,

... Хайдеггер стремился раскрыть “смысл бытия” через рассмотрение человеческого бытия, поскольку только человеку изначально свойственно понимание бытия ... [2, с. 753].

По признанию Алекса Престона, собирательный образ Чарли

Уэйлза возник из его наблюдений за жизнью молодых людей среднего и высшего среднего классов Великобритании, их диалогов и интервью:

Чарли, скорее, символ моего поколения, той его части, которая больше – я соскочил с этого корабля [3].

Алекс Престон признается, что до того, как стать писателем, он долго работал в Сити и был знаком со многими талантливыми представителями финансового рынка, сквозь руки которых проходили огромные суммы денег, не принесшие им того морального удовлетворения, о котором они мечтали, и превратившиеся в прах с наступлением экономического кризиса.

Писатель анализирует особенности бытия амбициозных молодых специалистов, которые оказались перед важным жизненным выбором и, несмотря на «милльон терзаний», не сумели противостоять соблазнам большего города:

... мы все равно лишь подхлестывали себя – вперед, к Лондону. Мы водили дружбу только с теми, у кого были квартиры в Лондоне, кто знал лондонскую жизнь. Мы жили ради пятничных рейсов “Easyjet”, мы уносились на юг в вечерних костюмах, и шампанское выплескивалось из пластиковых стаканчиков, когда шасси касалось посадочной полосы (здесь и далее перевод с английского С. Самуйлова – И.Ш.) [4].

Подобные устремления главного героя были обусловлены его происхождением и воспитанием. Родившись в небогатой семье, в которой родители едва сводили концы с концами, он постоянно завидовал своим друзьям с более широкими возможностями, стремясь вырваться в большой мир и смутно представляя свое будущее:

Серое во всех отношениях детство. Какие-то девчонки, имена которых давно выпали из памяти, баловство наркотиками — все то же, что мог бы рассказать любой мальчишка, выросший в приморском городишке под

музыку, манившую блеском и приключениями столичного города [4].

В своем романе А.Престон раскрывает так называемые «экзистенциалы» бытия М. Хайдеггера, которые последний толковал как смыслоконститутивные [1, с 371]. Философ так объяснял понятие «экзистенциала»:

Бытие при мире в ещё точнее истолкуемом смысле растворения в мире есть экзистенциал [6, с. 54].

Как представляется, в своем романе А. Престон непроизвольно рассмотрел следующие экзистенциалы М. Хайдеггера: «*бытие-в-мире*» (in der-Welt-sein), «*бытие-с-другими*» (Mit-sein) [5, с. 390] и «*бытие-в-возможности*». Последнее подразумевает постоянную тревогу индивидуума, обусловленную «озабоченностью миром» и каждодневными тревогами о ближних и хлебе насущном [1, с. 389]. Бытие в мире финансов выхолащивает нормальные чувства героя, лишая его обычных радостей, типичных для молодых людей его возраста. Персонажи романа часто пребывают в состоянии страха и тревоги:

Структура моего страха была многослойной, сложной, осязаемой. Страх шел волнами, различавшимися по тону и представленными каждая своим ужасом [4].

«Бытие с другими» рассматривается писателем через сложные отношения Чарли с родителями и друзьями, будущей женой Веро и подругой Джо, находящимися на более высокой ступени социальной лестницы:

Я хотел жить с той же беззаботной легкостью, что была привычной для наших друзей <...>. Хотел идти по жизни такой же невесомой поступью ... [4].



Чарли не желает жить так, как его родители, и постоянно волноваться по поводу нехватки денег. Он пока не может заботиться о других, но искренне к этому стремится. Со временем он осознает, что страховые компании и юридические фирмы рассматривали выпускников престижных университетов как дешевую рабочую силу.

Общеизвестно, что экзистенциализм подразумевает развитие человеческой личности в сфере бытия. Если по М. Хайдеггеру: «Бытие-в-мире само по себе соблазнительно» [6, с. 92], – то, оказавшись перед искушениями материального мира, главный герой не в силах им противостоять, хотя и понимает, что его работодатели не только не думают о его чувствах, но и всячески пытаются их подавить и превратить его в слепого исполнителя их воли.

А. Престон подробно анализирует, каким образом происходит модификация личности и мира вокруг нее. Чарли вспоминает о том, как молодых специалистов вводили в заблуждение, спаивая в барах и рассказывая им о тех счастливых случаях, которые, отработав короткий срок, получали миллионы. Однако он понимает, что преимущество его друзей состоит в том, что их поддерживают родственники, у которых были тесные связи с сильными мира сего, а ему приходится добиваться всего самому:

Я хотел зарабатывать в год больше, чем мой отец за всю свою жизнь, хотел обеспечить для себя и Веро беззаботное существование, купить будущее, заплатив молодостью [4].

В отличие от «Постороннего» А. Камю, герои Престона понимают, куда они «заброшены» волею судеб, и что их ожидает в будущем, – они сами избрали свой путь, и сами за него расплачиваются, все больше погружаясь в иллюзорность и сюрреалистичность своего существования. Вот что говорит об этом сам Алекс Престон в своем интервью:

Люди жили в иллюзорном мире, теряли моральные критерии, подменяя их материальным благосостоянием и чувством всевластия – а пять лет назад

все это разбилось о кризис. Один из моих боссов застрелился, не в силах перенести потери, причем не столько финансовые, сколько статусные [3].

На протяжении романа персонажи ведут дискуссию о необходимости соблюдения моральных принципов. Часто, нарушая их, в душе они все равно стремятся им следовать. В ответ на замечание журналиста о том, что для молодого писателя его возраста такая убежденность в правоте моральных устоев несколько необычна, А. Престон отвечает:

Ну а что в сущности у нас еще есть? Случается, человек подходит к зеркалу и понимает, что постарел на несколько лет, а куда они девались, не понимает. Они исчезли, растворились, а ведь что-то происходило. И ты стоишь и думаешь, как в том фильме: "Где моя жизнь, чувак?". Моральные критерии нельзя заменить ничем, их утрата приводит к тотальному распаду всего [3].

В этой связи небезынтересно рассмотреть теорию М. Хайдеггера о времени, попытавшись разобраться в его трактовке пространственно-временных связей. По мнению ученого, экзистенциально-аналитическое исследование времени предусматривает способность человека работать над «своим проектом». Прошлое и будущее связаны между собой через треволения, относящиеся к настоящему [5, с. 394]. Три временные детерминации имеют значение «быть вне себя»: будущее – это устремление, настоящее – бытие при вещах, прошлое – возвращение к факту и принятие ситуации. Отсюда, говоря о временных периодах (настоящем, прошлом и будущем) важно помнить, что для М. Хайдеггера самым главным в данной периодизации становится будущее [5, с. 394]. В романе А. Престона роль будущего также трудно переоценить. Испытывая сильные чувства к своей подруге Веро, Чарли мечтает о том времени, когда можно будет жить, «не обращая внимания и даже не ведая о бремени существования, стиснутого суровой необходимостью» [4].

Как у М. Хайдеггера, так и у А. Престона будущее ассоциируется с состоянием озабоченности, поэтому, вынашивая «свой проект», герой испытывает чувство неуверенности в себе:

Ощущение неуверенности, неустойчивости, шаткости кралось по пятам, как чудище из детства, прыгало на спину и повергало в ужас каждый раз, когда выпадала минутка отдыха [4].

В романе остро звучат мотивы одиночества, растерянности и апатии. Чарли Уэйлз жаждет новых впечатлений, не умеет радоваться настоящему и постоянно грезит о блестящем грядущем, смутно сознавая, что оно таит в себе лишь разочарования:

... никто не удосужился сказать нам, что впитывать нужно все, нужно вжигать в память образы, впечатывать в сердце чувства. Потому что скоро только это у нас и останется [4].

Будущее рассматривается А. Престоном в нескольких ипостасях: то будущее, которое грезилось юному Чарли и представлялось чем-то волшебным, далеким и недостижимым; будущее, возможное и осязаемое, с подругой Джо, которой были чужды его амбициозные проекты, но ускользнувшее от него с появлением Веро : «Я знал, что уйду от мягкого золотого будущего» [4], и будущее с Веро перед развязкой романа, когда Чарли вдруг понимает, что ему вновь придется вернуться в Сити, но не из-за несбыточной мечты об огромном богатстве, а ради благополучия Веро и ребенка.

Пройдя сквозь суровые испытания и оказавшись в стрессовой ситуации, – болезнь Веро, уход за ребенком, угрызения совести по поводу нанесения обид друзьям, – Чарли, словно по Хайдеггеру, переживает время как «нерасчлененную целостность»:

... когда мы так быстро меняемся, тяжело извиняться за поступки того, кого больше не существует. Я оглядываюсь, смотрю на того парня, каким был раньше, и вижу, что его больше нет [4].

Герой понимает, что для него не может быть возвращения к прежнему Сити, потому что он вдруг осознает, как важно для него сохранить настоящее. К его сожалению и удивлению, Веро не разделяет его стремлений больше времени проводить с семьей и даже стать сельским учителем, чтобы иметь возможность видеть, как растут дети и радоваться тому, что появилось больше времени на досуг. Для Чарли будущее из недостижимого превращается в почти осязаемое – реальную сумму на домик у моря, в котором можно вести тихую размеренную жизнь. Он искренне надеется на удачу и счастливые времена. Герой вновь работает на износ, но теперь уже с ощущением скорых перемен.

К ужасу Чарли, его жизнь неожиданно полностью меняется, так как в финале читателю вновь напоминают об эпизоде с ребенком, оставленном в машине. Герой понимает, что все усилия напрасны, так как несмотря на относительно благополучный финал (сына удается спасти, но Веро уходит), вокруг него образуется своеобразный вакуум – он снова в Сити, работая сверхурочно, но теперь труд отвлекает его от грустных мыслей. Он с новой силой ощущает тщетность своих усилий перед превратностями судьбы: материальное благополучие достигнуто, но личного счастья нет. В конце романа Чарли ясно понимает, что в его жизни начинается новый этап, но какой, он пока не знает:

На стене моего офиса есть метка. Я воображаю, что это дырка от гвоздя, на котором когда-то висела фотография того, кто раньше занимал этот кабинет, и его семьи. Я подхожу ближе, и на миг она кажется мне похожей на муху. Вот-вот взлетит, если дотронуться.

Я беру плащ и, перебросив через руку, ощущаю его вес. Делаю несколько шагов, и метка как будто увеличивается. Я прижимаюсь наконец к стене, к холодной белой штукатурке, и понимаю: это точка [4].

### *Список литературы*

1. Борисов Е. Феноменологический метод М. Хайдеггера //

Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. – Томск: Водолей, 1998. – 383 с.

2. Гайденок П.П. Хайдеггер / П.П. Гайденок // Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.

3. Липатов А. «Мой герой рванул в Сити, был им разжеван и выплюнут». Писатель Алекс Престон – о блеске и нищете финансовых рынков / Электронный ресурс. URL [http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/alex\\_preston/http](http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/alex_preston/http) (дата обращения: 05.11.2015).

4. Престон А. Кровоточащий город / Электронный ресурс. URL <http://knizhnik.org/aleks-preston/krovotochaschij-gorod/1> (дата обращения: 07.11.2015).

5. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней. – СПб.: Петрополис, 1997. – 850 с.

6. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. Пер. с нем. В.В. Бибикина. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.

7. Preston A. This Bleeding City / Электронный ресурс. URL <https://books.google.de/books?id=qkyXybFE-78C&printsec> (дата обращения: 07.11.2015).

**MARTIN HEIDEGGER'S "BEING AND TIME"  
IN ALEX PRESTON'S NOVEL "THIS BLEEDING CITY"**

© *Irina Shishkova*

The article highlights some ideas of the famous German philosopher Martin Heidegger, reflected in Alex Preston's novel "This Bleeding City". Heidegger's well-known work "Being and Time" (German title: "*Sein und Zeit*", 1927), explores the category of Being scrutinizing this notion.

The book "This Bleeding city" spontaneously pursues the investigation of Being through such motives as care, anxiety and temporality, emphasizing the role of the future. Charlie Wales, fresh from University, is attracted by the benefits of a glamorous life in London and all the excitement that it implies. His desire to make a lot of money pushes him to work to exhaustion. He deeply suffers in the present and despises his past. The fast money in the City does not make Charlie happy. But as the different possibilities begin to confuse and upset him, there's also the hazard that all the things he is anxious to achieve are on the verge of collapsing.

**Keywords:** Being, care, anxiety, temporality, the past, the present, the future.

## 2.8. ДИАЛОГ БИОГРАФИЙ ФИЛОСОФОВ В РОМАНЕ Д. ЭДМОНДС, ДЖ. АЙДИНОУ «КОЧЕРГА ВИТГЕНШТЕЙНА. ИСТОРИЯ ДЕСЯТИМИНУТНОГО СПОРА МЕЖДУ ДВУМЯ ВЕЛИКИМИ ФИЛОСОФАМИ»

© *О.А. Королева*

Исследуется жанровое своеобразие романа Д. Эдмондс, Дж. Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами», выраженное в синтезе документального и художественного начал. Затрагивается проблема определения жанра биографии, основные этапы его литературной истории и современное состояние жанра.

**Ключевые слова:** жанр, биография, Поппер, Витгенштейн, философия, история.

Биография – это описание жизни человека, сделанное кем-либо. Биография, как правило, есть не просто перечисление фактов, изложенных в хронологической последовательности, но и осмысление их на фоне исторических событий. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» биография определяется как «художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте» [1, с. 90].

История жанра биографии насчитывает не одно столетие. Первые жизнеописания появились еще в эпоху античности, например, «Жизнь двенадцати Цезарей» Гая Светония Транквилла или «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. В европейской традиции первоначально биографии часто носили назидательный характер и являлись жизнеописаниями святых и мучеников.

Активное развитие жанра начинается лишь в XVII веке. Как утверждает Т.Н. Потницева в своем диссертационном исследовании, в это время «произошло осмысление жанра биографии как особого самоценного жанра литературы, как результат творчества писателя, а не только историка или любого человека, способного писать мемуары о ком-то» [2]. Таким образом, уже в эпоху Просвещения биография предстает как самостоятельная литературная форма. Написанные в XVIII веке «Жизнь английских

поэтов» (1779 – 1781) Сэмюэла Джонсона, «Жизнь Сэмюэля Джонсона» (1791) Джеймса Босуэлла описывают не только факты биографии, в сферу внимания авторов попадает и творческое наследие писателей.

Традиции литературной биографии начинают складываться в XIX веке в творчестве С.Т. Кольриджа, Р. Саути, Т. Карлейла, Э. Гаскелл. «Выдающиеся викторианцы» (1918) Литтона Стрэчи открывают новую эру в истории жанра, отказываясь от традиционных викторианских биографий с их обилием фактов, подробных деталей. Стрэчи создает романизированные биографии, соединяя в них художественное и документальное начала, акцентируя, таким образом, двойственную природу жанра. Эта тенденция будет продолжена в творчестве таких писателей, как Г. Николсон, Х. Пирсон, В. Вульф, обращающихся к психоанализу, показывающих внутреннюю жизнь героя, субъективно интерпретирующих документальный материал.

В последние десятилетия XX века этот жанр активно развивается, свидетельство тому – востребованность произведений биографического жанра современным читателем. Появился целый поток произведений, созданных в этом жанре и обнаруживающих способность к жанровым модификациям. Биография становится гибридной формой, которая воссоздает возможную, но в итоге вымышленную версию жизни героя, так как, по справедливому замечанию Шубиной А.В, «невозможность постижения абсолютной истины приводит к невозможности написания достоверной биографии, авторская биография может предложить лишь одну из множества интерпретаций» [4].

Обращаясь к жанру биографии в английской литературе, следует отметить, что англичане с большим уважением относятся к своей истории, следование традициям, память о прошлом – это основа их жизни. Поэтому жанр биографии всегда был популярен в Англии, биографии соответствуют специфическому для британского постмодернизма тяготению к осмыслению связи индивидуальной жизни с нарративами «большой истории». По мнению многих

современных исследователей, особое место среди жизнеописаний занимают писательские биографии. Писатель – это творческая личность, поэтому, как справедливо замечает Е.В. Ушакова, «в нем наиболее ярко воплощается тип человека в контексте определенных исторических условий. Художник слова является своего рода персонажем эпохи, социальная и духовная жизнь которой отражается в его судьбе» [3].

Данное определение касается не только жизнеописания писателей, но и любой творческой личности. Объектом нашего исследования является роман двух английских авторов Дэвида Эдмондса и Джона Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами». Представленная в книге двойная биография великих философов XX века – Людвига Витгенштейна и Карла Поппера – начинается с описания известного происшествия с кочергой. 25 октября 1946 года в Кембридже проходил диспут на тему «Существуют ли философские проблемы?», в котором, кроме зрителей, участвовали Витгенштейн, Поппер и Бертран Рассел. Во время спора раздраженный Витгенштейн якобы замахнулся на Поппера кочергой, после реплики Рассела («Витгенштейн, положите кочергу!») последний попросил своего оппонента привести ему пример морального принципа, ответ Поппера вроде бы звучал следующим образом: «Не угрожать приглашенным докладчикам кочергой!». После чего Витгенштейн якобы в ярости покинул аудиторию, чем будто бы признал свое поражение в соперничестве за первенство в философии XX века. Этот случай, произошедший во время первой и единственной встречи двух известных философов – завязка произведения. В дальнейшем читатель знакомится с воспоминаниями очевидцев, узнает вехи жизненного пути, научной жизни Витгенштейна и Поппера, причины их философских разногласий. Таким образом, данное произведение изначально нельзя определить однозначно с точки зрения жанра.

С одной стороны, это безусловно биография, причем авторы привлекли при написании романа как свидетельства очевидцев спора, так и воспоминания сподвижников, учеников двух великих



мыслителей, их родственников. В конце произведения приводится список источников, к которым обращались авторы, фотографии героев романа, краткая хронология жизни каждого из философов, что позволяет говорить о стремлении авторов к максимальной объективности в изложении событий. С другой стороны, композиция произведения отсылает читателя к жанру детектива, так как роман начинается с загадки, раскрыть которую призвано расследование, подобное расследованию в детективном романе, когда истина открывается постепенно через сбор фактов, их анализ и логические умозаключения. Такая жанровая гибридность неслучайна и характерна для эпохи постмодернизма, в соединении серьезного пласта (философский контекст романа) с познавательным (история интеллектуальной жизни Европы первой половины XX века, исторические зарисовки Вены начала XX века, университетская жизнь Кембриджа, рассказ о жизненном пути Витгенштейна и Поппера) и отчасти развлекательным (читателю предлагается интеллектуальное расследование). Поэтому авторы используют кольцевую композицию.

Роман начинается с реконструкции обстановки спора, названия первых четырех глав свидетельствуют об этом: «Кочерга» [5], «Вот из чего они, воспоминанья» [5], как и эпиграф к 1 главе: «На историю влияют открытия, которые нам еще предстоит сделать» (Поппер)[5]. В предпоследних двадцать первой и двадцать второй главах читатель возвращается в знаменитую аудиторию, ему вторично представлена картина спора, но уже с выводами, следующими из всего предшествующего рассказа и опровергающими предположительную картину событий, представленную в начальных главах. Три эпиграфа, предваряющие эти главы (один в двадцать первой главе и два в двадцать второй главе) фактически заранее обозначают для читателя выводы «расследования», роль, позицию каждого из его участников. Эпиграф к двадцать первой главе:

Давайте перестанем нести трансцендентальную чепуху, когда все просто, как удар в челюсть» (Витгенштейн)[5]

и два эпиграфа к двадцать второй главе:

Как хорошо известно юристам, очевидцы часто ошибаются...Если событие допускает облазнительную интерпретацию, то увиденное своими глазами сплошь и рядом искажается ей в угоду (Поппер) [5]. Этот случай был именно таким — мы знали результат и должны были сами найти все, что к нему привело. Я попытаюсь показать вам различные стадии моих рассуждений (Шерлок Холмс в «Этюде в багровых тонах» сэра Артура Конан Дойла)[5].

Слова из рассказа Конан Дойла обозначают для читателя финал событий и полную разгадку тайны, как это традиционно происходит в произведениях детективного жанра, а слова К. Поппера свидетельствуют о неверной картине спора, представленной им в своих мемуарах.

Структурно роман состоит из 23 глав, каждая из которых предваряется цитатой в основном из трудов этих философов, их учеников либо иных произведений. Стремясь к максимально достоверному и обстоятельному показу двух философов, Дэвид Эдмондс и Джон Айдиноу представляют их с разных сторон. В книге можно условно выделить три содержательных пласта: 1) жизнь героев вне их философских теорий, то есть описание их внешности, детства, юности, индивидуальные морально-нравственные качества, социальное и общественное положение их семей, личная жизнь, особое внимание уделяется их национальности (они оба венские евреи) и общности судеб в связи с гонениями на евреев после захвата (аншлюса) Австрии Германией в 1938 году; 2) жизнь до- и послевоенного Кембриджа, профессура, ученики, заседания кружков, научных обществ (Венский кружок, Клуб моральных наук, возглавляемый Л.Витгенштейном); 3) философские воззрения героев романа – сходство и противоборство их взглядов, научные труды, эволюция научных теорий. Причем с первых же строк очевидно, что

две биографии даются не просто параллельно, но в сравнении друг с другом:

Отчасти, пожалуй, чары Витгенштейна заключались еще и в особом даре достигать совершенства и высшей, степени оригинальности во всем, что вызывало его интерес. <...> На всем, за что бы ни брался Витгенштейн, оставалась печать его творческого гения. Жизнь Карла Поппера не оставила следа в поэзии и драматургии. По правде говоря, такое и вообразить-то трудно. Вряд ли можно найти более непохожего на Витгенштейна человека, чем Поппер с его традиционной научной карьерой и совершенно нормальной семейной жизнью. Витгенштейн, куда бы он ни вошел, сразу приковывал к себе всеобщее внимание; появление Поппера могло остаться вообще незамеченным[5].

Авторы определяют сходство судеб К. Поппера и Л. Витгенштейна, указывая на их происхождение, национальность, образование, близость интересов:

Ведь, казалось бы, у них столько общего – целая цивилизация – и ее распад. Хотя Витгенштейн был на тринадцать лет старше Поппера, оба застали культурный подъем и космополитизм Австро-Венгерской империи, <...> и конечно же, их объединяла Вена. Витгенштейна и Поппера могло бы связывать множество нитей: еврейское происхождение, интерес к музыке, знакомство с радикальными деятелями культуры, педагогическое образование, причастность к первоисточнику логического позитивизма – Венскому кружку [5].

