



ВЕСТНИК

ВЯТСКОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

ВЫПУСК 2

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1997

Главная редакционная коллегия:
В.С. Данюшенков (главный редактор), Е.М. Вечтомов (зам. главного редактора), Л.И. Белозерова (отв. редактор), В.А. Бердинских, В.Н. Оношко, В.Г. Решетов, Ю.А. Сауров, А.М. Слободчиков, В.Ф. Юлов

Редакционная коллегия серии:
В.Г. Решетов (отв. редактор), О.М. Валова (отв. секретарь), З.П. Решетова, О.Ю. Поляков

Вестник Вятского педагогического университета
Серия филологических наук. Выпуск 2.
Научный журнал. Выходит с 1996 г.

Редакторы: Т.Н. Котельникова, Г.Д. Папырина

Адрес редакции:
610002, г. Киров, ул. Ленина, 111, тел.: 67-88-60

Лицензия ЛР № 020507 от 04.08.97 г.

Подписано в печать 23.10.97. Формат 60×84 1/16
Бумага газетная. Усл. п. л. 2,2
Тираж 100 Заказ 275
Отпечатано на ротاپринте отдела ТСО ВГПУ

ISBN 5-900185-47-8

© Вятский государственный педагогический университет (ВГПУ), 1997

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Решетов В.Г., Валова О.М.</i> Психоаналитики и «Душа» Оскара Уайльда	4
<i>Созинов Д.А.</i> Поэтика названий рассказов Грэма Грина	15
<i>Решетова З.П.</i> Творчество С. Моэма в зарубежном литературоведении	18
<i>Полякова О.А.</i> Проблема взаимоотношений России и Европы в теоретическом наследии Г. Каменьского	22
<i>Поляков О.Ю.</i> Первые опыты литературной критики в периодических изданиях Англии	24
<i>Порошина О.Г.</i> Сент-Эвремон о трагедии древних	27
<i>Глушкова Я.А.</i> «In prius Times...» Вводные строки в поэме Драйдена «Авессалом и Ахитофель»	30
<u>Научная жизнь</u>	
<i>Поляков О.Ю.</i> Научная работа и международные связи кафедры	34

ПСИХОАНАЛИТИКИ И «ДУША» ОСКАРА УАЙЛЬДА

Первая половина XX века отмечена изданием большого количества воспоминаний об Оскаре Уайльде, а середина века — созданием на основе мемуарной литературы его жизнеописаний. Вторая половина века проходит под знаком «клинического» рассмотрения как жизни, так и творчества поэта, драматурга, прозаика. Работы Клиффорда Аллена, Ричарда Элмана, Клода Саммерса и многих других акцентируют внимание на гомосексуальных склонностях английского остроумца и проецируют психофизическое состояние Уайльда на его произведения.

Так, Александр Гринштейн заявил, что цель его исследования заключается в том, чтобы понять, как развитие личности и психопатологии Уайльда нашло выражение в его опубликованных произведениях и различных сохранившихся письменных источниках. Если очевидно, что некоторые темы часто появляются в работах автора, полагает он, и известны некоторые биографические данные его жизни, то значительно усиливается предположение, что эти биографические события послужили важнейшими определяющими фактами литературного материала. Например, тема любви к девушке, которая умирает, не познав сексуального удовольствия или достижения зрелости, появляется во многих произведениях писателя, в частности, в стихотворении «Requiescat» и поэме «Charmides». Эта же тема звучит с другими вариациями в сказке «Рыбак и его душа». Согласно Гринштейну, Оскар Уайльд в «Портрете Дориана Грея» подсознательно соотносил Сибиллу Вейн со своей сестрой Изолой, и развитие действия в романе соответствовало реальным событиям из жизни автора: «Удивление Дориана, что его "первое страстное любовное письмо было адресовано мертвой девушке", скорее всего отражает его чувства к Изоле»¹. Порочное поведение Уайльда, его гомосексуализм, пьянство и окончательное крушение ведут начало от момента смерти его десятилетней сестры, в то время когда ему еще не было тринадцати. Гринштейн интерпретирует это событие как потерю объекта привязанности (на уровне эдипова комплекса). Уайльд, говорит он, на протяжении всей жизни «чувствовал вину за запретные инцестуозные чувства к Изоле»².

Автор статьи, посвященной Уайльду, утверждает, что «Портрет Дориана Грея» говорит очень много об авторе, так много, что отдельные страницы романа использовались на суде как доказательство обвинения. Он также отмечает, что характер Генри Уоттона во многом

подобен Уайльду. Не подлежит сомнению, что цинизм, сарказм и остроумие лорда, его супружеские затруднения и его склонность к соблазнению юношей были свойственны личности Уайльда. «Более того, — пишет Гринштейн, — сам Дориан Грей представляет некоторые взгляды Уайльда. Вступив в гомосексуальную связь со своим другом Робертом Россом, которому было в то время семнадцать лет, Уайльд должен был уже подвергнуться личной порче к 1890 году, когда был написан "Дориан Грей". Он еще более отдалился от своей жены, и во время его ареста в 1895 году Констанция Уайльд заявила, что он был «сумасшедшим последние три года»³.

О том же пишет Кристофер Нассаар в предисловии к своей книге, посвященной анализу творчества писателя: «Уайльд коренным образом меняется и психологически, и как художник после первого гомосексуального опыта в 1886 году. Его лучшие работы появляются начиная именно с этого времени. Созданное им в 1886 г. и позже вбирает в себя новые качества, потому что он, безусловно, рассматривал гомосексуальную связь как зло и теперь писал с полным сознанием демонического начала внутри себя»⁴.

Впрочем, следует отметить, что Руперт Крофт-Кук, довольно подробно рассмотревший темную сторону жизни Уайльда в книге «Пиршество пантер», писал, что Уайльд хорошо знал о своих сексуальных склонностях задолго до встречи с Россом, и предполагать, «как это делают некоторые невинные критики», что он внезапно стал гомосексуалистом, просто нонсенс или «преднамеренная ложь»⁵.

В литературной критике задолго до современных психоаналитиков устанавливалось тождество между Уайльдом и Дорианом Греем, лордом Генри или Бэзиллом Холлоурдом, как, впрочем, и героями других произведений. Проблема идентификации или самовыражения писателя в персонажах своих сочинений не раз привлекала внимание исследователей его творчества — слишком яркой была личность автора. Нет почти ни одного создания Уайльда, где бы ни находили отголосков либо событий из его личной жизни, либо проповедуемых им взглядов.

Так, для Янко Лаврина Рыбак в сказке «Рыбак и его душа» является не кем иным, как самим Оскаром Уайльдом, а вся сказка прочтена им как самоанализ писателя и предчувствие неминуемого крушения. Подобно Уайльду Рыбак отсекает свое сердце от души (то есть добро от красоты) и в конечном счете страдает от этого. Его отстраненная душа бродит по свету в поисках новых ощущений и холодно совершает одно преступление за другим⁶.

Для другого исследователя творчества писателя Артура Нетеркота выразителем идей Уайльда и его мироощущения выступает юный Король в одноименной сказке. В подтверждение этому приводятся следующие строки произведения: «И кажется, будто с первого же мгновения, как он был признан, в нем проявились признаки того странного влечения к красоте, которому было суждено так сильно повлиять на его