Значительное место в исследовании судеб двух героев занимает их происхождение, личное отношение к их нации и влияние на их судьбы и судьбы их родственников распространение фашизма в Европе. Таким образом реализуется характерный для эпохи постмодернизма принцип обращения к микроистории, когда значительные события мировой истории показываются через судьбы частных людей с мельчайшими деталями и подробностями:

Нюрнбергские законы действовали в Германии с 1935 года, и Австрия давно уже страдала от фашистского давления <...> Уже через день после речи Гитлера на Хельденплац еврейские чиновники и судьи были вышвырнуты с работы, мелкие промышленники – убиты, а врачи и адвокаты под улюлюканье толпы зубными щетками соскребали с тротуаров лозунги против аншлюса. Были разграблены дома, магазины, предприятия, принадлежавшие евреям <...> к маю 1939 года в стране осталось меньше половины изначального еврейского населения [5].

Эта историческая справка является в романе своеобразной преамбулой к рассказу о судьбах героев в этот период и о том, почему разошлись их пути в дальнейшем:

И Витгенштейн, и Поппер пережили катастрофу фашизма и войны, которая уничтожила культурную среду, взрастившую их, преследовала и губила их семьи. Но у одного были богатство и влияние, а следовательно, и свобода идти своим путем – и в житейском, и в философском смысле. Другому же приходилось рассчитывать только на себя, зарабатывая на жизнь и завоеывая философское пространство, где он мог бы оставить свой след. Свобода, богатство, социальный статус, признание коллег – все это лежало между ними непреодолимой пропастью [5].

Второй содержательный пласт связан, как уже говорилось выше, с описанием Кембриджа, его студентов и преподавателей философии, которые также даются на фоне исторических реалий:

Основных преподавателей философии было четверо: Ч.Д. Бруд, Р.Б. Брейтуэйт, Дж. Уиздом и А.С. Юинг. Если Витгенштейн делил свою жизнь между Кембриджем, Веной и Норвегией, то его коллеги все время проводили в университете <...> Они высоко ценили толерантность и считали, что в дискуссии необходимо умение посмотреть на вещи с точки зрения оппонента. Говорили они вежливо, неторопливо, размеренно (хотя, с точки зрения многих студентов, выглядели при этом смешно и глупо), почти никогда не сердились и не повышали голос [5].

Описание студентов представлено в виде небольшой зарисовки очеркового типа, обращается внимание на их внешность, одежду, настроение, разговоры, таким образом характеризуются не только студенты, но и тяжелое для Англии послевоенное время:

Улицы, лекционные залы, учебные аудитории были полны недавно демобилизовавшимися <...> Особой жизнерадостности в студентах не наблюдалось. Жилось им скудно – хуже, ворчали многие, чем во время войны. Не хватало самого необходимого, даже хлеба (его теперь выдавали по карточкам, чего в войну не делали, опасаясь бунтов) и топлива[5].

Третья составляющая романа – это философские теории, которые получили развитие в 30-40-х годах, Одним из центров, развивавшим новые идеи, был Венский кружок, возглавляемый Морицем Шликом:

Они получили известность как Венский кружок. В период между двумя мировыми войнами они ниспровергли положения, на которых веками зиждилась философия, – в частности, изгнали из нее этику и метафизику. Их *modus operandi*, логический позитивизм, казался им приливом будущего – и действительно, ему удалось размыть казавшиеся незыблемыми берега философии во всем англоязычном мире [5].

Приведенные цитаты свидетельствуют, что авторы романа, представляя разные аспекты жизни двух великих философов, их личную жизнь, их окружение, академический мир и даже анализируя их философские воззрения, показывают взаимоотношения человека и истории, которые являются одной из ключевых проблем английского романа XX – XXI веков.

Как уже говорилось выше, жанр биографии – это синтез документального и художественного начал. Дэвид Эдмондс и Джон Айдиноу в качестве базы используют письма, дневники, воспоминания очевидцев, научные труды. Причем они могут как непосредственно цитироваться авторами, так и использоваться для рассказа о событиях, не будучи включенными в текст напрямую.

Например, в первых главах, повествуя о споре Поппера и Витгенштейна, авторы цитируют высказывания очевидцев события, показывая плюрализм воспоминаний о случившемся, или приводят цитаты, отражающие восприятие двух философов их современниками. Напротив, историческая картина, характеристика определенного периода в истории Австрии, Англии дается от лица беспристрастного автора, как констатация фактов. Но в тексте романа есть элементы, характерные скорее для художественного произведения – это эпизоды с описанием конкретных сцен из жизни героев, происходящие в реальном времени. Как правило они вводятся словами «Попробуем перенестись в тот промозглый октябрьский вечер», или «Попробуем представить, как это происходило», «Воссоздавая подробности того вечера». Затем представляется сцена с описанием интерьера, действующих лиц их реплик, и даже внутренних монологов героя:

Угли в камине, единственном источнике тепла в НЗ, едва тлели <...> Людей в комнате было явно больше, чем стульев, но убогость окружения никого не волновала. Поппер был в нетерпении. Энергия кипела, сердце едва не выскакивало от избытка адреналина. Вот он, великий миг; вот человек, которому предстоит грандиозное свершение; и человек этот – он, Карл Поппер. Он добился признания в величайшей стране мира Лондонская школа экономики – это только начало. А сегодня ему предстоит очередной, третий триумф! Гостю казалось, что он говорит легко и беспечно, сразу взяв быка за рога, объявил протест против формулировки приглашения. Но один человек услышал в его словах вызов – и принял его, и поднял перчатку. Невыносимо. Невыносимо. Он, Витгенштейн, этого не допустит. С самого начала услышать такую чушь от этого выскочки, этого Emporkommling? Секретарь, писавший приглашение, вообще не при чем. Формулировка принадлежит ему, Витгенштейну [5],

так вводится описание сцены диспута с использованием внутренних монологов главных героев.

Итак, роман «Кочерга Витгенштейна» с одной стороны, основан на реальных фактах. Но помимо документальной основы в тексте есть

и художественная составляющая. Об этом свидетельствует и неоднозначная семантика названия «История десятиминутного спора между двумя великими философами», которую можно прочесть как описание спора, но можно рассмотреть и как рассказ о предыстории этого спора, об обстоятельствах, которые стали его причиной. Рассказ, основанный на фактах, но обращающийся к воображению, что не противоречит документу, а позволяет реконструировать ситуацию, сделав её художественным элементом текста. Роман, таким образом, отражает одну из тенденций, характерных для современной литературы – разрушение жанровых границ. В основе произведения – синтез документального и художественного: фактографическая основа и историко-биографическое повествование, детективное расследование, философская дискуссия.

#### *Список литературы*

1. Соболевская О.В. Биография / О.В. Соболевская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – М.: НПК "Интелвак", 2001. – 799с. – С. 90-91.

2. Потницева Т.Н. Биография как жанр английской литературы XVIII-XIX вв. Автореферат дис. ... доктора филол.наук. М.: МГУ, 1993, 34с. / Электронный ресурс. URL <http://cheloveknauka.com/biografiya-risatelya-kak-teoretiko-literaturnaya-problema> (дата обращения 20.11.2015).

3. Ушакова В.Е. Литературная биография как жанр в творчестве П.Акройда: Автореферат дис. ...канд.филол. наук. М.: МГУ, 2001 / Электронный ресурс URL:<http://cheloveknauka.com/literaturnaya-biografiya-kak-zhanr-v-tvorchestve-p-akroyda> (дата обращения 20.11.2015).

4. Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве П.Акройда. Автореферат дис. ... канд.филол.наук. С.-Петербург:РГПУ им.А.И.Герцена, 2009 / Электронный ресурс. URL:

*Диалог биографий философов в романе Д. Эдмондс, Дж. Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. история десятиминутного спора между двумя великими философами»*

<http://www.dissercat.com/content/problema-biograficheskogo-zhanra-v-tvorchestve-pitera-akroida> (дата обращения 20.11.2015).

5. Эдмондс Д., Айдиноу Дж. Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами / Д. Эдмондс / Электронный ресурс. URL <https://bookmate.com/books/KV1PlrSP> (дата обращения 20.11.2015).

**DIALOGUE OF PHILOSOPHERS BIOGRAPHIES IN NOVEL OF DAVID EDMONDS AND JOHN EIDINOW "WITTMENSTEIN'S POKER: THE STORY OF A TEN-MINUTE ARGUMENT BETWEEN TWO GREAT PHILOSOPHERS"**

© *O.A. Koroleva*

The article explores the genre originality of the novel by D. Edmonds, J. Eidinow "Wittgenstein's Poker. The Story of a Ten-minute Argument Between Two Great Philosophers", which is expressed in the synthesis of documentary and artistic principles. It addresses the problem of determining the genre of biography, the main stages of its literary history and the current state of the genre.

**Keywords:** genre, biography, Popper, Wittgenstein, philosophy, history.



## 2.9. ТРАКТАТ И РОМАН В ТВОРЧЕСТВЕ О. ХАКСЛИ: ФЕНОМЕН СМЫСЛОВОГО «ПАРАЛЛЕЛИЗМА»

© *В.С. Рабинович*

Для творчества О. Хаксли в целом характерны выраженная «идеологичность», социально-философская ориентированность, доминирование «идеи» над «образом», в связи с чем, например, Дж. Уэйн рассматривает Хаксли как «псевдороманиста», который «использует форму романа для каких-то чужеродных целей». В целом же творчество Хаксли можно рассматривать как своеобразный, отчасти «маргинальный» для литературы феномен, соединяющий в себе самоценную социально-философскую мысль – и её не менее самоценное художественное опосредование. Отсюда – самоценность и равноценность в его творчестве трактата и романа – при всей их сложной взаимосвязи.

**Ключевые слова:** трактат, роман, псевдороман, социальная философия.

Для творчества О. Хаксли в целом характерны выраженная «идеологичность», социально-философская ориентированность, доминирование «идеи» над «образом», в связи с чем, например, Дж. Уэйн рассматривает Хаксли как «псевдороманиста», который «использует форму романа для каких-то чужеродных целей» [3]. Д. Дэйчес в этом отношении ещё более категоричен:

Факт заключается в том, что Хаксли вообще не романист <...> Мы можем заметить, как часто он заставляет своих героев писать длинные дневники или автобиографические документы или заставляет их произносить длинные философские монологи. Его романы – это либо наборы очерков характеров, либо же – произведения басенного типа или трактаты [6, р. 209].

Даже в ранних романах О. Хаксли 1920-х – начала 1930-х годов, лишенных отчетливо «проповедческого» пафоса, безусловно просматривается авторская интенция «жизнепознания». Так, в своем интервью журналу «Обсервер» (начало 1930-х гг.) Хаксли заявляет:

Главным движущим мотивом моего творчества было желание выразить мою точку зрения. Или, скорее, желание прояснить свою точку зрения для

самого себя. Главное, что меня интересует, – это прояснение взгляда на жизнь» [5, р. 215-216].

Отсюда – что и утверждает упомянутый ранее Д. Дэйчес – обилие в собственно художественных текстах Хаксли «вставных» пассажей «трактатного» по существу характера (в форме дневников «автобиографических героев», а также развернутых монологов «автобиографических героев» ранних произведений Хаксли или «героев – резонёров» его поздних произведений).

Именно в силу этой изначально «жизнепознавательной», а начиная с середины 1930-х годов – в большей степени «проповеднической» авторской интенции Хаксли, параллельно своему художественному творчеству, создал немало социально-философских трудов, в которых анализировались те или иные проблемы уже практически без художественного опосредования, а порой и вовсе без такового, в форме эссе, статей, а позже – классических трактатов.

«Ранний» Хаксли (1920-е – начало 1930-х годов) не акцентировал непосредственной связи между теми или иными своими художественными текстами – и имеющими с ними смысловые корреляции статьями и эссе. Эти тексты создавались «параллельно» друг другу, без непосредственной взаимной «привязки» – однако смысловые пересечения между ними просматриваются отчётливо. Для Хаксли это период «абсолютного сомнения» – отсюда «полифонизм» (в бахтинском понимании) его ранних романов, сосуществование в них множества равноценных и равноправных «голосов». Отсюда – метафора мира как оркестра, в котором каждый играет свою партию, – «И все одинаково правы и одинаково не правы, и никто из них не слушает остальных» [1, с. 35]. И подобно тому как в романах Хаксли 1920-х годов последовательно обнаруживают свою ограниченность всевозможные идеи и ценности – эти же (или иные) идеи и ценности развенчиваются и в «параллельных», написанных примерно в то же время эссе или статьях. Так, в своем цикле эссе «Раздумья по поводу» (1927) [12] Хаксли последовательно

развенчивает общепринятые ценностные «аксиомы» – демонстрируя лежащие в их основе допущения (так, рассматривая в качестве такой «аксиоматической» ценности демократию, Хаксли замечает:

Если говорить о теории демократии, то изначальные допущения таковы: что все люди в одинаковой степени и в полном объеме разумны и что все люди по природе своей равны. С этим допущением связаны следующие выводы: что люди по природе своей добры и по природе своей разумны, что они есть продукт окружающей обстановки и что они неограниченно обучаемы [12, р. 23]).

Порой отдельное эссе «раннего» Хаксли целиком посвящено развенчанию или, по крайней мере, ироническому травестированию только одного культурного стереотипа – и тем самым иллюстрируют процесс ценностных исканий Хаксли в его замкнутости. Так, в 1929 году Хаксли пишет эссе «Вордсворт в тропиках», где объект иронического переосмысления – «вордсвортианского» происхождения культурный стереотип, предполагающий (в соответствии с формулировкой Хаксли также из его «раннего» очеркового цикла «На грани» (1923)) «накладывающую обязательства убежденность в одухотворенности природы в целом и чрезвычайные суеверия относительно гор в особенности» [11, р. 155].

В своем же очерке «Вордсворт в тропиках» Хаксли мысленно перемещает Вордсворта из понятного, постижимого и потому поддающегося одушевлению мира английской природы в непонятный, непостижимый, враждебный человеку мир тропической природы – и констатирует, что «Вордсвортианец, переносящий это пантеистическое поклонение природе в тропики, рискует подвергнуться грубому вмешательству в свои религиозные убеждения» [15, р. 576].

Отсюда – вывод в духе характерной для раннего Хаксли позиции «абсолютного сомнения» (в данном случае – применительно к «вордсвортианскому» стереотипу):

... Что он [Вордсворт – прим. В.Р.] делает, так это выкачивает опасное Неизвестное из природы и наполняет опустошенные формы чем-нибудь успокаивающе более знакомым [15, р. 587].

Из этого вытекает уже более универсальное обобщение:

Человеческое сознание не может иметь дело непосредственно с Вселенной, не может иметь дело даже со своим собственным непосредственным восприятием Вселенной... Люди могут иметь дело лишь с символическим планом Вселенной, лишь с упрощенной двухмерной картой вещей, отделенных сознанием от сложной и разнообразной реальности непосредственного восприятия [15, р. 580].

Но и это – не абсолютная истина: ведь «абсолютное сомнение» есть и сомнение в самом себе. Возникает дурная бесконечность замкнутого круга:

Да, мир очевидно один. Но в то же время не менее очевидно, что он разделен... Абсолютное единство есть абсолютное небытие [15, р. 580].

В эссе о Вордсворте уже нет Вордсворта; Вордсворт – только очередной повод для размышлений о мироздании вообще.

В полифонический мир равноценных правд в романах «раннего» Хаксли вошла и система ценностей Д.-Г. Лоуренса с его идеалом цельного, нерасщепленного «естественного» человека. Примечательно, что писатель Д.-Г. Лоуренс был близким другом Хаксли; известно, например, что именно семья Хаксли в 1932 году скрашивала умирающему Лоуренсу последние дни его жизни и что именно Олдос Хаксли вызвал врача к умирающему Лоуренсу в последние часы его жизни [4, р. 142]. Есть и свидетельства, что Хаксли относился с полной серьезностью (несмотря на всё возрастающее несогласие) к идеям Лоуренса и даже, именно под их влиянием, совершил вскоре после смерти Лоуренса «экспериментальное» путешествие в район Карибского бассейна (несколько ранее, ещё при

жизни Лоуренса, Хаксли всерьез готовился к путешествию вместе с Лоуренсом во Флориду с целью строительства там утопического общества, базирующегося на «лоуренсовском» идеале «естественности»). В романах Хаксли 1920-х годов в качестве носителей равноценных всем прочим «голосов» присутствуют герои «лоуренсовского» типа, наиболее представителен из которых Марк Ремпион из романа «Контрапункт» (1928), чья биография и высказывания явно коррелируют с биографией и идеями самого Лоуренса. В романе присутствуют маркеры безусловной авторской симпатии к этому герою как к личности. В то же время Марк Ремпион как идеолог в художественном мире «Контрапункта» обнаруживает ущербность и ограниченность собственной картины мира – и в результате сам Марк Ремпион приходит к саморазоблачению:

Извращенный проповедник! Извращенный Иеремия! Извращенный плакальщик над проклятым старым миром! И, главным образом, извращенный болтун... Нельзя было говорить так, как говорил я: так не по-человечески. Но все несчастье в том, что, когда говоришь про не-человеческое и не-людей, сам поневоле становишься не-человеком [1, с. 442].

В пьесе Хаксли «Мир света» (1931) герой «лоуренсовского» типа Билл Хэмблин вообще предстает как духовный наставник «автобиографического героя» Хьюго Венхэма.

Одним словом, в художественных текстах Хаксли 1920-х – начала 1930-х гг. отразилось амбивалентное отношение Хаксли к Лоуренсу как идеологу. В это же время – и позднее Хаксли многократно обращался к рефлексии по поводу Лоуренса и его взглядов в своих очерках и эссе, и здесь проявилась всё та же амбивалентность отношения к Лоуренсу и его идеям – в диапазоне от безусловной апологетики до явной полемики. Так, публицистическая книга Хаксли «Делай что хочешь» (1929) написана явно под влиянием идей Лоуренса – например, именно с «лоуренсовских» позиций Хаксли подверг здесь критическому переосмыслению даже творчество

Свифта – то есть, по характеристике К.С. Фернса, предпринял «свирепую атаку на Свифта, ниспровергающую его [Свифта – прим. В.Р.] патологическую неприязнь к телу» [7, р. 38]. Впрочем, в этом же трактате присутствует и полемика с Лоуренсом – так, Хаксли весьма скептически относится к уверенности Лоуренса в человеческой способностью найти границу между «истинным «я» в его цельности – и «извращенностью». «Автобиографический герой» романа О. Хаксли «Контрапункт» (1928) замечает: «А может быть, этого истинного «я» вовсе и нет» [1]. Сам Хаксли в своей публицистической книге «Делай что хочешь» (1929) размышляет в этой связи:

Действительно, эта «цельная личность» – это, строго говоря, мифологическая фигура, состоящая из целой колонии душ – клеточных душ, душ органов, душ групп органов, душ голода, сексуальных душ, душ власти, стадных душ. <...> Единственное, что мы можем, – это осмелиться создать гипотезу, то есть создать мифологическую фигуру, назвать её Человеческой личностью и надеяться, что обстоятельства не обнаружат слишком безнадежную ложность наших догадок [16, р. 479].

Впоследствии, во второй половине 1930-х годов, критическая рефлексия по поводу идей Лоуренса будет присутствовать и в размышлениях «автобиографического героя» романа Хаксли «Слепой в Газе» (1936) («... Но Лоуренс никогда не смотрел в микроскоп, никогда не видел биологическую энергию в её основном нерасчлененном состоянии. Он не хотел смотреть, он отрицал принцип микроскопа, опасаясь того, что перед ним может открыться... Эти – друг под другом – бездны безличности, неукротимо надвигающиеся – они бы ужаснули его» [10, р. 273]) – и в написанном тогда же эссе Хаксли непосредственно о Лоуренсе (Лоуренс, как явствует из эссе, «ненавидел само слово “наука”» [14, р. 208], «ибо методы науки и критической философии были несовместимы с опытом его таланта – с непосредственным восприятием и художественной интерпретацией чудесного иного» [14, р. 209]).

Начиная с середины 1930-х годов, «абсолютное сомнение» раннего Хаксли сменилось проповеднической интенцией, базирующейся на моделировании Хаксли «положительных программ»

жизнеустройства; установилась и более непосредственная связь между программными трактатами Хаксли, где излагается та или иная «положительная программа», – и собственно художественными текстами (как правило, романами) как своеобразными художественными иллюстрациями к этим трактатам. В этой связи заслуживает внимания корреляция между трактатом «Цели и средства» (1937) и романом «После многих лет умирает лебедь» (1939). В это время «положительная программа» Хаксли базируется на идеале «освобождения от индивидуальности» [8, р. 92] как обретения сверхличной объективности. Именно этот идеал формулирует герой-идеолог из романа «После многих лет умирает лебедь» мистер Проптер – на фоне враждебной этому идеалу империи миллиардера Джо Стойта, олицетворяющей реальность, которая базируется на власти, силе и экспансии «я» в вечность (закономерный результат такой экспансии в финале романа – «обратная эволюция» мечтающего о личном физическом бессмертии человека, в подтексте – всего человечества). В ранее написанном трактате Хаксли «Цели и средства» этот идеал формулируется уже без художественного опосредования. В устах героя-идеолога из романа «После многих лет умирает лебедь» мистера Проптера это «освобождение от индивидуальности»; в трактате «Цели и средства» – «уход от эгоизма к сверхчеловечности» [9, р. 514]. Под таким «эгоизмом» Хаксли понимает не только эгоизм личный, но и любые формы коллективного эгоизма – национального, корпоративного и др. Пример такого «коллективного эгоизма», приводимый героем-идеологом мистером Проптером из романа «После многих лет умирает лебедь», –

пафос патриота, готового жизнь отдать за свою страну, да, отдать жизнь, но и отнять её – опять же ради своей страны – и мародерствовать, и лгать, и мукам обречь многих, всё ради нее одной» [8, р. 142]. И там же – «Грешники просто прелюбодействуют, объедаются или напиваются, но истинные носители зла в этом мире – это люди, которые убивают, истязают и лгут во имя своих священных целей» [8, р. 96].

В ранее написанном трактате «Цели и средства» Хаксли утверждает, что «человек, ушедший от эгоизма к сверхличности, преодолевает свою прежнюю идолопоклонническую лояльность не только по отношению к самому себе, но также и к таким божествам местного значения, как нация, партия, класс, обожествленный босс» [9, p. 514].

Для Хаксли этого периода «освобождение от индивидуальности» – это ни в коей мере не растворение в некоем целом (это – как явствует из трактата «Цели и средства», «путь, ведущий вниз, путь, который ведет от личности во тьму “подчеловеческих” эмоций и панической животности» [9, p. 513]), но свободное и осознанное перерастание собственного «я» и обретение сверхличной объективности. Подобное свободное «самоперерастание» возможно лишь при условии максимально возможной свободы «я» от внешних вторжений. Мистер Проптер из романа «После многих лет умирает лебедь» так обосновывает личную свободу как условие «освобождения от индивидуальности»:

Рабство и фанатизм усиливают власть над человеком времени, зла и собственного «я». Отсюда и вытекает ценность демократических институтов и скептического мышления. Чем больше уважения к индивидуальности, тем скорее человек поймет, что всякая индивидуальность есть тюрьма [8, p. 92].

В трактате «Цели и средства» это условие формулируется уже без художественных опосредований. Как обязательный минимум – высокие степени личной свободы, но желательно также размывание крупных человеческих скоплений, растворяющих личность и, таким образом, мешающих свободному и осознанному «самоперерастанию». Хаксли в этом трактате подробно останавливается на вычислении оптимального количества людей, объединенных общим делом, при котором группа отдельных, свободно и осознанно взаимодействующих между собой личностей еще не превращается в нерасчлененную человеческую массу: при совместной физической работе – не более тридцати человек; при совместном обучении – от восьми до пятнадцати и др.



Для позднего творчества Хаксли (1950-е – начало 1960-х гг.) также характерна проповедническая интенция, однако на этом этапе его «положительная программа» базируется не на жестком императиве «освобождения от индивидуальности», но на синтезе различных, зачастую противоположных ценностей и культурных традиций – Запада и Востока, рационализма и созерцательности, безусловного уважения к правам личности – и некоторых атрибутов антиутопического «дивного нового мира» из романа Хаксли 1932 года, но – в определенных строго выверенных пропорциях. Отказавшись от *абсолютных величин*, Хаксли выходит в это время к поиску *соотношений*. В трактате О. Хаксли «Человеческая ситуация» [13], прочитанном в качестве лекционного цикла в Калифорнийском университете в 1959 году, осуществляется анализ основных атрибутов «человеческой ситуации» как универсальной реальности человеческого бытия через призму сосуществующих в ней и определяющих её «полюсных» противоположностей (научное знание // чувственный опыт; предопределенность // зависимость от воспитания, обстоятельств и свободной воли человека; жизнь частная // жизнь историческая; подчинение личности единому упорядочивающему целому // личная свобода; традиция // прогресс; внешние условия, удерживающие от зла // свободный нравственный выбор и др.).

В написанном тремя годами позже, в 1962 году, утопическом романе «Остров» идеальное общество базируется именно на синтезе в определенных пропорциях «полюсных» начал «человеческой ситуации», то есть фактически «Остров» художественно иллюстрирует «Человеческую ситуацию». Так, в «Человеческой ситуации» анализируется сложное взаимодействие внешних регуляторов человеческого поведения – и свободного выбора (отсюда – в качестве идеала – самосовершенствование людей в сторону повышения «нравственной чувствительности» [13, р. 90], которое, тем не менее, возможно только при наличии определенных внешних побуждающих обстоятельств).

В утопическом мире «Острова» взаимосвязь личного нравственного выбора (который сохраняется – и является в общем определяющим для человеческих поступков) и внешней корректировки находящихся за пределами свободного выбора наследственных факторов обретает практическое воплощение. Нравственный выбор – определяющий фактор, однако, носители потенциально опасных наследственных предрасположенностей – это, прежде всего, «Люди с Мышцами», «попирающие экстраверты» [2, с. 180], а также «Питер-Пэны», живущие «в компенсирующем Другом Мире» [2, с. 180] собственного воображения, – в этом утопическом мире на всякий случай «перепрограммируются».

В целом же творчество Хаксли можно рассматривать как своеобразный, отчасти «маргинальный» для литературы феномен, соединяющий в себе самоценную социально-философскую мысль – и её не менее самоценное художественное опосредование. Отсюда – самоценность и равноценность в его творчестве трактата и романа – при всей их сложной взаимосвязи.

#### *Список литературы*

1. Хаксли О. Контрапункт / О. Хаксли – М.: Гослитиздат, 1936. – 470 с.
2. Хаксли О. Остров // О. Хаксли. Остров. Врата восприятия. Небеса и ад. – Киев: София, 1995. – 446 с.
3. A critical Simposium on Aldous Huxley // The London Magazine. – 1955. Volume 2. N 8. p. 59.
4. Atrins J. Aldous Huxley / J. Atrins – London: Calder, 1956. –224 p.
5. Clark R.W. The Huxleys / R.W. Clark. – London; Melbourn; Toronto; Cape Town; Auckland: Heineman, 1968. – 398 p.
6. Daiches D. The Novel and the Modern World / D. Daiches. – Chicago: The University of Chicago, 1947. – 230 p.

7. Ferns C.S. Aldous Huxley: novelist / C.S. Ferns. – L.: The Athlone Press, 1980. – 240 p.
8. Huxley A. After many a summer dies a swan / A. Huxley. – London; Toronto; Sydney; New York, 1980. – 254 p.
9. Huxley A. Ends and Means. An inquiry into the nature of ideals and into methods employed for their realization / A. Huxley. – N.-Y. – L.: Harper & Brothers, 1937. – 382 p.
10. Huxley A. Eyeless in Gaza / A. Huxley. – N.-Y.; L.: Harper, 1936. – 480 p.
11. Huxley A. On the Margin / A. Huxley. – L.: Chatto & Windus, 1948. – 230 p.
12. Huxley A. Proper Studies / A. Huxley. – L.: Chatto & Windus, 1949. – 300 p.
13. Huxley A. The human Situation/ A. Huxley. – Triad / Granada, 1981. – 256 p.
14. Huxley A. The Olive Tree and other essays/ A. Huxley. – L.: Chatto & Windus, 1947. – 304 p.
15. Huxley A. Wordsworth in the tropics // Modern British Literature: The Oxford Anthology of English Literature. – London; Toronto: Oxford University Pr. 1973. – p. 576.
16. The World of Aldous Husley. – N.-Y.: Harper & Brothers, 1947. – 546 p.

**TREATISE AND NOVEL IN THE O. HUXLEY'S WORK:  
PHENOMENON OF SEMANTIC "PARALLELISM"**

© *V.S. Rabinovich*

In the books by Huxley, ideas dominate over the imagery. They are expressly "ideological" treatises in social philosophy rather than pieces of fiction. For example, John Wain called Huxley a 'pseudo-novelist', "someone who used the novel for an alien purpose". His works are a phenomenon that is peculiar, and in certain sense marginal for the fiction in general. They combine inherent social philosophy and no less valuable and inherent artistic representation of these ideas. In his books, the treatise and the fiction aspects are equally important and are interacting in a complex and sophisticated way.

**Key words:** treatise, novel, pseudo-novel, social philosophy

## 2.10. «ХОЧУ ЛИШЬ МУЗЫКУ НЕБЕС ПРИЗВАТЬ...» (РЕЦЕПЦИЯ КОСМОЛОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ ДРЕВНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ)

© Э.К. Петри

Рассматривается отражение философских теорий античного мира в современности в ракурсе интерпретации роли музыки в космологии. Данные представления закрепились в «коллективном бессознательном» (Юнг). Отмечаются особенности понимания Пифагором музыки сфер, Космоса и Хаоса, соответствие строению музыкальной гаммы расстояний между планетами, трактовка музыки как сакрального явления. Анализируются изменения идеологии с появлением христианства и устойчивость образа звучащего Космоса (пение ангелов). В качестве примера отражения «музыки небес» в искусстве приводится мифология, разработанная Толкиным в его книгах. Отмечается, что эта мифология выходит за пределы искусства и распространяется в молодёжном социальном движении – в ролевых играх толкинистов (Англия, США, Австралия, Россия). Подчёркивается особая роль музыки в функционировании этих социальных групп.

**Ключевые слова:** космос, музыка сфер, мифология, коллективное бессознательное, Толкин, ролевые игры.

Научные космологические теории, философские идеи, древние мифологические представления о возникновении мироздания, как правило, не являются центром интереса для большинства людей: это область работы специалистов. Причём, научные представления современности, близкие к нам по времени появления, не имеют здесь приоритета, видимо, ввиду их большой сложности. Теория «большого взрыва» известна массовому обывателю как яркое словосочетание, но если попытаться понять, где именно, и что взорвалось, потребуются, специальные знания. Конечно, и мифологическое представление о земле, покоящейся на трёх китах, не рассматривается уже, видимо, нигде как безусловная истина. Но некоторые мифологические идеи о строении Космоса сохранились в «коллективном бессознательном» (К. Юнг). Среди них – интерпретация роли музыки в процессах мироздания.

Самые первые чётко выверенные системы устройства мира, окружающего человека, принадлежат в европейской культуре

Пифагору. Понятие «Космос» означало – строй, порядок, мир, вселенную, структурированную материю. Антагонистом Космоса выступал Хаос – мир неорганизованной материи, пустота, пропасть, бездна. По представлению философов и учёных древности Космос состоял из движущихся хрустальных сфер, к которым были «прикреплены» планеты. Вращаясь, сферы издавали необыкновенный по силе звук, неслышимый для человека, так как сам человек существовал в этом звуковом мире, не с чем было звук сравнить, так мы не замечаем постоянное тиканье часов в комнате. Высота звука связывалась со скоростью движения и расстоянием между сферами, которое соотносилось с интервалами музыкальной гаммы. Движение сфер колебало эфир, и возникала мировая музыка. Эфир понимался как особое вещество, «заполнитель пустоты», от сгущения которого и образовались планеты.

Это звучащее состояние Вселенной обозначалось словом «гармония» (синоним – «красота»). Сферы имели общую ось, и всё это устройство мира напоминало веретено. Считалось, что сверху на каждом круге веретена восседает Сирена, которая поёт, принимая участие в создании звукового пространства. А само веретено находится на коленях Ананки – божества необходимости, predeterminedности свыше, рока, судьбы.

Поскольку роль музыки была так важна в устройстве Вселенной, она принадлежит сакральному миру: боги являются изобретателями музыкальных инструментов (Гермес, Афина), играют на них (Аполлон, Посейдон, Пан). Сама же музыка способна производить на богов, людей, природу (синоним Космоса) магическое действие: Орфей зачаровывал игрой не только людей, зверей и камни, но и владыку подземного царства Аида и грозных фурий; сын Зевса Амфион строил каменные стены города Фивы, играя на флейте, – камни под звуки музыки сами послушно ложились на места. Под музыку проводились и все ритуальные действия Античного мира.

Также считалось, что звуки находят в душе отзвук, это сравнивали с явлениями резонанса, приводя пример с двумя

стоящими рядом лирами: если ударить по струнам одной, другая тоже откликнется. Таким образом, на душу можно воздействовать: хорошая музыка может ее совершенствовать, а плохая – испортить. Представлялось также, что под воздействием музыки душа на какое-то время покидает тело.

Возникающие позже новые философские и научные школы корректировали эти представления, но некоторые продержались до XVI столетия, например, положение о Земле как центре мира.

С наступлением эпохи христианства античные наука и культура – язычество! – оказались под мощным давлением новой идеологии. Сами споры о таких отвлечённых вещах как строение Космоса считались отцами Церкви предосудительными. Василий Великий (IV в.) в «Беседах на Шестоднев» пишет, что Моисей не рассуждал «о фигурах», не измерял окружность Земли, не изучал лунные затмения, так как это вещи «бесполезные для спасения», Моисею и нужно следовать.

С VI века философы, поднимавшие проблемы Космоса и музыки, испытали сильное воздействие Боэция (VI в.), который изложил свою теорию в 5 томах книги «Основы музыки». Боэций во многом повторяет идеи античных авторов (он и сам об этом пишет), но – интересное изменение! – небесные сферы у Боэция молчат. По крайней мере, он не упоминает об их звучании, хотя 7 сфер уподобляет струнам кифары, названным, как и планеты. Или, это неявно выраженная мысль, что всё-таки звучат?

В зрелом Средневековье модель Вселенной усложняется, Земля представлена как шар, со всех сторон окруженный оболочкой неба: системой вложенных сфер, о числе которых спорят (насчитывают до 55!). Небо наполнено «духовным воздухом» – эфиром, и ангелы легко пересекают эфир, для смертных он – гибелен. С начала XIII века постепенно внедряется концепция Птолемея (созданная во II веке н.э.), более достоверная и астрономически точная, хотя и помещающая Землю в центр мира. Что Земля центр Вселенной – это космографическая аксиома Средневековья. Но уже совсем недалеко

до астрономии Коперника и его последователей, приблизивших картину мира к современной.

Теперь – внимание! Перенесёмся в наши дни. 8 февраля 2011 г. в День Науки Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) представил результаты исследования о самых распространенных научных заблуждениях россиян. Так вот, каждый третий россиянин всерьез полагает, что Солнце вращается вокруг Земли (32%), причем за последние четыре года таких респондентов стало даже больше (с 28% в 2007 году). Что это означает? Победу «здорового смысла?» Так и Эпикур, известный философ-материалист (II век до н.э.) считал, например, что солнце и звёзды именно такого размера, какими их видят наши глаза, значит, диаметр Солнца – около 30 см. Но это факт – древнее космологическое представление не исчезло совершенно.

Вернёмся к музыке. Тишина на небесах не установилась с победой Христианства. Это удивительно, ведь всё, что в Античном мире относилось к сфере божественного, оказалось теперь в преисподней, мир перевернулся как песочные часы, античные боги, и всё с ними связанное, причислялось теперь к дьявольским силам, попадало в сферу Хаоса. Но музыка на небесах продолжает звучать: поют теперь звёзды и ангелы, сотворение земли происходило «при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости» – об этом говорится в Книге Иова. В тексте Псалма 148 есть строка: «Хвалите Его солнце и луна, хвалите Его все звёзды света» – это тоже о «музыке сфер». «Хвалить», «ликовать», «восклицать» – музыка в библейские времена была синкретическим искусством, значит, это пелось, а не декламировалось.

Тем не менее, в первые века христианства отношения с музыкой у Церкви складывались не вполне благополучно. Отвергая всё языческое, Церковь сурово осуждала и музыку, рассматривая её только как атрибут языческих ритуалов, связанных с именами богов античности. Высказывания против музыки можно найти в сочинениях Иоанна Златоуста, Тертуллиана, Василия Великого и многих других

христианских авторов. С одной стороны, была сделана попытка объявить всего лишь символами музыкальные инструменты, упоминаемые в Библии, с другой, представить реально звучащие в быту инструменты в качестве «сподвижников дьявола». Для неизвестного христианского автора «Пророчества Сивиллы» идеальным представлялся мир без музыкальных инструментов вообще! В книге он их подробно перечислил, что позволяет понять: борьба с этим «врагом» была нелёгкой, инструментов всё ещё много

Отголосок враждебного отношения к музыкальным инструментам сохранялся на протяжении многих столетий. Например, волынку (Светоний упоминает, что на ней играл и сам Нерон), традиционно мастерили таким образом, что придавали ей сходство с мордой козла. С одной стороны, это напоминало черты античного Пана, с другой, в более поздние времена, связывало с одним из имён Сатаны во Франции – «Великий козёл».

В самой музыке также находили «порочащие» её элементы. Для этой цели идеально подходил диссонирующий интервал тритон. Соотношение консонанса и диссонанса всегда было важным в музыке. Пифагорейцы проводили аналогию между консонансом и гармонией мира, мировым порядком (Космосом), противопоставляя ему диссонанс – дисгармонию, деструкцию (Хаос).

Тритон – самый диссонирующий интервал, звучащий резко, напряжённо, раздражающе, беспокойно. Такова физиологическая реакция слуха на данное звучание. Музыка Средневековья базировалась на консонансах – на мягком, слитном, спокойном звучании. Диссонанс – элемент, нарушающий гармонию, мировой порядок, а в математическом выражении – симметрию. В плане психологическом консонанс является при слушании точкой опоры, покоя, а диссонанс – движения, напряжения. Таким образом, с любой точки зрения тритон выглядел «исключением» из общепринятых правил и подходил для интерпретации этого интервала как «diabolus in musica» («дьявол в музыке»). Кто первый употребил это название неизвестно, но к XI столетию оно было общепринятым. Тритон был



запрещён при сочинении музыки и запрет этот продержался долго – до XVII столетия. И всё же музыка заняла в Средневековье подобающее ей место: на небесах.

Теперь же сделаем прыжок через столетия в наше время и попробуем найти примеры следов древних музыкальных космологических представлений в произведениях искусства. Музыку, «изображающую» Космос, придётся, тем не менее, исключить. Тема Космоса возникла в музыке одновременно с научно-технической революцией, а язык музыки оказался неисчерпаем в возможностях отражения разных сторон этого явления. Вернее, как это ни странно выглядит, музыка в них часто и язык, и предмет отображения. Но эти сочинения отражают современные представления о Космосе. Назовём некоторые произведения: «Атмосферы» Д. Лигети, «Вселенная» Ч. Айвза, «От каньонов к звёздам» О. Мессиана, «Макрокосмос» Дж. Крама, «Космогония» Пендерецкого, «Звёзды» Веберна, «Вспышка» Булеза. Добавим, что большинство из композиций столь же сложны для понимания, как и современные научные теории!

Поиски были продолжены в таких явлениях, которые были бы связаны с мифологическим сознанием: миф это ведь не просто сказка, это целостное представление о мире, которое принимается как истинное.

Удачным примером представляется мифология, созданная почти на наших глазах Дж. Р. Р. Толкином в результате распространения его книг «Хоббит», «Властелин колец», «Сильмариллион». Талантливый писатель и филолог, знаток древних наречий, Толкин сумел создать в воображении целый мир (Средиземье), населённый разными народами с присущими им языками, мифологией, культурными героями. После выхода его книг и фильмов, снятых по этим книгам, по всему миру распространилась молодёжная субкультура толкиенистов, больше всего в Америке, Англии, Новой Зеландии, России. Люди, вовлечённые в это движение, по мнению социологов, являются носителями мифологического сознания. Толкиенисты играют в ролевые игры, воспроизводя эпизоды из книг Профессора

(так называют во всех странах Толкина); объявляют себя представителями одной из «рас» Средиземья; изучают языки эльфов, гномов, хоббитов, орков и дополняют Профессора собственными сочинениями – вариантами истории этого мира; а главное, верят в этот мир и позиционируют себя персонажами этого мира. Средиземье и частью общества начинает восприниматься как реальность, например, такое серьёзное издание как еженедельник «Аргументы и факты» публикует интервью с Э. Мулдашевым, известным офтальмологом и автором книг и газетных публикаций на мистические темы, который, находясь в экспедиции в Шотландии, пытается найти там Мордор (в эпосе Толкина страну – воплощение зла). Мулдашев говорит о том, что людей всё больше привлекают древние знания, и потому-то снискали такую славу книги и фильмы по Толкину, якобы, люди подсознательно чувствуют, что всё это основано на реальных фактах, а экспедиционные данные во многом подтверждают это. Вообще-то, в статье одни предположения, а не «реальные факты»... Реальный факт в том, что Мордор придуман Толкиным.

«Музыкальное оформление» мир Средиземья тоже имеет, как пишут представители Ростова-на-Дону на сайте «Клуба толкиенистов России». Бесчисленные группы музыкантов-любителей и профессионалов сочиняют и исполняют музыку, связанную с этой мифологией. Направления: этническая музыка, фолк-рок, нео-фолк-кельт-рок, готика, метал. Среди профессиональных коллективов отметим The Tolkien Ensemble – датский симфонический оркестр, исполняющий музыкальные пьесы по произведениям Джона Толкина. На счету оркестра четыре альбома по мотивам книг Толкина и один сборник. Оркестр основан в 1995 году композиторами Рейффом и Халлом, дирижер – Соренсен. Он пользуется поддержкой королевы Дании Маргариты II, большой поклонницы книг Толкина. Ее рисунки, иллюстрирующие книги Толкина, служат обложками альбомов Tolkien Ensemble.

Боэций когда-то назвал три рода музыки: *musica humana* (человеческая, выражение гармонии души и тела), *musica instrumentalis* (та музыка, которую исполняют) и *musica mundana* (космическая). Третья – по ранжиру она первая и главная, основа для остальных – тоже в этой мифологии есть.

Мир Средиземья сотворён при помощи музыки и из музыки, о чём повествует Профессор в «Сильмариллионе» и различных набросках, бережно сохранённых его сыном. Начало сотворения мира выглядит так: Верховное существо, Эру Илуватар, силой мысли создал Айнуrow (Священных) и научил их петь. Они пели, воплощая его замыслы, которые полностью никто постигнуть не мог, и всё более совершенствовались. Однажды Эру предложил им создать Великую Музыку: каждый теперь сможет развивать данную тему «как думается и желается ему», сможет придать новые оттенки музыке. И голосами Айнуrow – «подобными арфам и лютням, свирелям и трубам, виолам и органам, и бесчисленным поющим хорам» – стала вершиться Великая Музыка. Эхо её ушло в пустоту, и она перестала быть пустотой.

Музыка звучала величественным хором, пока Мелькор, один из Айнуrow, не решил, возгордившись, ввести в неё собственную тему, противоположную теме Илуватара, так возник в этой гармонии Диссонанс, прекрасная музыка зазвучала фальшиво. Дважды Эру, вводил в музыку новую тему, чистую и неискажённую, но Мелькор и присоединившиеся к нему Айнуrow заглушали её, всё смешалось, и музыка прекратилась.

Тогда Илуватар в третий раз, ввёл новую тему – широкую, прекрасную, медленную и полную скорби, но Мелькор опять присоединил к ней свой контрапункт. Интересно, что характеристика музыкальных тем у Толкина вполне профессиональна с музыковедческой точки зрения. Тема Мелькора выглядит так: «громкая, блестящая и бесконечно повторяющаяся», ЭТО «звонящий унисон множества труб, резкий и неприятный – и составленный всего из нескольких нот», т.е. тема примитивна. Судя по «оркестровке», соединённой с остинато (многократно повторяющейся ритмической и мелодической

фигурой), тема – агрессивная. Мелькор «тщился заглушить другую музыку неистовством своего голоса». Но даже «победные звуки» его темы вплетались в тему Илуватора, «захваченные ею». Закончилась Великая музыка по мановению Эру мощным аккордом. Описание вызывает ассоциации с симфоническим жанром.

Илуватор показал Айнурам видение ещё не сотворенного мира, воплощение их Музыки, начальную историю Арды (Земли). Видя жажду Айнуров оказаться в этом мире, «послал в пустоту Негасимый Пламень и создал Мир Сущий». Мифология разработана Толкиным и далее весьма подробно, но мы остановились на космологической части его картины мироздания. Мир – как воплощение музыки, это от идеи музыки сфер. Но свой миф Толкин соединяет с понятиями христианской религии, понятно, что его Айнуры – ангелы, а Мелькор, внесший диссонанс в совершенное творение – дьявол, он и далее себя проявляет в повествовании в таком качестве.

Итак, перед нами целый «остров мифологии», рождённый в XX столетии. Есть музыкальный термин «рассредоточенные вариации», воспользуемся его изобретённым вариантом, раз уж в этой мифологии столь исключительна роль музыки, Средиземье в нашей реальности – «рассредоточенное государство», где имеется идеологическая основа (мифология, начиная от сотворения мира), население (эльфы-гномы-хоббиты разных стран), жрецы (руководители ролевых игр), обряды (исполнение музыки на темы мифа). Мифология, сознательно созданная одним человеком, Толкином (если отбросить «бессознательное», которое в каждом творческом акте тоже, конечно, присутствует). Любопытно, что и звание «Профессор», принятое у толкиенистов в отношении Толкина, несколько его «обезличивает» как конкретное человеческое существо, придаёт «божественный» статус.

Закреплению музыки за пределами видимой реальности способствует сама специфика этого вида искусства, «бесплотность» музыки, неуловимость её содержания, которое невозможно выразить на вербальном уровне адекватно. Именно поэтому она часто

причисляется (в самые разные эпохи) к сакральным явлениям, и такое понимание сохранилось в коллективном бессознательном человечества. Отметим, ещё, что подобная интерпретация музыки проникает не только в художественные произведения, но и в музыковедческие работы: можно назвать в качестве примера книги современного композитора и музыковеда В. Мартынова.

#### *Список литературы*

1. Апинян Т.А. Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке: уч.пос. / Т.А. Апинян. – СПб.: Изд-во С.Петербур. ун-та, 2008. – 143 с.
2. Баркова А.Л. Толкиенистская субкультура глазами мифолога / А.Л. Баркова / Электронный ресурс. URL <http://mith.ru/alb/tolkien/subculture.htm> (дата обращения 15.06.2014).
3. Поньон Э. Повседневная жизнь Европы в 1000 году / Э. Поньон. – М.: Молодая гвардия –Палимпсест, 2009. – 362 с.
4. Толкиен Д.Р.Р. Сильмариллион / Д.Р.Р. Толкиен. – М.: Гиль-Эстель, 1992. – 416 с.
5. Уколов В., Рыбакина Е. / В. Уколов. – Музыка в потоке времени. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 318 с.
6. Эко У. Воображаемые астрономии / У. Эко //Сотвори себе врага и другие тексты по случаю. – М.: Изд-во АСТ, 2014. – С. 229-266.

**"I JUST WANT THE MUSIC OF HEAVEN TO CALL..."  
( service cosmological ideas of antiquity in the modern world)**

© *E.K. Petri*

This article discusses the reflection of the philosophical theories of the ancient world in modern times from the perspective of interpretation of the role of music in cosmology. Data represent entrenched in the "collective unconscious" (Jung). Features of understanding the Pythagorean music of the spheres, Cosmos and Chaos, according to the structure of the musical scale of the distances between the planets, the interpretation of music as a sacred phenomenon. Analyzes changes in ideology with the advent of Christianity and the stability of image sounding Space (angels singing). As an example of reflection "music of heaven" art is the mythology that developed Tolkien in his books. It is noted that this mythology goes beyond art and is distributed in the youth social movement in role-playing games Tolkienists (England, USA, Australia, Russia). Emphasizes the role of music in the functioning of these social groups.

**Keywords:** space, the music of the spheres, mythology, collective unconscious, Tolkien, RPG.

## 2.11. РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА

© *Л.Ф. Хабибуллина*

Рассматриваются религиозно-философские взгляды Э. Бёрджесса в контексте влияния католических идей на его мировоззрение. В анализируемых произведениях уделяется внимание, прежде всего, отражению взглядов писателя с точки зрения наследия его католического воспитания, но не игнорируются и другие философские «увлечения» писателя.

**Ключевые слова:** Энтони Бёрджесс, английская литература, писатели-католики

Религиозно-философские взгляды Энтони Бёрджесса всегда находились в фокусе внимания исследователей его творчества. Так, сама структура монографии С. Кэула [6, с. 3] сориентирована на то, что каждый этап творчества писателя связан с его философскими предпочтениями. Хорошо известна характеристика его взглядов, данная самим писателем:

Я был воспитан католиком, стал агностиком, флиртовал с исламом, а сейчас занимаю позицию, которую можно назвать манихейской: я верю, что неправый бог правит миром, и что настоящий бог ушел вниз [7, с. 52].

В своей статье мы продемонстрируем, что влияние католицизма остается важнейшим в его творчестве, несмотря на дальнейший «уход» от этой мировоззренческой системы так как категории, которыми оперирует писатель, продиктованы его католическим воспитанием, а также что авторская философская картина мира сохраняет индивидуальность и, по большому счету, несводима ни к одной из философских систем.

Энтони Бёрджесс с большим вниманием относился к своим католическим корням, справедливо считая, что автор-католик в английской литературе занимает особое место. Еще с елизаветинской эпохи католики в Англии находились под подозрением, их патриотизм

всегда был сомнителен, так как защищать Англию означало защищать протестантские ценности. Только в 1829 году им разрешили получать высшее образование. Поэтому быть урожденным католиком означало еще либо принадлежать к низкому классу, либо, что было редкостью, получить образование за границей, что также не способствовало развитию патриотизма и интеграции в национальную элиту. Напротив, обращенные католики – это чаще всего представители образованной среды, среди них есть более или менее известные писатели. К числу наиболее известных относятся Г.К. Честертон (1874-1936, 1922), англокатолик Томас Элиот (1888-1965, 1927), приверженец римско-католической церкви Дж.Р. Толкиен (1892-1973, в католичество обратилась мать писателя, а он привлек К. Льюиса), Ивлин Во (1903-1966,1930), Грэм Грин (1904-1991, 1926), Мюриел Спарк (1918-2006, 1954 при поддержке Грина и Во), Энтони Бёрджесс (1917-1993, урожденный католик), Пирс Пол Рид (1941).

Как отмечает О.М. Ушакова:

Первые десятилетия XX века отмечены становлением и развитием современной христианской культуры <...> сама эпоха породила определенный духовный голод, потребность в <...> поисках универсальных ценностей! Любопытным катализатором этого стремления обрести прочную духовную опору явились многочисленные факты обращения в христианскую веру деятелей культуры. Так, в лоно римско-католической церкви перешли <...> Г.К. Честертон, Г. Грин, И. Во и другие, англокатоличество приняли Т. Элиот, К.С. Льюис, У.Х. Оден и т. д. [3, с. 108].

Отметим, несмотря на то, что все перечисленные авторы по рождению принадлежали к неким конфессиям, их обращение в католичество означает начало подлинного интереса к вопросам веры. Называя Т.С. Элиота одним из самых значительных религиозных поэтов столетия, О.М. Ушакова подчеркивает, что обращение к христианским ценностям для поэта означает, прежде всего, обращение к культурной традиции, противопоставленной современному секуляризованному миру.



Для большинства обращенных писателей-католиков разочарование в современной действительности Британии становится поводом к обращению к прошлому, поэтому католицизм становится своего рода культурным и политическим эскапизмом, возвратом к универсальным ценностям прошлого в противовес буржуазности настоящего. Их интересы выходят за пределы национальных, поэтому действие романов Г. Грина, Э. Бёрджесса разворачивается в мире, а не только в Британии. Их внутренний конфликт с родной страной настолько значителен, что, например, Г. Грин и Э. Бёрджесс в 60-е покидают Англию.

Э. Бёрджесс написал большое количество произведений именно на христианскую тему, возвращаясь к своему католицизму на протяжении всей жизни, но особенно на ее заключительном этапе: «Моисей»<sup>1</sup> ("Moses: A Narrative", 1976), «Человек из Назарета» ("Man of Nazareth", 1979), «Царство зла» ("The Kingdom of the Wicked", 1985). В этих произведениях он вполне лоялен по отношению к традиционному христианству. Даже автобиография писателя называется «Маленький Уилсон и Большой Бог» ("Little Wilson and Big God", 1986).

«Роман» писателя с манихейством приходится преимущественно на 60-е годы. Суть этого учения, выдвинутого в 3 веке персом Мани<sup>2</sup>, состоит в дуалистической теологии, основными элементами которой являются свет и тьма, Бог и сатана, душа и тело. Человек есть творение тьмы (*материю*), которая заключила душу – искру света – в оковы плоти. Мани считал себя последним из пророков после Будды, Христа и Магомета и предсказывал, что когда все частицы света, заключенные в душах человека будут освобождены, наступит конец света. Из представителей христианского мира под большим влиянием манихейства был Августин Аврелий.

Бёрджесс по-своему осмысливает манихейство. Он считает, что мир действительно создан несправедливым богом, что мир дуален, в мире

---

<sup>1</sup>Бёрджесс был одним из авторов сценария итало-британских мини-сериалов «Моисей» (1974) и Иисус из Назарета» (1977), последний был поставлен Франко Дзефирелли.

<sup>2</sup> Настоящее имя — Сураик, сын Фатака

два бога, но невозможно понять, какой из них правильный. В романе «Трепет намерения» герой говорит:

Ты должен выбрать свою сторону, говорили манихейцы. Какая-то из двух сторон выиграет, но ты не знаешь, какая [1, с. 386].

В основном манихейцы исповедовали крайний аскетизм, посвящая свою жизнь стремлению к свету, другие предпочитали получать удовольствие от материального мрака человеческого существования, они совершали языческие обряды и особенно не верили в спасение, следовательно, погружались в плотские удовольствия, сказки и мифы, при помощи которых они объясняли происхождение вселенной, были с элементами каннибализма и инцеста [6, с. 57]. Судя по высказываниям писателя, ему была интересна именно эта ветвь:

Я пессимист, но верю, что мир может предложить много утешений – любовь, еду, музыку, большое разнообразие рас, язык, литературу, удовольствие творчества в искусстве» [7, с. 53].

В своих романах о творчестве (серии романов об Эндерби, романе «На солнце непохоже») Бёрджесс акцентирует темную природу творчества. В романах 60-х годов манихейское мировоззрение наиболее ярко проявляется в его произведениях («Вождедеющее семя», «Трепет намерения», «Заводной апельсин», «На солнце непохоже»<sup>1</sup>). Однако нельзя сказать, что он окончательно решил для себя этот вопрос.

В 60-е проблема дуальности мира и способов ее преодоления наиболее развернута в романе «Вождедеющее семя», где на основе соединения манихейских идей и католической традиции Бёрджесс создает собственную версию развития человечества. Движение мировой истории в романе представлено как последовательная смена трех фаз: пелагианской, интерфазы и августианианской. Пелфаза и Гусфаза, как они названы в романе, именуется так в честь средневекового монаха

---

<sup>1</sup> В монографии С. Кэула(1981) в главе «Манихейская раздвоенность» рассматриваются романы «Мед для медведей», «Жаждающее смя», «Заводной апельсин», «Трепет намерения», «1985».

Пелагиуса и Августина Блаженного. Согласно Бёрджессу, жизненная позиция первого во многом соответствовала культурной установке Возрождения, породившего утопию, и предполагает, что человек изначально стремится к добру. Позиция Августина Блаженного (напомним, испытавшего влияние манихейства) совпадает с католической доктриной, согласно которой человек от природы зол и к добру его можно лишь принудить.

Описание Пелфазы открывает роман и представляет собой пародийное описание технократической утопии: высокий уровень развития техники, отсутствие выраженного социального неравенства, механизация повседневной жизни. Обратная сторона – синтетическая пища, распространение гомосексуализма. Описание Пелфазы восходит к пародии Хаксли на западноевропейское мальтузианство. В 60-70 годы XX в. в связи с экологическим кризисом и реальной угрозой существованию человека вообще, вызванной появлением ядерного оружия, появилось много последователей Мальтуса, особенно в Англии. В общем, по сравнению с Хаксли, Бёрджесс в своем описании утопического псевдолиберализма ничего принципиально нового, кроме вдохновленного модернистскими парафразами мифа плодородия упоминания о смерти ребенка в начале романа и подробного описания расцвета гомосексуализма. Центральное место в романе занимает описание Интерфазы, связываемой с возрождением из хаоса после смерти. Гусфаза – это консерватизм, мрачный взгляд на природу человека, государственные репрессии и переход к стабильности. В этот период рост народонаселения регулируется архаичным способом, при помощи войны. Это мир антиутопии, который ведет к новой пелагианской фазе. Бёрджесс акцентирует идею цикличности истории и убыстряет темп смены фаз так, что фазы сменяют друг друга уже в течение года, вписываясь в календарный цикл. Несмотря на продуманное «манихейство» этого романа, постоянные рассуждения о том, что неправедный бог взял верх над праведным, роман базируется во многом на христианской католической символической системе. В частности, один

из главных символов романа – мотив причастия, которому придается расширительный смысл, в частности, в речи священника в одну из фаз:

Хлебные зерна, трава, ячмень – тоже есть плоть. Он есть знак, вечный символ. Постоянно возрождающаяся плоть. Он – это человек, зверь, зерно, Бог [2, с. 345].

С причастием увязывается и каннибализм в романе.

В этом романе, одном из самых «манихейских» романах писателя, христианский контекст и культурный контекст (модернизм, фрейдизм) существенно осложняют манихейский дуализм, что позволяет говорить о складывающейся собственной картине мира писателя, которую он развивает в дальнейшее творчестве.

В романах «Силы земные» ("Earthly Powers", 1980) и «Конец всемирных новостей» ("The End of the World News", 1982) писатель утверждает тип героя, который смиряется со своей связью с земной природой, всем ее несовершенством и порочностью, и именно такой герой становится воплощением его концепции человека в позднем творчестве.

Роман «Силы земные» сориентирован на традицию эпического повествования XX в., основным двигателем сюжета в котором является история личности или история семьи. Такая «традиционность» с одной стороны демонстрирует приверженность автора эпохе своей молодости, то есть середине века, с другой стороны, возможно, является мнимой, так как соответствует новым для того времени тенденциям в постмодернистской критике, «позволяющим» автору традиционный нарратив и сознательный выбор собственной версии истории. В этом произведении также подводится философский итог века. Им, очевидно, становится отказ от дуалистического мышления прошлых эпох, основой которого во многом было христианство, и переход к более сложной системе ценностей, включающей те явления жизни, которые прежде исключались как порочные или греховные. Эта проблема решается в связи с другими важными для творчества писателя вопросами, прежде

всего, проблемой католицизма. Манихейское мировоззрение писателя подвергается здесь новому осмыслению, и оппозиция августинианской и пелагианской концепции природы человека, значимая для творчества писателя 60-х годов, преодолевается и переосмысливается.

Биография центрального героя становится той сюжетной основой, на которую «наносится» политическая, религиозная и культурная история столетия, во многом создаваемая человеком, чья личность должна стать предметом канонизации в произведении героя-писателя. Произведение разбито на главы в соответствии с количеством лет, прожитых Кеннетом Туми, писателем-гомосексуалистом, которому в его зрелые годы заказана биография претендента на папский престол, знакомого с Туми много лет.

Дуалистическая картина мира XX века проявляет себя в противопоставлении двух личностей, составляющих полюса конфликта: Кеннет Туми, гомосексуалист, писатель, представитель богемы, носитель свободного мышления, и Дон Карло, священник, воплощение системы и конформизма. Противопоставление культуры и религии (власти) и становится противопоставлением основных «Сил земных» в романе. Построение конфликта романа отсылает к уже значительной традиции интеллектуального романа, характеризующегося, как правило, сильной историко-политической составляющей, начало которой следует вести, по всей видимости, от Г. Гессе и его романа «Игра в бисер» через традиции английской антиутопии и политического романа. Собственно бёрджессовской является здесь проблема католицизма, решаемая им на протяжении всего творчества.

В романе «Конец всемирных новостей» мы видим, что писатель уходит от ассоциации с каким-либо философским или религиозным учением, все больше ориентируясь на сложившуюся собственную картину мира, где намечено противопоставление земного и небесного, которое в известной степени может быть соотнесено с ницшеанским дионисийским и аполлоновским, со всем комплексом значений того и другого. Герой, писатель-фантаст Валентин Броуди, связан с «земной» традицией, которую условно можно назвать дионисийской, героиня,

Ванесса Броуди, воплощает торжество разума, сравнивается с богиней, воплощая аполлоновское начало и напоминает о манихейской раздвоенности автора. Образ Валентина Броуди представляет собой традиционный в европейской и классической американской литературе XX века тип героя, который вынужден признать свое поражение перед лицом жизненных обстоятельств, тип героя, который в строгом смысле слова не является таковым, так как не справляется со своими жизненными задачами. Традиционный счастливый финал, в конце концов, наступает, герои соединяются и улетают вместе на космическом корабле, но он означает не столько счастливое воссоединение любящих, сколько определенное смирение перед фактом их брака (своего рода вариант традиционной темы превосходства семейных ценностей). Образ «земной» Америки связан, прежде всего, с образом американского Президента Джона Скиллинга. Идеализируя образ Президента, Бёрджесс во многом отождествляет его позицию с собственной жизненной позицией консерватора, приверженного, несмотря на все свои симпатии к «Новому свету», ценностям «Старого света» – культуре, литературе, земным радостям. Важен персонаж, являющийся наиболее ярким воплощением прошлого, представитель «низовой» культуры Америки, он напоминает бродягу из романа «На солнце непохоже». Это толстяк и пьяница по имени «Willett»<sup>1</sup>, напоминающий шекспировского Фальстафа, сопровождающий главного героя в путешествии по городу и воплощающий тему прошлого и преемственности прошлого и будущего, культуры Англии и Америки. Уиллетт покидает спасительный корабль, узнав о гибели своего сына на Луне, именно он передает герою две видеокассеты о Фрейде и Троцком «по случаю, они суммируют две основные заботы человечества: природу человеческой души и проблему справедливого правления» [5, с. 373], как память о земле для будущих поколений. Две эти проблемы рассматриваются писателем и как основные проблемы шекспировского творчества. Уиллетт воплощает в романе ценности уходящего мира – поэзию, человечность, возможность выпить и пр.,

---

<sup>1</sup>Бёрджесс во многих произведениях намекает на созвучие своей фамилии Wilson и имени Шекспира, поэтому любой персонаж, в чьем имени есть корень Will активизирует обе ассоциации.

симпатии героя-протагониста также остаются с прошлым. В этом романе немолодой уже писатель отчетливо указывает собственные ориентиры на культуру прошлого, которая для него воплощена творчеством Шекспира.

Несмотря на все декларации писателя, связанные с манихейством, он во многом остается в рамках католической картины мира, сохраняя представление о вине и грехе. Декларируя свою приверженность «земным» ценностям, он, тем не менее, не чужд католического чувства вины, в 1990 г. во втором томе своей «исповеди» «У тебя было время» он признается, что очень боится ада.

В творчестве писателя значима не только дуальная картина мира, но и категории порядка и хаоса, категория свободы и пр., которые обусловлены другими философскими влияниями. Все это позволяет говорить о том, что в процессе творчества у писателя формируется совершенно индивидуальная философия жизни, которая, будучи связана с породившими ее учениями, в конечном счете, обусловлена его личным опытом и культурой (прежде всего, культурой модернизма), с которой связано его творчество, что подтверждают и его собственные слова:

По мере того, как я становлюсь старше, я нахожу, что эти фундаментальные теологические концепции имеют под собой истинные основания, но это не обязательно те истины, которые видят в них папа или архиепископ. Верьте художникам больше, чем церковникам, художники интерпретируют теологию много лучше, чем они [4; перевод мой – Л.Х.]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>More and more, as I get older, I find that these fundamental theological concepts have a certain truth in them, although it's not necessarily the truth that the Pope or the Archbishop or the bishop or the Priest sees. Trust the artist more than the churchmen, the artist will interpret theology far better than they.

*Список литературы*

1. Берджесс Э. Трепет намерения / Пер. с англ. В. Бошняк, А. Смолянский // Э. Берджесс. Заводной апельсин. Трепет намерения. – Москва: Пресса, 1992. – 668 с.
2. Берджесс Э. Вожделяющее семя / пер. с англ. В. Бошняк, Н. Калинин, А. Смолянский // Э. Берджесс. Заводной апельсин. Вожделяющее семя. Трепет намерения. – Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1993. – 670 с.
3. Ушакова О.М. Евангельский текст в стихотворении Т.С. Элиота «Паломничество волхвов» / О.М. Ушакова // Библия и национальная культура. Межв. Сб. науч. тр. / отв. Ред. Н.С. Бочкарева. – Пермь, Перм. ун-т. 2004. – С.108-114.
4. Anthony Burgess interviewed in Italy in 1974 About: A Clockwork Orange (and other subjects in general) Электронный ресурс. URL <http://bu.univ-angers.fr/EXTRANET/AnthonyBURGESS/liana/ABClockwork.html>
5. Burgess A. The End of the World News / A. Burgess. – London: Penguin Books, 1984. – 389 p.
6. Coale S. Anthony Burgess / S. Coale. – N.Y.: Ungarcop., 1981. – 223 p.
7. Contemporary authors III / ed. by Etheredge. – Detroit, 1979. – P. 52-54.

**RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL CONTEXT  
OF ANTHONY BURGESS' NOVELS**

**@ L.F. Khabibullina**

The article deals with the religious and philosophical views of A. Burgess in the context of the influence of Catholic ideas. The attention is paid to the novels, reflecting the views of the writer in terms of the legacy of his Catholic upbringing in connection with other philosophical interests of the writer.

**Keywords:** Anthony Burgess, English literature, writers Catholics.



## 2.12. ЖАН ЖАК РУССО В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ ДЖ. ФАУЛЗА И ЙЕНА МАКЬЮЭНА

© *Т.Л. Селитрина*

Имя Руссо не случайно возникает в творческом воображении таких английских писателей как Фаулз и Макьюэн. Вслед за Руссо, Фаулза и Макьюэна волнуют такие проблемы как значимость личности, понимание сложности и противоречивости ее развития, что нашло выражение в многочисленных интервью Макьюэна и Дневниках Фаулза. Этические проблемы важны и для Фаулза и для Макьюэна, однако они, будучи писателями XX века и экспериментируя в постмодернистской манере, используя в изображении человека элементы психоанализа в духе Фрейда и Юнга, способны отразить болезненные явления разорванного сознания человеческой личности и жестокий реальный мир относительности.

**Ключевые слова:** Фаулз, Макьюэн, Руссо, традиции

Известно, что обширное творчество Руссо породило идейное движение, названное «руссоизмом». Оно повлияло не только на творчество современников, но и на дальнейшее развитие этической и эстетической мысли во Франции и в Европе, и продолжает влиять до сих пор. Имя Руссо не случайно возникает в творческом воображении таких английских писателей как Фаулз и Макьюэн. Вслед за Руссо Фаулза и Макьюэна волнуют такие проблемы как значимость личности, понимание сложности и противоречивости ее развития, что нашло выражение в многочисленных интервью Макьюэна и Дневниках Фаулза.

При всем многообразии тем и образов, богатстве приемов художественного изображения ключевой для творчества Фаулза стала тема «обретения самосознания как необходимого условия для достижения свободы» [3, с. 339]. Эта тема станет определяющей в дневниках самого Фаулза, которые можно рассматривать как «портрет писателя в юности», как компактное документально-художественное произведение, как роман, в котором, по словам критика из «Observer»'а, можно увидеть «большие надежды и юношеские метания, триумфы и трагические неудачи. Здесь и странствия по Европе и страстная трудная любовь к замужней женщине и начало становления как писателя» [5].

Сам писатель говорил о себе, что его дневник – действительно последний роман, который он должен написать [5, с. 18]. В самом деле, это своеобразная исповедь молодого человека, его творческих исканий, сомнений, самоопределения в жизни и обществе.

С формальной точки зрения постмодернизм сознательно отвергает всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. Фаулз также не является традиционалистом. Он полагает, что в «новых условиях» надо писать по-новому. И ему свойственны обнажение приема, когда в текст включаются пространные рассуждения о самом процессе написания произведения, «пародийный модус повествования», пастиш, авторская маска. Однако, в своих эстетических принципах Фаулз ориентируется на классическую традицию, в первую очередь, на классическую традицию XVIII века:

Я не стремлюсь "выкладываться" на людях: сторонюсь всего нового – будь то новая рубашка или резкая смена отношений. Думаю, XVIII век импонирует мне именно поэтому; в нем нет характерного для романтиков разрыва с установленными правилами [5, с. 585].

Если произведениям постмодернизма свойственно критическое отношение к идеологии Просвещения, как наследию «ложного сознания», то у Фаулза в его романном творчестве и его Дневниках, также как в «Исповеди» Руссо, предстает духовный опыт человека во многих аспектах и ощутимо стремление показать судьбу творческой личности.

Продолжая традиции Руссо, Фаулз также создает модель человека, которому по-прежнему свойственны культ чувства и природы:

Меня охватил радостный порыв, чувства единения с природой. Я испытывал счастье от сознания, что я человек – ведущий актер на фоне гармонического окружения. Такие ощущения более свойственны человеку

из XVIII столетия, но, если ты действительно его переживаешь, оно наполняет тебя безграничной радостью [5, с. 30].

Как и у Руссо, воспоминания о пережитой жизни чередуются у Фаулза с вымыслом и воображением. Он отмечает «неисполнимое желание вернуться в себя, заново пережить прошлое. Все дело в том, чтобы воскресить прошлое напряжением воли, сосредоточенным усилием памяти в места, где когда-то побывал, почувствовать, какие забытые воспоминания нахлынут» [5, с. 654].

У Фаулза также подчеркнута многоплановость повествования – интимно-лирическое сменяется конкретно бытовым, социальным и философским. Также как и в «Исповеди» Руссо у Фаулза духовный опыт человека предстает во многих своих аспекта, в частности «опыт любви, воспитания чувств». Л. Гинзбург в «Эссе о Руссо» подчеркнула, что автобиографический герой у французского писателя проходит через разные виды любви и каждый из них по-своему порожден все теми же первичными элементами его характера. «Каждое из его основных увлечений как бы воплощает ту или иную модификацию любви» [1, с. 235]. Здесь и соотношения между чувственностью и воображением, и интеллектуальное начало. Здесь и разрыв между любовью чувственной и идеальной.

У Фаулза, как и у Руссо, дан «конкретный опыт данного человека, обусловленный его конституцией, душевной и физиологической» [1, с. 236]. Влюбленность в Джиннет сменяется увлечением Моник и Санчией и завершается глубоким чувством к замужней женщине Элизабет, которая станет его женой. Если у Руссо в отношениях его с женщинами много странностей и противоречий, связанных с идеями любви в сентиментализме, то у Фаулза может присутствовать своеобразный эффект отчуждения:

На днях я сказал Джиннет, что вряд ли способен испытывать настоящее чувство к женщине, а так, как сейчас люблю ее, мог бы любить нескольких... Объяснил я это тем, что более всего люблю себя, свое будущее, свою еще не сформировавшуюся личность... Психологически я играю с ней.

Экспериментирую, рискую, рисуюсь... Ведь сейчас в моей голове зреет повесть о ней или о ее окружении... Я начинаю осознавать, что в своих попытках объективно взглянуть на реальность, оценить ее, слегка от нее отстранился [5, с. 161].

Фаулз объясняет свое поведение тем, что существует разница между художником и не-художником. Для последнего люди и их отношения четко определены, реальны, одномерны.

Для меня они полны прозрачности и неопределенности, притворства, тайны. Все усложняется высокой чувствительностью рефлектирующего мозга и его разнообразными реакциями; его способность рождать гипотезы, переносить художника в вымышленный мир [5, с. 161].

Фаулз – писатель XX в. прекрасно сознает все модификации человеческого характера, поэтому «попрощавшись навеки» с Джиннет, он записывает в Дневнике:

Разлука подобна смерти. Конец эпохи. Написав эти слова в 2.30 ночи я вдруг пожалел, что не удержал ее не женился на ней [5, с. 163].

Им овладело предвкушение свободы и в то же время сознание одиночества, утраты и неопределенности.

Незадолго до этого события в дневнике появилась запись о покупке роскошного издания «Исповеди» Руссо, которое он собирался подарить Джиннет, но, прочитав несколько отрывков, околдовавших его, он уже не мог расстаться с книгой. Эта художественная преемственность Фаулза ощутима на многих страницах его Дневника. Чуть позже оказавшись у себя в Англии, за обеденным столом он внезапно обратил внимание на тарелку с клеймом «Лимож» (родным городом Джиннет) – «острая боль пронзила сердце». Читатель вновь наблюдает модификацию душевных состояний автора, когда в сознании возникают непредсказуемые импульсы, логические ключи к психологическим тайнам.

Вновь и вновь в сознании автора возникают ассоциации с XVIII в.

Лучшее время в любви – хождение у самого края, когда ни в чем не уверен, взгляды, от которых немеешь и теряешь самообладание, прикосновения, за которыми следует неловкое молчание. И это не детская неуклюжесть малолеток, а любовь из XVIII века с множеством оттенков. Мы оба наслаждаемся неопределенностью, игрой [5, с. 410].

Знакомство с Джиннет началось параллельно с созданием воображаемого «потрясающего сюжета» для повести. Он рассказывает девушке о любовном приключении, которое он якобы пережил, однако эта история вымышленная. У автобиографического героя заметно преобладание разума над чувством, со всеми вытекающими отсюда радостями и печалью. Его беспокоит мысль, что «первая пылкая нежность и трепет обладания проходит», что «это только тень моего любовного желания», «что это не более, чем сильное увлечение» [5, с. 121]. «Вдруг Джиннет не та – единственная... Ведь она всего лишь первая любовь» [5, с. 141]. Этот непредвзятый анализ собственных переживаний вполне соответствует его увлеченностью философией Кафки и Камю, их утверждениям «об абсурдности и бесполезности всего» [5, с. 156]. «Всякая надежда отсутствует, жребий наш жалок, поэтому нам остается лишь попытаться сделать его менее жалким», – таков экзистенциалистский вывод автобиографического героя [5, с. 156]. Он печально произносит: «Мир не имеет смысла, но...». С другой стороны, автор сознает, что «трудно в одиночку противостоять миру» [5, с. 242]. Душа молодого человека является сферой психологического эксперимента. Душевный дискомфорт принято лечить путешествиями. Двухнедельная поездка по Швейцарии, австрийскому Тиролю и Баварии в компании студенческой молодежи превращается в одно из прекрасных воспоминаний. Фаулз дает суммарное определение характеров французских девушек, с которыми он подружился:

Они – порождение более свободного, более благородного, более чувственного и, возможно, более декадентского общества, чем то, что существует у нас в Англии [5, с. 171].

По следам внутренних переживаний он, как и Руссо, откровенно признается в том, что ему «недостает мужественности, то есть способности действовать, решительности, твердости». Эти качества в какой-то степени проявляются в нем, но по большей части он мягок, инертен. Фаулз объясняет это тем, что у него, двадцатипятилетнего человека нет работы, нет устойчивого положения в обществе, поэтому он с радостью согласился стать преподавателем английского языка на острове Спеце, к югу от Афин. Следуя Руссо, Фаулз отбирает факты, касающиеся развития своей личности, соотношения между творчеством писателя и личностью:

Если с литературной точки зрения, глубины моей души не представляют никакого интереса, думаю, я все же не стану сожалеть об этом духовном путешествии... В моем творчестве так много серьезного самоанализа, рефлексии молодого человека, что подобный повышенный интерес к собственной персоне не может не раздражать [5, с. 362].

Здесь, в Греции, у Фаулза на лоне прекрасной природы начинается любовная идиллия, утопия естественного чувства. Любовное чувство к замужней женщине в данном случае не создает примата чувства над разумом, напротив, разум и чувства находятся в данной ситуации в относительной гармонии. В изображении любви у Фаулза обнаруживается и аналитическая традиция XVII – XVIII вв. (Расин, Руссо, Дж. Остен), и усвоенный опыт великих романов XIX в. (Флобер, Мопассан, Э. Бронте), и импрессионизм Пруста и Джеймса. Книги становятся для него документом, в котором он ищет сведения по психологии, социологии, антропологии, истории. Он считает, что даже «малохудожественные книги часто "полезнее" талантливых и высокохудожественных произведений: слабый роман 1857 года может рассказать об этом времени больше, чем хороший» [5, с. 503].

Проблема межкультурных коммуникаций тесно связана с компаративистикой. Литературоведческая компаративистика – одно из ведущих направлений в современной филологии, соответствующее духу интегральных процессов в мировой литературе и культуре. Русский исследователь В. Жирмунский подчеркивал, что ни одна великая национальная литература не развивалась вне живого и творческого взаимодействия с литературами других народов. Он считал, что чем культурнее народ, тем интенсивнее его связи и взаимодействие с другими народами. [2, с. 71]

В этой связи представляет несомненный интерес влияние идей французского просветителя Руссо на творчество современного английского писателя Йена Макьюэна. Продолжая традиции Руссо, Макьюэн создает человека, которому по-прежнему свойственны культ чувства и природы. В своих беседах об искусстве и природе Макьюэн утверждал, что чувство природы у него невероятно сильно. В мире природы он чувствует себя «больше, свободнее»:

Я напоминаю себе (не будучи религиозным человеком) о непостоянстве и уникальности самого факта нашего существования, что оно является ничем иным, как следствием случайного стечения обстоятельств, породивших жизнь на одинокой скале посреди открытого космоса. Поэтому отправиться в поход часто бывает для меня настойчивой необходимостью, и чем больше времени я провожу на прогулке, если, конечно, мне хватает сил провести на ногах целый день, тем больше растет это чувство. Это сложно описать без употребления большого количества клише. Оно вошло в меня вместе с гормонами, с первыми признаками взросления. Оно было невероятно сильным, это чувство земли, гор, деревьев, царство природы наполняло меня огромной радостью в те годы, и ничто, ни литература, ни любовь не может удовлетворить меня в той мере [6, с. 134].

Для Руссо выходить за город, блуждать пешком по полям и по лесам было необходимо, чтобы остаться наедине с природой, погрузиться в раздумья под тенью деревьев и на берегу ручья:

Там шум и перекааты волн, приковывая к себе мои чувства и удаляя из души моей всякое другое волнение, погружали ее в сладостное мечтание [4, с. 615].

Вслед за Руссо у городского населения Европы пробудилось желание наслаждаться природой, которая стала источником вдохновения для многих поэтов и прозаиков. Так же как и Руссо, Макьюэн пишет об ощущении внутренней свободы во время пеших прогулок. Он ссылается также на известного биолога Э.О. Уилсона, который применил термин «биофилия» для описания увлеченности природой, растениями, заложенной в человека самим его эволюционным прошлым. Макьюэн согласен с утверждением Уилсона о том, что «идеальные представления о прекрасных пейзажах, зеленых лугах с островками деревьев сформировались благодаря естественной среде обитания человека». [6, с. 137]

Самому Макьюэну «общение с могучей силой природы позволяет достичь того, в чем заключается цель искусства, - оно расширяет наше ментальное пространство» [6, с. 138]. Даже категорию времени Макьюэн рассматривает в масштабе окружающей среды: он называет геологическое время, эволюционное время, человеческое время.

Время творит чудеса с нашими печальми и горестями, оно разрушает их подобно тому, как ветер точит камень [6, с. 140].

Вслед за Руссо у Макьюэна духовный опыт человека предстает во многих своих аспектах. В частности, это опыт любви, воспитания чувств, формирования личности.

Самой искренней автобиографией в мировой литературе до сих пор считается «Исповедь» Руссо. По словам мыслителя, его целью было нарисовать с натуры «совершенно правдивый и точный свой портрет». Он последовательно описывал события своей жизни, излагал историю души историю формирования образа мыслей. Он описывал свои поступки, объясняя их особенностями характера. Руссо утверждал, что



был рожден чувствительным и добрым, но окружающие люди не поняли и предали его.

Вслед за Руссо Макьюэн (в своих интервью) не скрывает проступков детства и юности, но показывает, как под влиянием книг, соприкосновению с природой, благодаря самовоспитанию его чувства облагораживаются, и формируется нравственное сознание.

Этические проблемы важны и для Фаулза, и для Макьюэна, однако они, будучи писателем XX века и экспериментируя и постмодернистской манере, используют в изображении человека элементы психоанализа в духе Фрейда и Юнга. Оба писателя способны отразить болезненные явления разорванного сознания человеческой личности и жестокий реальный мир относительности.

*Список литературы:*

1. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 463 с.
2. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 495 с.
3. Михальская Н. Фаулз. Зарубежные писатели / Н. Михальская // Биобиблиографический словарь. – М., 1997. Ч. 2. – 448 с.
4. Руссо Ж.-Ж. Прогулки одинокого мечтателя // Ж.-Ж. Руссо Избранные сочинения в 3-х томах. т. 3. – М.: Государственное издательство художественной литературы. 1961. – 717 с.
5. Фаулз Дж. Дневники (1949-1965) / Дж. Фаулз. – М.: АСТ, 2007. – С. 365.
6. McEwan I. Conversations with Ian McEwan/edited by Ryan Roberts. – University of Mississippi. Jackson. 2010. – 212 p.

**THE ROUSSEAU'S IDEAS IN ARTISTIC EXPLORATIONS OF JH. FOWLES AND IAN RUSSELL  
MCEWAN**

© *T. L. Selitrina*

**Abstract:** It is not by chance that Rousseau's name occurs in the creative imagination of such British writers as Fowles and McEwan. Following Rousseau, Fowles and McEwan are concerned with such issues as the significance of a personality, understanding the complexity and contradictions of its development, which is reflected in McEwan's numerous interviews and Fowles's diaries. Ethical issues are important for both Fowles and McEwan, but they, being the 20th century writers and experimenting in the post-modern way, were using the elements of Freudian and Jungian psychoanalysis in depicting a person, thus these writers were able to reflect the painful phenomena of a torn consciousness of a human personality and the real cruel world of relativity.

**Key words:** Fowles, McEwan, Rousseau, traditions

## 2.13. ПСИХОАНАЛИЗ З. ФРЕЙДА В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ Й. МАКЬЮЭНА

© М.О. Булычева

Рассматриваются различные аспекты влияния психоаналитической теории на творческое мышление современного английского писателя Йена Макьюэна. Автор исследует роль символики в тексте рассказов и романов «Цементный сад» и «Утешение странников». Этическая составляющая философской основы творчества Макьюэна рассматривается в контексте гуманистического психоанализа.

**Ключевые слова:** Й. Макьюэн, З. Фрейд, психоанализ, бессознательное, роман, символ.

Несмотря на то, что прошло более десяти лет со времени знакомства российского читателя с творчеством Йена Макьюэна, и его книги были отмечены вниманием критики, философская глубина и значимость его творчества еще не получили должной оценки. Действительно, творчеству Макьюэна сложно дать однозначную оценку, единого суждения, которое охарактеризовало бы всю его литературную деятельность, просто не существует.

Впервые писатель упоминает о психоанализе как о предмете своего особого интереса, комментируя отзывы критиков на опубликованный в 1978 году роман «Цементный сад».

Знакомство Йена Макьюэна с теорией психоанализа состоялось, по его словам, в достаточно раннем возрасте – в 21 год.

Когда мне исполнился 21 год, я начал читать Фрейда и Кафку, в их творчестве мне виделась свобода [5, с. 67].

В романах, рассказах и пьесах Макьюэна нашли широкое отражение различные аспекты психоаналитической теории. В интервью он нередко упоминает о том, что в начале творческого пути был «буквально одержим» темой инцеста:

... ситуации, связанные с Эдиповым комплексом, нередко появляются в моих работах. Я считаю, что большая часть интриг и сексуального поведения взрослых имеют отношение к тому, что женщины неким образом привязаны к своим отцам, а мужчины - к матерям [5, с. 16].

Богатая символика ранних произведений Макьюэна нередко становится предметом пристального внимания критиков. Однако сам писатель относится с сомнением, а иногда и отрицает наличие конкретных символов в произведении. Комментируя отзывы критиков на рассказ «Первая любовь, последнее помазание» (1975) автор поясняет:

Довольно странно, но я не придавал значения символам когда писал рассказ, нисколько. Я определенно не помещал в него никаких символов. Я всего лишь вспоминал и изменял некоторые события из собственной биографии. Когда в рассказе выпускают на волю угря, я думаю не о замаскированном фаллосе, и не воспринимаю ловушки для угрей как вагины. Вы не задумываетесь о конкретных символах, но проходит определенное время, и уже нельзя отрицать, что они там присутствуют [5, с. 29-30].

Рассказ «Меж сбитых простыней» повествует об отце и двух маленьких девочках, причем дети описаны почти взрослыми, они рассуждают и двигаются как зрелые женщины. Многочисленные намеки на инцест, игра в педофилию заставляют читателя ощутить себя «соучастником преступления».

Дебют Макьюэна в жанре романа был признан большинством критиков «шокирующим», «мрачным» и «возмутительным», однако в некоторых отзывах «Цементный сад» предстает «увлекательным» и «весьма правдоподобным».

Четверо детей после смерти обоих родителей оказываются в изоляции от внешнего мира, абсолютная свобода приводит их к тому, что все четверо вступают в опасную игру: главный герой Джек и его сестра Джули решают спрятать тело матери в подвале дома,

тринадцатилетняя Сью полностью замыкается в себе, а младший брат, шестилетний Том, начинает переодеваться в женскую одежду. Надеясь избежать внимания со стороны органов опеки, старшие дети частично принимают на себя функции родителей.

Макьюэн в интервью комментирует сюжет романа следующим образом:

У меня появилась идея о том, что в нуклеарной семье властвуют силы, которые обычно подавляются, – связанные с Эдиповым комплексом, стремлением к инцесту, и они же, как ни парадоксально, способствуют единению семьи. По этой причине, если ослабить контроль, вы получите полную анархию, при этом определяющими чувствами будут инцестуальные и относящиеся к Эдипову комплексу. С точки зрения Джека, Джули приобретает те черты, к которым он стремится в сексуальном плане, и, невзирая на то, что она его сестра, и в данных обстоятельствах играет роль матери по отношению к младшему брату и к нему самому. Полагаю, мне удалось воссоздать ситуацию, в которой инцестуальное и связанное с Эдиповым комплексом идентичны [5, с. 17].

Британская исследовательница Л. Уэллс, анализируя роман, приходит к выводу, что образы отца и матери в произведении «символизируют традиционные гендерные роли мужского превосходства и женской слабости. Лишившись образца для подражания, Джек также отказывается от своих «родительских» обязанностей. При этом он втайне испытывает инцестуальную привязанность к Джули, которая принимает на себя функции матери, что, в свою очередь, является следствием Эдипова комплекса». [6, с. 35-36]

Финальная сцена, в которой Джек и Джули вступают в интимную связь, несмотря на кажущуюся абсурдность, по мысли Макьюэна знаменует момент преодоления героями эдипального поведения и примирения с ролями ответственных и заботливых родителей. <...> «Младенец» Том, наблюдающий за ними из колыбели, отнюдь не травмирован, как это истолковывается у Фрейда, напротив, он мирно засыпает, - пишет Уэллс.

Как сторонники, так и противники соглашаются во мнении, что помимо подростковой фрустрации и инцестуальных влечений роман наполнен многочисленными аллюзиями к основополагающим проблемам нашего времени: соотношение природного и культурного начал в человеке, естественное и противоестественное в семейных отношениях, толкование образа современного города как каменных джунглей.

По замечанию самого Макьюэна, при прочтении романа следует избегать сугубо моральной трактовки:

Я надеюсь избежать какой бы то ни было запланированной нравственной манипуляции в рассказах, а также в романах, я намерен придерживаться направления рассказа, который может быть рассмотрен в категориях морали в перспективе, и надеюсь, несмотря на ограничения, они будут способны вызвать определенную степень сочувствия к положительному герою, даже если он при других обстоятельствах может выглядеть отрицательным. Именно поэтому в "Цементном саде" отсутствует тот властный голос, который произносит, что инцест – это плохо, никогда не делайте этого, но он не советует и обратного, не говорит, что всем следует это попробовать, и почувствовать себя более раскрепощенным. Я вообще не действую таким способом [5, с. 25].

Таким образом, произведение является наглядным свидетельством глубокой увлеченности писателя идеями неофрейдизма.

В романе «Утешение странников» (1981) Макьюэн напрямую обращается к вопросам бессознательного и его воздействия на поведение человека. Его внимание сосредоточено на сфере подсознательных желаний и влечений героев. Уже в первых сценах произведения они заняты обсуждением своих сновидений «из разряда тех, что рекомендованы психоаналитиками» [2, с. 6].

Повествуя о биографии одного из персонажей, Роберта, Макьюэн широко применяет категории психоанализа: бесконечные издевательства старших сестер, авторитарный характер отца,

чрезмерная привязанность к матери превращают его в жестокого агрессивного садиста, испытывающего неутолимую потребность в насилии и подавлении слабых.

Один из наиболее популярных романов Макьюэна «Невыносимая любовь» (1998), по мнению британских ученых, также носит на себе отпечаток увлечения автора идеями Фрейда. По замечанию Питера Чайлдса, крупного исследователя творчества Макьюэна, на большинство читателей роман произведет впечатление «истории о стойкости, выживании и любви в различных ее формах: романтической, родственной, идеалистической, безумной, о ревности, страхе и спасении. Однако особенностью романа является и своеобразная трактовка чувства любви как разрушительной силы, вполне в духе Фрейда» [4, с. 3].

Психоаналитический метод нередко применяется при анализе специфических особенностей художественного творчества и проблематики искусства. Здесь он отталкивается, прежде всего, от идеи Эдипова комплекса, в котором, по Фрейду, исторически совпадает начало религии, нравственности, общественности и искусства. Истоки искусства усматриваются им в фантазии, при помощи которой сыновья, отказавшиеся от своих намерений стать заместителями отца в реальной жизни, ставят себя на его место в воображении, пытаясь таким образом удовлетворить свои бессознательные влечения.

В многообразии тематики ранних произведений Макьюэна видится глубокая заинтересованность писателя в исследовании вопросов смысла человеческого существования и норм его регулирующих. Однако, классический психоанализ, в силу многих причин, не способен дать на них исчерпывающих ответов.

По мысли немецкого философа-гуманиста Эриха Фромма, в определенный момент психоаналитическая теория пошла по неверному пути, стремясь утвердиться в качестве естественнонаучного направления. Отделив психологию от этики и философии, она лишилась возможности исследовать человеческое сознание во всей его полноте и сложности. По мнению Фромма,

психоанализ должен ориентироваться на осмысление ценностей и норм, приобретаемых индивидуально в процессе формирования личности. Ученый критикует основателя психоанализа за недостаточно глубокое понимание роли сексуальности в жизни человека. Так, Фромм утверждает, что инцестуальное влечение к матери является не причиной, а следствием психологической связи, сформированной в раннем детстве. В дальнейшем стремление к «инцестуальному симбиозу» вступает в конфликт с тенденцией к росту личности, ее свободой и развитием. Эдипов комплекс рассматривается им как бунт ребенка против патриархальной власти, символический протест против авторитаризма отца.

Помимо традиционных для психоанализа вопросов исследования бессознательного, Э. Фромм в своей работе «Анатомия человеческой деструктивности» (1973) касается проблем агрессии и насилия. Он представляет оригинальное решение проблемы возникновения в человеке жестокости и стремления к разрушению. Ученый связывает «деструктивную агрессивность» «с сиюминутной атрофией чувств. Каждый раз когда другое человеческое существо перестает восприниматься как человек, может иметь место акт жестокости и деструктивности в любой форме» [3]. Фромм пишет: «Внутренний запрет на убийство человека также опирается на ощущение общности с другими людьми и сочувствие к ним» [3]. Причина агрессии видится ему в неспособности человека «поставить себя на место другого, иного, нежели он сам» [1, с. 72].

Данное утверждение близко точке зрения Йена Макьюэна. Писатель считает, что причиной, толкающей человека на жестокое действие, служит «недостаток воображения», иными словами, неспособность сочувствовать, сопереживать, ощутить боль и страдания другого.

Постепенно я пришел к мысли, что основой морали является воображение как таковое. ... Воображение позволяет нам представить, каково это быть кем-то другим. Я не думаю, что у нас появились бы даже зачатки нравственности, если бы мы не имели возможности вообразить, как себя чувствует человек, которого ударили палкой по голове. В конечном итоге,



акт жестокости всегда предполагает неспособность к воображению», – рассказывает Макьюэн в интервью французским журналистам [5, с. 70].

#### *Список литературы*

1. Гуманистический психоанализ / сост. и общая редакция В.М. Лейбина. – СПб.: Питер, 2002. – 544 стр. – (Серия «Хрестоматия по психологии»).

2. Макьюэн, Й. Стоп-кадр: Роман/ Й. Макьюэн; пер. с англ. В. Когана. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 192 стр.

3. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Электронный ресурс. URL [http://www.textfighter.org/raznoe/Psihol/from\\_an/fromm\\_e\\_anatomiya\\_s\\_helovecheskoi\\_destruktivnosti\\_psihologii.php](http://www.textfighter.org/raznoe/Psihol/from_an/fromm_e_anatomiya_s_helovecheskoi_destruktivnosti_psihologii.php) (дата обращения 27.09.2014).

4. Childs, P. The Fiction of Ian McEwan / P. Childs. – Basingstoke: Palgrave, 2006. – 166 p.

5. Conversations with Ian McEwan/ edited by Ryan Roberts. Jackson, Mississippi, 2010. – 212 p.

6. Wells, L. Ian McEwan / L. Wells. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. – 171 p.

#### **Z. FREUD'S PSYCHOANALYSIS IN I. MCEWAN'S ARTISTIC EXPLORATIONS**

© *M. Bulycheva*

The article deals with various aspects of psychoanalytical theory's impact on creative imagination of modern English writer Ian McEwan. The author explores a function of symbolics in the text of short stories and novels "The Cement Garden" and "The Comfort of Strangers". The ethical constituent of Ian McEwan's works' philosophical basis is viewed in the context of humanistic psychoanalysis.

**Key words:** I. McEwan, Z. Freud, psychoanalysis, unconscious mind, novel, symbol.

## 2.14. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР В БРИТАНСКОЙ «ПОГРАНИЧНОЙ» ПРОЗЕ

© *С.П. Толкачев*

Рассматриваются проблемы так называемой постколониальной литературы, формирование которой связано с «реактивной колонизацией» – заселением бывшей метрополии гражданами бывшей империи – и привело к возникновению особого слоя культуры и литературы, которая и получила название «мультикультурной». Делаются попытки дать разносторонний анализ британской кросскультурной литературы, обобщить и вывести закономерности, которые лежат в основе гибридного мировидения писателей неанглийского происхождения, пишущих на английском языке.

**Ключевые слова:** мультикультурализм, гетероглоссия, гибридизация, кросскультурная литература, писатели-мигранты, «пограничная» проза, пороговость, межпространственность.

Появление в современной литературе Великобритании нового круга авторов и произведений, которые очень трудно иногда назвать традиционным текстом английского писателя, заставляют многих исследователей (среди них – С. Гринблатт, Г. Тиханов) обращать пристальное внимание на главную тенденцию в развитии современной истории литературы, и, в первую очередь, британской: ее стремление адаптироваться к «новым условиям со всей гибкостью и податливостью, на которые она только способна». Живой пример тому – новая «Оксфордская история английской литературы» в тринадцати томах. Последние два тома, посвященные послевоенному периоду, по замыслу составителей, должны выразить разные точки зрения, уточняя друг друга в интерпретации понятия «английскости»: над томом «1960-2000: закат Англии» ("1960-2000: The Last of England") работает Рэндалл Стивенсон, стяжавший репутацию «шотландца, провозгласившего, что идея английской литературы» отжила свое [5, с. 17], а над томом ("1948-2000: The Internationalisation of English Literature") – канадец Брюс Кинг, воспевающий мультикультурализм – но не как смерть «идеи английской литературы», а как ее возрождение.

... Таким образом, новая оксфордская история английской литературы пытается перевести изрядно истощенное национальное повествование в тональность глобализма с его культурным многообразием [2, с. 343].

Произведения современных английских писателей-мигрантов, как становится ясно из их текстов, создаются с точки зрения эмоционального опыта социальной маргинальности и повествуют о той экстремальной ситуации, в которую каждый из них попадает в силу своей культурной двойственности. Их «пограничная» проза, улавливающая и фиксирующая парадигмы разных, зачастую чуждых друг другу культур, взывает из глубин мигрантской идентичности и зачастую диссонирует с национальной сущностью и культурным багажом самих художников, носителей прежде всего своей родной культуры. Писатели современных мультикультурных сообществ, каковыми являются многие западные государства и, прежде всего, Великобритания, демонстрируют иное мировидение и мышление и, тем самым, учитывают нарративы плюралистичности, множественности, текучести, а порой и качественного скачка, связанного со становлением новой идентичности.

Особое значение в свете всего сказанного выше приобретает проблема определения параметров культурной, этнической и гендерной идентичности мультикультурной постколониальной литературы, представленной творчеством писателей-мигрантов, сочетающих в себе культурные корни нескольких народов и реализующихся в рамках художественного полилога культур. При соприкосновении двух или нескольких наций главную объединяющую роль начинает играть традиция толерантности, сложившаяся в той или иной культуре, терпимость к «чужому», способность по достоинству оценивать и усваивать лучшие культурные достижения вступающих в диалог народов. Как «осуществить синтез «своего» и «чужого», преодолеть презрение к «чужому», «героически и вдохновенно продолжить непрерывность трансмиссии мировых культурных ценностей» [1, с. 317] – задаются вопросом исследователи мультикультурной литературы. Вопрос ставится на повестку дня как в классической филологии, так и в многочисленных

междисциплинарных исследованиях, проводимых в последнее время на стыке лингвистики, этнологии, этнографии, психологии, философии. Пограничье этносов, обнажаемое ныне в контексте все более интенсивного взаимодействия культур, занимает в первую очередь этнопсихологов, которые знают, что разделение на категории «свой» и «чужой» резче всего проявляется в мультикультурных диаспорах современных западных мегаполисов. Из этого следует, что парадигмы идентичности, которые моделируются в мультикультурной литературе, не могут рассматриваться и изнутри, и снаружи одновременно. Возникает необходимость искать новые подходы и определения, которые объединяются под названием «переходной идентичности» (*hyphenated self* – «идентичностью, пойманной между мирами» – *C.T.*). Идентичность в произведениях писателей-мультикультуралистов напрямую связана с тем образом мыслей и действий, которые современные читатели воспринимают как результат знакомства с произведениями прошлого. Она структурируется через сложную обоюдную игру памяти и нарратива и усложняется дискурсами истории и культуры. Исследователи (С. Холл) считают идентичность уже не прозрачным и бесспорным понятием, а переводят ее в разряд «некоей иной сущности, постоянно находящейся в процессе «производства», который никогда не прекращается. Она – всегда в стадии становления, всегда конструируется внутри, а не снаружи изображаемого» [4, с. 225]. Актуальность теории идентичности в рамках репрезентации мультикультурного дискурса состоит в том, что она предоставляет возможность распознавать различные сюжеты в процессе воссоздания этнокультурных связей и, что более важно, рисует образ идентичности не как «оригинальной» сущности, но скорее как некоей позиционной относительности.

Мигрантская идентичность реализуется на некоей подвижной границе, на которой сходятся два набора неопределенных переменных, и именно в этой точке свою власть начинает проявлять «дефис». Этот знак – важная ступень на пути к гибридному образу и гибридной сущности. В связи с этим, особая роль в конструировании «переходной», мигрантской идентичности приобретает мимикрия как бессознательное, природное

проявление мимесиса, которая для того, чтобы быть успешной, «должна постоянно продуцировать свое скольжение, свой избыток, свое различие, воплощая, таким образом, процесс отрицания, дезавуирования» [3, с. 86].

Насыщенная среда стерилизованного «масскульта» в романе современного английского писателя индо-пакистанского происхождения Х. Курейши «Будда из предместья» [7], в которой растет и мужает герой, отражает процессы глобализации, социальной и культурной, ведущей к обеднению и выхолащиванию национального из традиционной культуры, к американизированной культурной стерильности. Массовая культура приобретает качество заменителя, суррогата, заполняющего пустоты в сознании героя, которые стали результатом вымывания как культурных традиций Востока, так и традиционного культурного наследия Запада. Наркотик «масскульта» вырабатывает у многих сверстников Карима (в частности, у его друга Чарли, который, в конце концов, становится поп-кумиром молодежи) пристрастие к психоделическому мировидению, лишь временно спасающему от бездуховности и одиночества.

В романе Х. Курейши прослеживаются глубинные нюансы формирования у молодых персонажей романа устойчивого вкуса к субкультуре. Пародийные образы культуры, вторгаясь в подсознание героев, претендуют на новые приоритеты – право воплощать истинную ментальность английского общества.

Взгляд героя на себя и окружающих – слегка дистанцированный, отчужденный. Точка зрения повествователя от первого лица, в отдельных случаях, воплощает по форме амбивалентность культурного лабиринта, по которому скользит сознание героя-рассказчика. Этот лабиринт, причудливо извиваясь, успешно минует некие устоявшиеся традиционные ценности как Запада, так и Востока. Герой вместе со своим окружением иногда начинает походить на существ, зомбированных некоей сторонней силой, равноудаленной от разноименных культурных полюсов.

Надо отметить, что Х. Курейши, как и другие мультикультурные авторы, создает произведения с расчетом на успех в самых широких

читательских кругах. Но одновременно его творчество (в том числе романы «Черный альбом», «Близость») достаточно достоверно отражает состояние духа молодого «пришельца извне», бабочки-однодневки, вылупившейся из гибридизированной «куколки» на просторах раздробленного постколониального пространства и вылетевшей на простор истерзанного противоречиями и парадоксами современного английского общества. Но в свете тяготения к массовому началу Х. Курейши как художника оправдывают такие качества прозы, с помощью которых четко и на достаточно высоком художественном уровне фиксируются злободневные общественные процессы.

Эффект достоверности достигается следующим образом. Писатель совмещает, а затем органически соединяет, с одной стороны, пародию на поп-культуру, с другой – провидения мировоззренческого и эсхатологического плана в процессе постижения героя своей глубинной сути. Автор создает этнокультурный палимпсест, искусно имитируя процесс гибридации глубинных культурных и психологических архетипов восточной и западной цивилизаций, априорно свойственных сознанию молодого англичанина иноземного происхождения, и написанного поверх этого культурного опыта героя.

Любопытна жанровая природа романа. «Будда из предместья» – пародия на пикарескный роман с элементами трагикомедии. Герой – своего рода плут. Но это – скорее лиричный, грустный пройдоха, слишком рано теряющий способность удивляться и смеяться. Лейтмотивом, сопровождающим процесс культурной самоидентификации героя, фактически становится чувство одиночества, отчуждения и, в то же время, острое желание внутренней личностной эволюции.

В результате наложения поп-культурного кругозора Карима как героя и более широкого интеллектуального кругозора рассказчика, за которым стоит автор, возникает эффект предвосхищения культурно-поведенческого стереотипа героя как личности, находящейся на острие традиционного для всей английской литературы рыцарского мотива «quest» (паломничества за Граалем — реального и духовного). Процесс

инициации героя проходит одновременно в двух направлениях: через погружение в протоплазму суррогатного масскультурного хаоса и посредством передачи автором «авансом» своему герою высших знаний интеллектуального плана. В первую очередь, в виде лучших образчиков литературы, живописи, архитектуры. (Подросток Карим постоянно цитирует Шекспира, Бальзака, Кафку, Киплинга, хотя, как мы знаем, соответствующего образования в своем предместье он не получил). Образуется зазор между культурной базой юного героя и авторской эрудицией, достаточно резкий и выбивающий читателя из естественности доверительной интонации повествования от первого лица в начале романа, который постепенно сглаживается по мере развития и становления характера.

По существу, Х. Курейши поднимает важную для современной западной литературы проблему. С одной стороны, проблему деградации традиционно богатой английской культурной традиции, не способной более питать духовно и идеологически представителей всех слоев общества. С другой стороны, речь идет о вызревании новой, мультикультурной ситуации, в которую привносятся традиции и обычаи предков постколониальных государств, входивших, в первую очередь, в Содружество Наций. Парадоксы рождения нового мультикультурного видения на почве духовной уравниловки, усиливающей стирание национального, совмещается с пропагандой псевдомессианских идей, рождающихся на обломках колониальной империи.

Примерно та же проблема ставится и в романе Х. Курейши «Черный альбом» [6]. Герой этого произведения по имени Шахид Хассан, как и Карим Амир в «Будде из пригорода», – тоже «почти англичанин и по рождению, и по воспитанию». Но добавляется и новое измерение этому «почти»: он и мусульманин такой же – «почти». Его связь с Пакистаном зависит от семьи жены его брата – Зульмы, которая представляет своего рода элиту пакистанской диаспоры в Лондоне, непроницаемую в кастовом отношении для ее бывших соотечественников.

Внешний облик Зульмы дает основания видеть в ней гибридный в национальном и культурном отношении образ, и в этом отчасти

ощущается ироническое отстранение автора. Зульма одевается в кричащие цвета и достаточно смелые модели, в то время как на голове у нее — черный, полагающийся мусульманке шарф. Свою кастовость, причастность к «сакральным» кодам дискурса мультикультурного пространства Лондона Зульма высокомерно подчеркивает своей реакцией на известие о том, что Шахид посетил мечеть. Религия, по ее словам, для пользы масс, а не для умных и образованных мальчиков, к каковым должен относить себя Шахид. Выясняется, что воспитание и личность Шахида содержит только легкий привкус пакистанской культуры, но герой не обладает абсолютно никакими свойственными мусульманину твердыми убеждениями.

«Черный альбом» поднимает и вопрос о кризисе идентичности. Первая встреча героя с общежитием второсортного лондонского колледжа ознаменовывается знакомством с многонациональной толпой – «африканцев, ирландцев, пакистанцев и даже группой английских студентов» [6, с. 78]. Оговорка «даже» достаточно симптоматична. Герой попадает в компанию к студенту старшего курса некоему Риазу Аль-Хуссейну, харизматическому лидеру мусульманского землячества в колледже. Шахида привлекает в Риазе его мрачная самоуверенностью, и автор замечает при этом:

В наши дни любой начинает настаивать на своей идентичности, пытаюсь доказать, что он либо мужчина, либо женщина, либо голубой, либо черный, либо еврей, выставляя напоказ те черты, которые могут быть востребованы, как будто без ярлыка они вообще не люди. Шахид тоже хотел принадлежать к этому кругу [6, с. 23].

Нечто подобное происходит с девушкой по имени Лини в романе другого английского писателя, но уже карибского происхождения В. Найпола «Подражатели»:

Это было превращение, — повествует герой рассказа, — которое всегда удивляло меня. Она любила часто говорить о «симпатичной девочке из Лондона» – фраза, которую я услышал впервые в разговоре с ее друзьями, в



основном неодобрительно, о замужестве английской девушки за вождем африканского племени. Лили и смотрела на себя как на смазливую девушку из Лондона, шли мы в дешевый итальянский ресторан за углом или кинотеатр, который был немного дальше. Это было ее долгом скорее по отношению к городу, чем к себе» [9, с. 11].

Культурное отчуждение порой становится способом для демонстрации «английскости». Именно так происходит в романе В. Найпола «Господин Стоун и «Рыцарь-спутник»» [8]. При этом подчеркивается образ «культурной отделенности», возникают мимолетные символы изоляции Англии и англичан от всего остального мира. В мир романа вторгаются моменты абсурдной и гротескной связи с неанглийскими культурами. Например, одна из героинь по имени Гвен пытается изобразить Шейлока с помощью еврейского акцента. Лучший комментарий ко всему роману, к его преднамеренному и дотошному анализу английской атмосферы, такой далекой и спокойной, чтобы вызывать тревогу, является, возможно, следующая цитата:

Вход в метро был грязным. На улице через дорогу проходила встреча Британской национальной партии, какой-то человек что-то до хрипоты кричал из фургона. За неоновыми огнями и запотевшими стеклами окон громоздились новые кофейни; улицы были полны молодежи, разодетой, как студенты художественных училищ, и иностранцев всех цветов кожи. Адрес, который дала миссис Спрингер, оказался частным отелем на одном из перекрестков Эрлс-Корт Роуд. Небольшая, напечатанная на машинке карточка «Только для европейцев» под кнопкой звонка провозглашала, что отель является убежищем респектабельности и спокойствия [8, с. 26].

Если бы не такие тонкие и точные живописные приметы, как иностранцы и студенты художественных училищ, можно было бы забыть, что действие происходит в конце пятидесятых – начале шестидесятых годов – период ликующей деколонизации, охватившей весь мир, включая Тринидад, период прихода «сердитых молодых людей» в английскую литературу, выступлений представителей маргинальной культуры, протестов в поддержку прав человека накануне активизации

нового левого движения. Но это лишь мимолетный срез времени. Повествование перемещается с центральных улиц в зону под названием «Только для европейцев», настолько удаленную и исключительную, что фашистские прокламации национальной и расовой исключительности, о которых упоминается в повествовании (эпизоды митинга Британской национальной партии), кажутся почти нереальными.

В то же время обращает на себя внимание иронический аспект этого гладкого ухода в убежище «респектабельности и спокойствия» под названием «Только для европейцев», поскольку эта ирония исходит все-таки из-под пера В. Найпола, мигранта из третьего мира, который вряд ли имел доступ в какой-либо из подобных английских интерьеров в то время и на тех условиях.

Тем не менее, оценка автором английской культуры в этом самом «британском» романе В. Найпола отличается от тех характеристик отдаленности и отчуждения в «тринидадских» романах. Последние (и наиболее явно — «Средний переход», 1962) [10] содержат достаточно критические замечания о культуре стран «третьего мира», поскольку Карибы, по мнению автора, отличались свойственным им недостатком целеустремленности и отсутствием цели. Писатель обвинял народы, населявшие Карибские острова, в склонности к мимикрии (термин, которым В. Найпол далее пользовался все чаще, выражая суть этой культуры в имитации недостойных уважения английских и американских ценностей, а также атмосферу вокруг этих ценностей, которая вызывает клаустрофобию и эскапизм).

В романе «Господин Стоун и «Рыцарь-спутник»» критики культурной действительности в прямом смысле слова нет. В нем достаточно рельефно проявляется атмосфера документальности. «Английскость» как базис этнокультурной идентичности остраивается, но, в то же время, ее невидимая, подсознательная власть остается, в результате чего английские характеры приобретают интровертный характер, устремленность внутрь самих себя. И парадоксальным образом, несмотря на отчуждение от мигрантов, герои-англичане воплощают принцип сознательного притяжения пришельцев. Важно, что здесь

присутствует и социальное сознание, которое поднимается над эгоцентрическим и ведет к возвышению героев. Оппозиция главных персонажей «Рыцаря-спутника» – пример такого принципа приятя, который создает возможность контакта через английскую отчужденность, работать на которую не заинтересованы ни Уимпер, ни Стоун в силу личной выгоды, каждый из которых в известной степени удачно находит свое место в жизни.

Отсутствие рефлексии и преобладающе положительная интонация в оценке Англии, четко характеризуют всеведущего повествователя в романе В. Найпола «Господин Стоун и «Рыцарь-спутник»». В то же время, рассказчик предстает и в качестве фигуры «серьезной», не пытающейся забавлять читателя. Преднамеренно дистанцированный от культурного контекста, голос повествователя исходит из пространства, расположенного как бы за пределами современной британской элитарной и популярной культуры, но он одновременно и подспудно адресован к обеим. При этом образуется контекст культуры, которую автор лишает права на поступательное развитие.

Язык этого всеведущего рассказчика – стандартный английский образованного человека – не конфликтует поначалу с местными разновидностями тринидадского английского, на котором персонажи говорят в ранних романах В. Найпола. Голос повествователя производит впечатление человека, примирившегося со своей ролью «человека извне».

Таким образом, сравнительный анализ культурного контекста в «британских» романах мультикультурных писателей приводит к мысли о сложном, диалектичном поиске современными художниками слова парадигмы аутентичной культуры, хотя порой и упрощенной, но в большинстве случаев реализуемой через ироничное отрицание популярной, массовой культуры.

*Список литературы*

1. Прожогина С.В. *Maldesoi*, или Кризис самоидентификации в пространстве Востока и Запада (художественные свидетельства франкоязычных магрибинцев) / С.В. Прожогина // *Чужое: опыты преодоления*. Сб. под редакцией Р.М. Шукурова. – М.: Алетейа, 1999. – С. 313 - 343.
2. Тиханов Г. Будущее истории литературы: три вызова XXI века / Г. Тиханов // *Новое литературное обозрение*. № 59, 2003. – С. 341-346.
3. Bhabha H. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994. – 320 p.
4. Hall S. *Cultural Identity and Diaspora* / S. Hall // *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence&Wishart, 1991. – P.222-237.
5. Jonathan B. *A monumental Task. Why the new Oxford English History will differ from its predecessor?* / B. Jonathan // *Times Literary Supplement*. London, 2002. 4 October. P. 61-89.
6. Kureishi H. *Black Album* / H. Kureishi. – London: Faber and Faber, 1995. – 288 p.
7. Kureishi H. *The Buddha of Suburbia* / H. Kureishi. – London: Faber and Faber, 1990. – 284 p.
8. Naipaul V.S. *Mr. Stone and the Knights Companion* / V.S. Naipaul. – London, 1963. – 159 p.
9. Naipaul V.S. *The Mimic Men* / V.S. Naipaul. – London: Macmillan, 1967. – 288 p.
10. Naipaul V.S. *The Middle Passage. Impressions of Five Societies: British, French and Dutch in the West Indies and South America* // V.S. Naipaul. – London: Andre Deutsch. 1962. – 232 p.

## THE ARTISTIC POLYLOG OF CULTURES IN THE “BORDERLINE” PROSE

© *S.P. Tolkachev*

The article touches upon the problems of postcolonial literature the forming of which is connected with “reactive colonization” that is repopulation of the former metropolis with the citizens of the ex-empire what caused the emergence of a special class of culture and literature called multicultural. The attempts are made to give a versatile analysis of the British cross-cultural literature, summarize the patterns which underline hybrid world-view of the authors of non-English origin who write in English.

**Key words:** multiculturalism, heteroglossia, hybridization, crosscultural literature, migrant authors, borderline prose, liminality, interstitial space

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

### **Булычева Марина Олеговна**

Кандидат филологических наук, ассистент кафедры английского языка Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы.

*Область научных интересов:* современная зарубежная проза и драматургия.

### **Ершова Наталья Александровна**

Кандидат исторических наук, доцент, доцент Высшей школы общественных наук Гуманитарного института Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого.

*Область научных интересов:* история культуры России, история культуры Петербурга, традиции православия в русской культуре, формирование представлений о культуре в русской общественной мысли, историческая память в русской культуре.

### **Кабанова Ирина Валерьевна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

*Область научных интересов:* критическая теория, жанровая теория, теория литературного творчества, английская литература XX века.

### **Караева Лейля Басхануковна**

Доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой западноевропейской филологии и русского языка Карачаево-Черкесского филиала Московского финансово-промышленного университета «Синергия».

*Область научных интересов:* английская литературная автобиография – развитие традиции от XIX века к XX, развитие католической и викторианской традиции, проблема жанра, психоаналитическая и мифологическая автобиография, автобиография как социальное исследование, архетипическая модель и постмодернистская автобиография, автобиография-гипертекст.

### **Колесова Ирина Викторовна**

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры литературы Астраханского государственного университета (АГУ), доцент кафедры театрального искусства Астраханской государственной консерватории.

*Область научных интересов:* исследования в области английской драмы.

### **Королева Ольга Андреевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского.

*Область научных интересов:* зарубежная литература и искусство XVII-XVIII веков, английская литература рубежа XIX-XX веков и XX века, формы комического, ирония; малые прозаические жанры, вопросы синтеза искусств, культура повседневности в литературе, латинский язык; Королева О.А является членом Российской ассоциации преподавателей древних языков (отделения общеевропейской ассоциации преподавателей древних языков — Euroclassica).

**Лазарева Татьяна Григорьевна**

Доцент, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры романо-германской филологии Курганского государственного университета.

*Область научных интересов:* английская литература XVIII-XIX вв., предромантизм, рецепция средневековой культуры в романтизме, творческое наследие Вальтера Скотта и писателей его круга.

**Липинская Анастасия Андреевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка для геолого-географических специальностей Санкт-Петербургского государственного университета

*Область научных интересов:* нарратология, компаративистика, теория жанров, литературная готика; Липинская А.А. состоит в Международной готической ассоциации (International Gothic Association).

**Овcharова Екатерина Эдуардовна**

Кандидат экономических наук, доцент, до 2017 г. доцент Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, в настоящее время независимый исследователь, писатель, литературоведением занимается с 1996 г., в 2003-2008 гг. была соискателем на кафедре истории зарубежных литератур СПбГУ.

*Область научных интересов:* сравнительные исследования на материале зарубежной и российской литературы, литература путешествий, литературный перевод, российская и зарубежная история XVII-XIX вв., междисциплинарные исследования; Овcharова Е.Э. состоит в Международной ассоциации исторической психологии им. В.И. Старцева, а также в Международном сообществе философии истории (International Network for Theory of History).

**Петри Эльвира Корнеевна**

Заслуженный работник культуры РФ, доктор искусствоведения, заместитель директора по учебной и научной работе ГБПОУ «Арзамасский музыкальный колледж».

*Область научных интересов:* взаимодействие немецкой и русской музыкальной культуры.

**Прозорова Надежда Ивановна**

Профессор кафедры литературы Калужского государственного педагогического университета им. К.Э. Циолковского, кандидат филологических наук, доцент.

*Область научных интересов:* история и теория западноевропейской литературы и театра, русская поэзия XX в., философия культуры.

**Рабинович Валерий Самуилович**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета Уральского государственного университета.

*Область научных интересов:* английская литература XX в, антиутопическая литература. Известен как исследователь творчества Олдоса Хаксли. Автор системы преподавания зарубежной литературы в старших классах, внедренной в ряде учебных заведений страны, а также автор трудов, посвящённых «еврейскому вопросу»; Рабинович В.С. является членом Международного общества Олдоса Хаксли.

**Рогова Ася Владимировна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка в сфере филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

*Область научных интересов:* специалист по литературе XIX века, автор исследований по английскому романтизму, обнаруживающих широкий охват тем, среди которых как эпистолярные и автобиографические жанры, литература путешествий, детская литература, так и религиозно-философские проблемы, бестиарий, экфрасис, а также современная литературная теория и переосмысление канона, историзация и проблемы памяти, исследования травмы (Trauma studies).

**Седых Элина Владимировна**

Доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой (в начале 2000-х гг.) и профессор кафедры английского языка и перевода Санкт-Петербургского государственного университета внешнеэкономических связей, экономики и права; профессор кафедры английского языка и перевода Санкт-Петербургского государственного экономического университета.

*Область научных интересов:* мировые мифологии, культуры и искусства, история и культура Великобритании и США, история английской литературы, англо-американская и русская поэзия, мифология и литература кельтов, культура и искусство Средневековья, английское искусство XIX века, творчество Уильяма Морриса, синтез искусств, семиотика, поэтика, рецептивная эстетика, стилистика английского языка, стилистика перевода, художественный перевод, перевод поэтического текста, творческое развитие языковой личности. Список основных работ можно найти по адресу: <https://unecon.ru/sites/default/files/sedyh-trudy.pdf>

**Селитрина Тамара Львовна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы.

*Область научных интересов:* мировая литература, компаративистика, современная англоязычная литература.

**Слоистова (Дроздова) Мария Сергеевна**

Кандидат филологических наук, старший преподаватель Института иностранных языков Московского городского университета.

*Область научных интересов:* исследование творчества Джона Фаулза, рецепция классических произведений в английской современной литературе, художественный перевод поэтического текста

**Тимерманис Елена Борисовна**

Кандидат философских наук, доцент, доцент Санкт-Петербургского государственного политехнического университета.

*Область научных интересов:* история христианской мысли, христианская антропология, история религиозной философии, религия в современном обществе.



**Титова Анна Владимировна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры германских языков и методики их преподавания Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина.

*Область научных интересов:* творческое наследие Джона Рочестера, рецепция шекспировских пьес, английская литература XVII века.

**Толкачев Сергей Петрович**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры отечественной и зарубежной литературы Московского государственного лингвистического университета.

*Область научных интересов:* современная постколониальная и мультикультурная литература Великобритании, США и других англоязычных регионов мира.

**Трофимова Виолетта Стиговна**

Кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского института иностранных языков с 2001 г. по 2008 г., докторант СПбГУ, заведующий кафедрой в Высшей школе народных искусств (академия) (Санкт-Петербург) в 2009-2010 гг., доцент кафедры английского языка и английской литературы в университете Реджепа Тайипа Эрдогана, (г. Ризе, Турция) в 2013 г., независимый исследователь с 2014 г.

*Область научных интересов:* английская литература, литературная деятельность и биография Афры Бен, «республика ученых» XVII-XVIII вв., российские поэтессы XVIII-XIX в., гендерные исследования, женское высшее образование в России в конце XIX в.; Трофимова В.С. состоит в обществе Афра Бен-Европа, а также является членом Российской Ассоциации исследователей женской истории (РАИЖИ).

**Ушакова Елена Вячеславовна**

Заведующий кафедрой Социально-гуманитарных и естественно-научных (СГ и ЕН) дисциплин Московского филиала Высшей школы народных искусств, кандидат филологических наук, доцент.

*Область научных интересов:* английская литературная биография, современный английский роман, история отечественной литературы.

**Хабибулина Лилия Фуатовна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) Федерального университета.

*Область научных интересов:* национальный миф в русской и английской литературе; постколониальный взгляд на колониальную эпоху, концепции мультикультурного пространства, исследования травмы (Trauma studies) в современной английской литературе; современная английская литература и смена литературных эпох, творчество Энтони Бёрджесса.

**Хацкевич Татьяна Маратовна**

Кандидат филологических наук.

*Область научных интересов:* современная английская литература, творчество Дж. Уинтерсон.

**Хохлова Елена Владимировна**

Магистр филологии (зарубежная литература), переводчик в сфере профессиональной коммуникации, преподаватель русского языка как иностранного на подготовительном факультете ННГУ им. Н.И. Лобачевского.

*Область научных интересов:* современная английская литература, иностранные языки, проблемы научного и литературного перевода, методики преподавания РКИ.

**Черноземова Елена Николаевна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы, Московского педагогического государственного университета; президент Российской ассоциации преподавателей английской литературы; председатель Центральной предметно-методической комиссии Всероссийской олимпиады школьников по искусству, один из организаторов Международной ежегодной научной конференции «Пуришевские чтения», где вместе с И.О. Шайтановым выступает в качестве руководителя Шекспировской секции (мастерской); ведет большую работу в Центре Рерихов.

*Область научных интересов:* литература и культура шекспировской эпохи, теория жанра, экфрасис в художественном произведении, история мировой литературы.

**Шишкова Ирина Алексеевна**

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой иностранных языков Литературного института имени А. М. Горького.

*Область научных интересов:* современная английская литература, детская литература и английская литература XIX в.; И.А. Шишкова является членом Байроновского общества при Ньюстедском Аббатстве (Великобритания).

**Яковлева Галина Викторовна**

Кандидат филологических наук, доцент, доц. каф. преподавания английского языка для обществоведческих факультетов СПбГУ.

*Область научных интересов:* английская литература и связанные с ней философские, религиозные, эстетические, педагогические концепции.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ПРОГРАММА

Всероссийской научной конференции с международным участием

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ КАК ОСОБЫЕ ФОРМЫ ПОЗНАНИЯ»

22 – 26 сентября 2014

#### РЕГЛАМЕНТ РАБОТЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**22 сентября, понедельник.**

**Регистрация участников. 12.00 – 13.45**

ФГБОУ ВПО "Санкт-Петербургский государственный политехнический университет",  
м. Политехническая,  
Главное здание СПбГПУ, Политехническая, 29, 1 этаж (фойе)

**13.45 Экскурсия в музей Политехнического университета.**

Тел. для связи +79219729655 Овчарова Екатерина Эдуардовна

**23 сентября, вторник.** Пленарное заседание 10.30 – 13.30

Главное здание СПбГПУ, Политехническая, 29., Выставочный зал

Работа секций 14.30 – 17.00

*Секция 1.* Поэты и художники – властители дум, непризнанные законодатели мира. ГЗ  
СПбГПУ, Выставочный зал **Политехническая, 29.**

*Секция 2.* Философский текст. Жанровые предпочтения.

**Дом ученых в Лесном, 7 гостиная**

**24 сентября, среда 10.30 – 15.00.** Работа секций.

*Секция 1.* (продолжение работы).

**Политехническая, 29. Главное здание, Выставочный зал.**

*Секция 3.* Философские проблемы как материал художественного текста. Способы разработки и воплощения.

**Дом ученых в Лесном, 7 гостиная.**

*Секция 4.* Разработка философских идей в художественной литературе XX-XXI веков. ИМОП.

**Гражданский проспект, 28, ауд.411**

*Секция 5.* Поэтика художественно-философских текстов.

**Дом ученых в Лесном, 5 гостиная.**

*Секция 6.* (с 10.50) Традиция философской рефлексии в документальном и художественном тексте. Гуманитарный факультет СПб НИУ ИТМО, Чайковского д. 11\2, ауд. 206

с 14.00 *Секция 2.* Продолжение работы. ГЗ СПбГПУ Политехническая, 29. ауд.107

Перерыв 15.00 – 16.00

**16.00 – 17.30. Экскурсия в фонды библиотеки СПбГПУ**

**25 сентября. 10.30 – 12.00.** Продолжение работы секций

*Секция 4.* Продолжение работы. ИМОП. **Гражданский проспект, 28, ауд. 411.**

*Секция 5.* Продолжение работы. **Политехническая, 29. Дом ученых в Лесном, 7 гостиная**

*Секция 7.* Философское осмысление истории в художественном тексте. **Политехническая, 29. ГЗ СПбГПУ, Выставочный зал.**

Перерыв 12.00 – 12.30

*Круглый стол* 12.30 – 14.00 **Выставочный зал**

"Если хочешь стать философом, пиши романы". А. Камю  
Перерыв 14.00 - 15.00

**Заключительное пленарное заседание 15.00 – 16.00 Выставочный зал**

**17.00 экскурсия по пушкинским местам Ленинградской области**

**26 сентября**

**Важные адреса:**

Главное здание СПбГПУ, Политехническая, 29. м. Политехническая; ИМОП (Институт Международных образовательных программ). Гражданский проспект, 28. м. Академическая; Дом ученых в Лесном, м. Политехническая, расположен в парке, схема прилагается; Гуманитарный факультет СПб НИУ ИТМО: ул. Чайковского д. 11/2. м. Чернышевская (по пр. Чернышевского до ул. Чайковского, затем вдоль до д. 11/2, (ближе к началу, после пересечения с Литейным просп.). От м. 15 мин.

### **ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ**

**23 сентября, вторник. 10.30 – 13.30**

ГЗ СПбГПУ м. Политехническая, Политехническая, 29. Выставочный зал ( 1 этаж)

**Пленарное заседание**

**Ведущий: Д.И.Кузнецов, доктор философ. наук, СПбГПУ**

**Приветствия**

**Васильев Ю.С.**, Президент Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, академик РАН, Заслуженный деятель науки и техники РФ, доктор технических наук, профессор,

**Тимерманис И.Е.**, директор Института гуманитарного образования Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, профессор, заведующий кафедрой социально-политических технологий, доктор социологических наук,

**Кузнецов Д.И.**, заведующий кафедрой философии Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, профессор кафедры философии Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, доктор философских наук,

**Толстикова И.И.**, заведующая кафедрой культурологии и межкультурных коммуникаций Санкт-Петербургского Национального исследовательского университета ИТМО, директор Межвузовского центра по дистанционным технологиям в междисциплинарном образовании при НИУ ИТМО, кандидат философских наук.

**Вступительное слово**

**Черноземова Е.Н.**, Президент Ассоциации преподавателей английской литературы, доктор филол. наук, профессор кафедры всемирной литературы МПГУ

**Доклады**

**Халтрин-Халтурина Е.В.**, доктор филол. наук РФ, PhD in English USA (ИМЛИ им. А.М. Горького» РАН). Эстетические истоки английской раннеромантической «поэзии вдохновения»: гений, пророк, знаменитость.

**Седых Э.В.**, доктор филол. наук, доцент (СПб гос. эконом. университет). Философия творческой личности в эстетической теории прерафаэлитов.

**Презентация фильма**

**"ВЫГУЛИВАЯ ПАМЯТЬ В ЗЕРКАЛАХ..."**

**Знакомство с поэтом Ларисой Патраковой и Анной Шишко, режиссером фильмов о Бунине, Гиппиус**

Перерыв 13.30 –14.30

**Секция 1. Поэты и художники – властители дум, непризнанные законодатели мира 14.30-17.00**

Главное здание СПбГПУ, Выставочный зал

**Ведущие:**

*Сидорченко Л.В.*, доктор филол. наук, профессор (СПбГУ)

*Халтрин-Халтурина Е.В.*, доктор филол. наук РФ, PhD in English USA (ИМЛИ им. А.М. Горького» РАН)

*Н.С.Бочкарева*, доктор филол. наук, профессор (Пермский гос. нац. иссл. университет)

1. Бугарчева Е.А., канд. филос. наук, доцент (Казанский научно-иссл.технолог. университет) Фантазия как элемент общественных отношений.
2. Родиченков Ю.Ф., канд. филос. наук, доцент (Вяземский филиал Московского госуниверситета технологий и управления им. К.Г.Разумовского). Поэзия и алхимическая ученость Джона Лидгейта.
3. Бутова И.И., доктор филол. наук, профессор (СПбГУ). Критика гедонизма в поэме Э.Спенсера "Munrotopmos"
4. Никитенко Ю.Н., аспирант (СПбГУ). Категории «единичность» и «постоянство» в Первой книге «Королевы фей» Э. Спенсера.
5. Сидорченко Л.В., доктор филол. наук, профессор (СПбГУ) Поэма Драйдена "Элеонора" (1692). в литературно-философском контексте эпохи
6. Тимерманис Е.Б., канд. филос. наук, доцент (СПб гос. политех. университет) Философия и эстетика немецкой религиозной поэзии Германии XVII века.

**24 сентября, среда. 10.30 – 15.00**

**(Перерыв 12.00 – 12.30)**

**Секция 1 (продолжение работы)**

**метро Политехническая, Главное здание СПбГПУ, Политехническая, 29, Выставочный зал ( 1 этаж)**

***Ведущие:***

*Халтрин-Халтурина Е.В.*, доктор филол. наук РФ, PhD in English USA (ИМЛИ им. А.М. Горького» РАН)

*Седых Э.В.*, доктор филол. наук, доцент (СПб гос. эконом. универ.)

1. Разумовская О.В., канд. филол. наук (РУДН) Категория возвышенного и ее воплощение в литературе английского предромантизма.
2. Яковлева Г.В., канд. филол. наук, доцент (СПбГУ). Ранние религиозно-философские взгляды Уильяма Блейка (Блейк, Лафатер и Сведенборг).
3. Зыкова Е.П., доктор филол. наук, ведущий науч. сотр. (ИМЛИ РАН). Кольридж как поэт и философ.
4. Шахназарян Н.М., канд. филол. наук, доцент (Белорусский ГУ, Минск, Республика Беларусь) «Философская поэзия» и «поэтическая философия» С.Т.Колриджа (концепция «софии»)
5. Рогова А.Г., канд. филол. наук, доцент (СПбГУ). «Философский взгляды английских романтиков: в поисках форм выражения»
6. Савченко А.Л., канд. филол. наук, доцент (Воронежский госуниверситет). Английская романтическая поэзия XIX века в трактовке Р.П. Уоррена (философские аспекты).
7. Малькевич Т.А. (СПбГУ) Гармоничность личности писателя в философском понимании Эдгара Аллана По.
8. Жумабекова Г.А., канд. филол. наук (Таразский госпединститут, г. Тараз, Казахстан) Природа в произведениях Пушкина и Абая.
9. Табункина И.А., канд. филол. наук (Пермский гос. нац.иссл. университет) Философская лирика О.Бердсли в контексте авторской графики и мировой живописи.
10. Ряполова В.А., доктор искусствовед., ведущий науч. сотр. (Институт Искусствознания РАН). Поэты – жрецы непостижимого вдохновения.

**23 сентября, вторник**  
**Секция 2. Дом ученых в Лесном, 7 гостиная 14.30-17.00 Философский текст.**  
**Жанровые предпочтения**

**Ведущие:**

*Караева Л.Б.*, доктор филол. наук, доцент (Карачаево-Черкессия)

*М.Г.Меркулова*, докт. филол. наук, доцент (МГПУ)

1. Абилова Ф.А., канд. филол. наук, доцент (Дагестанский ГУ). Роман-трагедия в жанровой истории английской литературы: философия трагического Т. Гарди.
2. Малинин С.А., аспирант (Тверской ГУ). Эссеистика И.А.Ильина.
3. Романцова Н.В., магистрант (Астраханский ГУ). Философское осмысление концепции человека и цивилизации в романе Г.Дж.Уэллса «Остров доктора Моро».
4. Шутова С.А., аспирант (Воронежский ГУ) Философия власти в политическом романе Дж. Конрада и Р.П.Уоррена.
5. Ланин Б.А., доктор филол. наук, профессор (Институт содержания и методов обучения РАО). «1984» Оруэлла и другие антиутопии в школьном курсе литературы.
6. Рабинович В.С., профессор, доктор фил. наук (Уральский ФУ им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург). Трактат и роман в творчестве Олдоса Хаксли: феномен смыслового параллелизма.
7. Безгина Е.Д., бакалавр филол. наук (Уральский Федеральный Университет им. Ельцина). Английский роман-притча: философский контекст и прецедентный текст (на материале романов У. Голдинга «Повелитель мух» и К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели»).
8. Караева Л.Б., доктор филол. наук, доцент (Карачаево-Черкесский филиал Моск. финансово-промыш. университета «Синергия») Философско-религиозные искания в английской литературной автобиографии второй половины XX века.
9. Моисеев П.А., канд. филос. наук, доцент (Национальный иссл. университет «Высшая школа экономики», Пермь). Религиозно-философские истоки детектива.
10. Крапивник А.А., канд. филол. наук, доцент, доцент (Харьковский нац. педуниверситет им. Г.С.Сковороды). Философско-антропологическое понимание детективного жанра как проводника правовой культуры.
11. Беляева З.К. (Московский гос. обл. университет) Современный женский детективный роман в философском осмыслении.
12. Панина Н.Л., канд. филол. наук (Новосибирский ГУ). «Кочерга Витгенштейна»: философия и беллетристика в современной английской литературе.

**Продолжение работы секции 2**  
**24 сентября, четверг 14.00 - 16.00**

м. Политехническая, Главное здание СПбПУ, ауд. 107

13. Меркулова М.Г., докт. филол. наук, доцент (МГПУ) Философия английской «новой драмы» конца XIX–нач. XX в.
14. Прозорова Н.И., канд. филол. наук, профессор (Калужский ГУ имени К.Э. Циолковского). Философия театра: современные философские подходы к феномену театра. Саморефлексия художественного сознания.
15. Гашкова Е.М., канд. филос. наук, доцент (СПб гос. политех. универ.) Драматургия Б.Брехта и социальный театр.
16. Шишкина С.Г., канд. филол. наук, доцент (Ивановский гос. химико-технолог. университет). Объект познания – homo sapiens – в ранней англоязычной литературной антиутопии.

17. Муратова Я.Ю., канд. филол. наук (Липинститут им. А.М.Горького) «Ощущение конца» и тема анти/утопии в современной британской литературе (Дж. Барнс, А.С.Байетт).
18. Сысоева Ю.Н., канд. филол. наук, доцент (Волгоградский гос. соц.-пед. университет). Художественная рецепция философии А.Камю в романе Дж. Барнса «Предчувствие конца».
19. Суимбетова О.Г., магистрант (Астраханский ГУ). Философские аспекты человеческого существования в романе-притче Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня».

**24 сентября, среда. 10.00 – 16.00**

**Секция 3. Философские проблемы как материал художественного текста. Способы разработки и воплощения  
Дом ученых в Лесном, 7 гостиная**

***Ведущие:***

*О.Ю.Поляков*, доктор филол. наук, профессор (Вятский ГГУ),

*М.И.Никола*, доктор филол. наук, профессор (МППГУ)

1. Быченков В.М., доктор филос. наук Эпос о Беовульфе в категориях предфилософского знания
2. Попова М.К., доктор филол. наук, профессор (Воронежский ГУ) Идеи средневековой философии в творчестве Дж. Чосера.
3. Никола М.И., доктор филол. наук, профессор (МППГУ) Мистические идеи ранней английской прозы.
4. Меделева И.Н., канд. филол. наук, доцент (МГОСГИ) Средневековый спор реалистов и номиналистов в произведениях Дж. Чосера.
5. Решетов В.Г., доктор филол. наук, профессор (Рязанский ГУ им. С.А. Есенина) Томас Гоббс и Джон Драйден.
6. Поляков О.Ю., доктор филол. наук, профессор (Вятский ГГУ) Моральная философия С.Джонсона в повести «Расселас».
7. Алеева Е.З., канд. филол. наук, доцент (Казанский ФУ). Робинзон и Гулливер – два взгляда на человека.
8. Титова А.В., (Рязанский ГУ имени С.А.Есенина). Влияние учения Гоббса на литературу английского либертинизма.
9. Трофимова В.С., канд. филол. наук (СПб). Эволюция философских воззрений Афры Бен.
10. Склизкова Т.А., канд. филол. наук, доцент (Владимирский ГУ им. А.Г.и Н.Г. Столетовых) Традиции жанра «романа об усадьбе» («country-house novel») в романе Дж. Остин «Мэнсфильд парк».
11. Архипова Ю.Е., аспирант (Рязанский ГУ им. С.А.Есенина). Творчество Джейн Остин как особая форма познания духовного мира человека.
12. Молчанова О.В., магистрант (Астраханский ГУ). Гендерный аспект понимания счастья в романе Энн Бронте "Незнакомка из Уайлдфелл-Холла".
13. Шамардина Н.А., аспирант (МППГУ). Философия Спинозы в раннем творчестве Джордж Элиот.
14. Васильева Э.В., аспирант (СПбГУ) Диалектика женских образов в романе Элизабет Гаскелл «Мэри Бартон».
15. Чечелева В.Н., канд. филол. наук (МППГУ) Традиция эллинской философии в романах Т.Л. Пикока.
16. Валова ОМ, канд. филол. наук, доцент (Вятский гос. гуманитарный университет). Философия нереального в драматургии Уайльда.

#### **Секция 4**

#### **Разработка философских идей в художественной литературе XX-XXI веков**

ИМОП, Гражданский проспект, 28, ауд 411

**24 сентября, среда. 10.30 - 15.30**

**(Перерывы 12.00 - 12.30, 14.00 - 14.30)**

#### ***Ведущие:***

*В.А.Серкова*, доктор филос. наук, профессор (СПб гос. политех. унив.) *Т.Л. Селитрина*, доктор филол. наук, профессор (Башкортастан)

1. Кузнецов Д.И., доктор филос. наук, профессор (СПб гос. политех. универ.) Евразийская философия Чингиза Айтматова.
2. Серкова В.А., доктор филос. наук, профессор (СПб гос. политех. универ.) Мифологические и религиозные истоки литературы XX столетия.
3. Струкова Т.Г. Герменевтический консонанс философского романа.
4. Селитрина Т.Л., доктор филол. наук, профессор (Башкирского госпедуниверситета им. М. Акмуллы). Ж.Ж.Руссо в творческих исканиях Джона Фаулза и Йена Макьюэна.
5. Назаренко Н.И., канд. филол. наук, доцент (Мариупольский госуниверситет, Украина) Век Философии в романе Малкольма Бредбери «В Эрмитаж!»
6. Зиннатуллина З.Р., канд. филол. наук (Казанский ФУ) Философия искусства в романе Дж.Фаулза «Мантисса».
7. Дроздова М.С. (МГПУ). Философская категория рецепции на примере анализа повести Фаулза «Башня из черного дерева».
8. Булычева М.О. аспирант (БГПУ им. М. Акмуллы). Психоанализ З.Фрейда в творческих исканиях Йена Макьюэна.
9. Филюшкина С.Н., доктор филол. наук, профессор (Воронежский ГУ). Философские аспекты религиозных и нравственно-этических коллизий в романах Грэма Грина.
10. Шанина Ю.А., канд. филол. наук, доцент (Башкирский госпедуниверситет им. Акмуллы). Категория божественного в произведениях У.Голдинга.
11. Хабибуллина Л.Ф. (доктор филол. наук, доцент (Приволжский ФУ, Казань) Религиозно-философские поиски в творчестве Э. Берджесса.
12. Тега Е.В., аспирант (МПУ) Интерпретация библейских мотивов в романе Дж. Уинтерсон "Тайнопись плоти".
13. Хацкевич Т.М. (Приволжский ФУ, Казань) Дж. Уинтерсон «Тайнопись плоти»: философский аспект.
14. Шишкова И.А., доктор филол. наук, доцент (Литературный институт имени А.М.Горького) Философия М.Хайдеггера и роман Алекса Престона "Кровотокающий город".

#### **Продолжение работы секции 4**

**25 сентября, четверг 10.00-11.30**

ИМОП, Гражданский проспект, 28, ауд. 411

#### ***Ведущие:***

*О.Ю.Анцыферова*, доктор филол. наук, профессор (Ивановский ГУ)

*Н.С.Бочкарева*, доктор филол. наук, профессор (Пермь ГНИУ)

15. Анцыферова О.Ю., доктор филол. наук, профессор (Ивановский ГУ) Философско-эстетические взгляды Дж.М.Кутзее.
16. Глебова О.В., канд. филол. наук, доцент (Академия им. Яна Длугоша, г. Ченстохова, Польша). Учение Платона об искусстве и проблема художественного творчества в романах Дж.М.Кутзее «Элизабет Костелло» и «Медленный человек».
17. Кабанова И.В. (Саратовский ГУ) Дж.М.Кутзее, романист и философ.
18. Выговская Н.С., аспирант (Нижегородский гос. лингвист. универ. им. Н.А. Добролюбова). Творчество П.Акройда: философия детства.



19. Ушакова Е.В., канд. филол. наук, доцент (Московский филиал Высшей школы народных искусств). Философская проблематика романа Дж. Барнса «Предчувствие конца».
20. Бочкарева Н.С., доктор филол. наук, профессор (Пермский гос. нац. иссл. университет) Философия искусства в повести Л.Улицкой «Сонечка» и в рассказе А.С.Байетт «Ламия в Севеннах»
21. Колесников Александр Юрьевич, магистрант 1 года обучения (Нижегородский гос. университет им. Н.И.Лобачевского) «Жанровые модификации в творчестве Грэма Джойса в контексте художественно-философской традиции»

**24 сентября, среда. 10.30 – 15.30**

**(Перерывы 12.00 – 12.30)**

**Секция 5**

**Поэтика художественно-философских текстов**

**Дом ученых в Лесном, 5 гостиная**

**Ведущие:**

*В.Г.Новикова*, доктор филол. наук, доцент (Нижегородский ГУ им.Н.И.Лобачевского).

*Н.Ю.Бартош*, канд. филол. наук (Новосибирский ГУ)

*А.А.Липинская*, канд. филол. наук, доцент (СПбГУ)

1. Колесова И.В., канд. искусствовед., доцент (Астраханский ГУ). Время как художественный образ в творчестве У.Шекспира.
2. Морская Л.Ю., аспирант (Саратовский ГУ им. Н.Г.Чернышевского) Остров как философское и духовное пространство в английском романе.
3. Липинская А.А., канд. филол. наук, доцент (СПбГУ) Достоверности и кажимость в готической новелле.
4. Себежко Е.С., канд. филол. наук, доцент (Калужский госуниверситет им. К.Э.Циолковского) От «самореализации» к «самопревосхождению» (повесть Бекфорда «Ватек» и ее место в истории готической литературы).
5. Петри Э.К. канд. искусствовед. (Арзамасский муз. колледж) «Хочу лишь музыку небес призвать...»
6. Горошкова Р.Р. (СПбГУ). Концепт «музыка души» в системе философского мировидения Ч. Диккенса (на материале Рождественских повестей 1840-х гг.).
7. Коновалова Ю.И., аспирант (Воронежский ГУ). Темза в романе Ч. Диккенса «Наш общий друг» (сюжетно-композиционная функция, социально-бытовой и обобщенно-философский аспект образа).
8. Черемисина А.И., аспирант (Нижегородский ГУ им. Н.И.Лобачевского). Натурфилософия Дж. Макдональда.
9. Воропанова М.И., доктор филолог. наук, профессор (Красноярский госпедуниверситет). Философские отклики в творчестве Голсуорси (образы, персонажи, авторские ремарки).
10. Кривина Т.М., канд. филол. наук, доцент (Орловский ГУ). Философское содержание образа сфинкса у И.С.Тургенева в восприятии британского исследователя.
11. Бартош Н.Ю., канд. филол. наук (Новосибирский ГУ) "Теория социальных полей" Пьера Бурдьё как метод изучения литературы модерна.
12. Ивашкин С.Н., канд. филос. и канд. культуролог. (Нац. иссл. технолог. универ. г.Электросталь). Проект модерна и романное письмо: логика эксперимента, магическая фаза, аналогия трансфера, язык фактичности.
13. Браун В.Б., аспирант (СПб ГУ). Метафизика света в творчестве Дж. Р. Р. Толкина.
14. Черноземова Е.Н., доктор филол. наук, профессор (МПГУ) Философия космической реальности в романах К.С.Льюиса.

**Продолжение работы секции 5  
25 сентября, четверг 10.00-11.30  
Дом Ученых, 7 гостиная**

***Ведущие:***

*Н.И. Соколова*, доктор филол. наук, профессор (МПГУ),

15. Соколова Н.И., доктор филол. наук, профессор (МПГУ) Восприятие представлений Платона в творчестве К.Д.Россетти.
16. Карслиева Д.К., канд. филол. наук (Волгоградский ГУ). Философско-темпоральные аспекты романа Йена Макьюэна «Дитя во времени».
17. Белова Е.Н., канд. филол. наук (Волгоградский гос. мед. университет) Особенности композиции цикла новелл К.Исигуро "Ноктюрны: Пять историй о музыке и сумерках".
18. Новикова В.Г., доктор филол. наук, доцент (Нижегородский ГУ им. Н.И.Лобачевского). Философия времени в британском постмодернистском романе.
19. Потапова О.С., канд. филол. наук, доцент (Нижегородский ГУ им. Н.И. Лобачевского). Художественно-философское переосмысление принципов сюрреализма в творчестве Нила Геймана.
20. Быльева Д.С. канд. полит. Наук (СПб гос. политех. универ.) Цитатность в искусстве и повседневности.

**Секция 6. Традиция философской рефлексии  
в документальном и художественном тексте**

**24 сентября, среда. 10.50**

**Гуманитарный факультет СПб НИУ ИТМО**

**ауд. 206 ул. Чайковского д. 11\2**

***Ведущие:*** *Э.В. Седых*, доктор филол. наук, доцент (СПбГЭУ).

*М.Л. Бурова*, канд. филос. наук, доцент (СПбГУ аэрокосмич. приборостроения)

1. Решетова А.А., доктор филол. наук, профессор (Рязанский ГУ им. С.А. Есенина) «Хождение» философское и литературное.
2. Кузнецова В. Ю., аспирант (СПб). Образ японской женщины эпохи Мэйдзи в работах Алисы Мэйбл Бэкон.
3. Алилова Д.Г., канд. филол. наук, доцент (СПб ГУ) Восточная философия «Гражданина мира» как отражение воззрений О.Голдсмита.
4. Белякова Н.Ю., канд. филол. наук (ИТМО) Путешествие как учение: взгляд авторов британских, итальянских и российских травелогов XVIII – начала XIX вв.
5. Ершова Н.А., канд. ист. наук, доцент (СПбГПУ) Сочинения о Петербурге первой половины XVIII века: просветительская и художественная значимость.
6. Бурова М.Л., канд. филос. наук, доцент (СПбГУ аэрокосм. прибор.). Травелог философа в романе Г.Уэллса «Война миров».
7. Овчарова Е.Э., канд. эконом. наук, доцент (СПбГПУ). Как классифицировать тексты о путешествиях.
8. Крупнина Ю.С., канд. филос. наук, доцент (СПбГПУ) Рассказать философию.
9. Велилаева Л.Р., аспирант (Таврический нац. университет им.В.И. Вернадского). Философский роман в британской эмиграционной литературе.
10. Мишанская М.С., магистр истории (Российский Госпедуниверситет им. Герцена, СПб) Частная школа Лансинг в биографии Ивлиана Во.
11. Хохлова Е.В., аспирант (Нижегородский госуниверситет им. Лобачевского). Философские аспекты автобиографической прозы Дж. Барнса.
12. Королева О.А., канд. филол. наук, доцент (Нижегородский ГУ им. Н.И.Лобачевского) Диалог биографий философов в романе Д.Эдмондс, Дж.Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами».

13. Коновалов С.М., канд. филол. наук, доцент (Минский гос. лингвист. университет). Проблемы, рожденные XX столетием, в диалогии Джонатана Коу «Замкнутый круг».

**25 сентября, четверг. 10.00 – 12.00**  
**Главное здание СПбГПУ, Выставочный зал ( 1 этаж)**

**Секция 7. Философское осмысление истории  
в художественном тексте: проблемы жанра, документальности, нарратива**  
**Ведущие:**

*С.П.Толкачев*, доктор филол. наук, профессор (Липинститут им. М. Горького)

*В.Б.Шамина*, доктор филол. наук, профессор (Казанский ФУ)

*Е.Э.Овчарова*, канд. эконом. наук, доцент (СПб гос. политех. университет)

1. Горюнов В.П., доктор филос. наук, профессор (СПбГПУ) Художественная литература и философия в релятивистской модели общества.
2. Федорова Ж.В., канд. филос. наук, доцент (Казанский гос. энерг. университет). Историзм как мировоззренческая категория: формирования в русской общественной мысли.
3. Лазарева Т.Г., канд. филол. наук (Курганский ГУ) Шотландская историософия и особенности медиевизма Вальтера Скотта.
4. Горшкова Е.А., канд. филол. наук (СПбГУ). Философия истории в романе У.Эйнсворта «Сент-Джеймский дворец».
5. Марина Непова М., магистрант (СПб НИУ ИТМО) Воспитательный аспект образа Флоренс Найтингейл в британской литературе 2-й пол. XIX – нач. XX вв.
6. Бондаренко М.И., канд. филол. наук, доцент (Московский гос. обл. социально-гуманит. институт, Коломна) Философское осмысление истории в диалогии Р.Р. Грейвза об императоре Клавдии.
7. Шамина В.Б., доктор филол. наук, профессор (Казанский ФУ). Релятивистская концепция истории в пьесе Т.Стоппарда «Травести».
8. Наумова О.А., канд. филол. наук, доцент (Нижегородский гос. лингвист. университет им. Н.А. Добролюбова). «Философия истории, философия творчества и образ России в англоязычной беллетризованной биографии последних десятилетий.
9. Толкачев С.П., доктор филол. наук, профессор (Литинститут им. А.М. Горького) Философия постколониального дискурса (на примере романов Салмана Рушди)
10. Антонова Н.А., канд. филол. наук (Волгоградский ГУ) Деспотия Востока и либерализм Запада: к проблеме философского осмысления истории (по роману С. Рушди «Флорентийская чародейка»).

**Перерыв 12.00 - 12.30**

**12.30 – 14.00 Круглый стол**  
**Главное здание СПбГПУ, Выставочный зал ( 1 этаж)**

*"Если хочешь стать философом, пиши романы". Альбер Камю*

**Перерыв 14.00 – 15.00**

**Заключительное пленарное заседание 15.00 – 16.00**

**Встреча с поэтом Александром Дольским**

**Ведущий: Е.Н. Черноземова**, доктор филол. наук, профессор (МПГУ)

**17.00. Экскурсия**

**26 сентября, пятница. 9.00 - 17.00.**

**Экскурсионная поездка по пушкинским местам Ленинградской области**

## СОДЕРЖАНИЕ

### ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСВОЕНИЕ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ И ДОСТОВЕРНОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

- 1.1. Черноземова Е.Н.** (Москва). Роль интуиции и поэтического озарения в познании действительности.....3
- 1.2. Колесова И.В.** (Астрахань). Время как художественный образ в творчестве Шекспира.....13
- 1.3. Ершова Н.А.** (Санкт-Петербург) Описания Петербурга первой половины XVIII века: художественная и просветительская значимость.....23
- 1.4. Овчарова Е.Э.** (Санкт-Петербург) К вопросу о возможной классификации путешествий.....34
- 1.5. Лазарева Т.Г.** (Курган) Шотландская историософия XVIII в. и Вальтер Скотт.....52
- 1.6. Хохлова Е.В.** (Нижний Новгород) Влияние эстетики Иммануила Канта на формирование онтологического подхода к литературе.....64
- 1.7. Рогова А.Г.** (Санкт-Петербург) Философские взгляды английских романтиков в поисках форм выражения.....71
- 1.8. Прозорова Н.И.** (Калуга). «Обманный пафос революций»: историософская поэзия Анны Барковой.....87
- 1.9. Слоистова (Дроздова) М.С.** (Москва). Философская категория рецепции на примере анализа повести. Дж. Фаулза «Башня из черного дерева» .....104
- 1.10. Караева Л. Б.,** (Черкесск). Философско-религиозные искания в английской литературной автобиографии второй половины XX века.....111

**1.11. Ушакова Е.В.** (Москва) Философская проблематика романа Д. Барнса «Предчувствие конца» .....126

**1.12. Кабанова И.В.** (Саратов) Дж.М. Кутзее, романист и философ.....134

**1.13. Хацкевич Т.М.** (Казань) Проблема иного в контексте мультикультурализма и гендерных исследований (на примере творчества Дж. Уинтерсон).....147

## **ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ПОСТИЖИМОСТИ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО**

**2.1. Трофимова В.С.** (Санкт-Петербург) Эволюция философских воззрений Афры Бен и ее отражение в творчестве писательницы.....154

**2.2. Титова А.В.** (Рязань) Влияние учения Гоббса на литературу английского либертинизма.....164

**2.3. Тимерманис Е.Б.** (Санкт-Петербург) Философия и эстетика немецкой религиозной философии XVII века.....170

**2.4. Яковлева Г.В.** (Санкт-Петербург) Блейк в полемике с Лафатером.....180

**2.5. Седых Э.В.** (Санкт-Петербург). Философия творческой личности в эстетической теории прерафаэлитов.....190

**2.6. Липинская А.А.** (Санкт-Петербург) Художественное освоение естественного и сверхъестественного готической новеллой.....203

**2.7. Шишкова И. А.** (Москва). «Бытие и время» Мартина Хайдеггера в романе Алекса Престона «Кровоточащий город».....213

**2.8. Королева О.А** Диалог биографий философов в романе Д. Эдмондс, Дж. Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. история десятиминутного спора между двумя великими философами».....222

|  |     |
|--|-----|
| <b>2.8. Рабинович В.С.</b> (Екатеринбург) Трактат и роман в творчестве О. Хаксли: феномен смыслового «параллелизма».....                 | 233 |
| <b>2.9. Петри Э.К.</b> (Арзамас). «Хочу лишь музыку небес призвать...» (рецепция космологических идей древности в современном мире)..... | 244 |
| <b>2.10. Хабибуллина Л.Ф.</b> (Казань) Религиозно-философский контекст творчества Энтони Бёрджесса.....                                  | 255 |
| <b>2.11. Селитрина Т.Л.</b> (Уфа) Жан Жак Руссо в творческих исканиях Дж.Фаулза и Йена Макьюэна.....                                     | 265 |
| <b>2.12. Булычева М.О.</b> (Уфа). Психоанализ З. Фрейда в творческих исканиях Й. Макьюэна.....   | 275 |
| <b>2.13. Толкачев С.П.</b> (Москва) Художественный полилог культур в британской «пограничной» прозе.....                                 | 282 |
| <b>3. Сведения об авторах</b> .....  | 294 |
| <b>4. ПРИЛОЖЕНИЕ. Программа конференции</b> .....  | 299 |

*Научное издание*

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И ФИЛОСОФИЯ  
КАК ОСОБЫЕ ФОРМЫ ПОЗНАНИЯ**

*Под редакцией Е.Н. Черноземовой, Е.Э. Овчаровой*

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции  
ОК 005-93, т. 2; 95 3004 – научная и производственная литература

---

Подписано в печать 29.12.2017. Формат 60 X 84/16 Печать цифровая  
Усл. печ. л. 19,5. Тираж 100. Заказ 16338б

---

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного редколлегией,  
в Издательско-полиграфическом центре Политехнического университета.  
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.  
Тел.: (812) 552-77-17; 550-40-14.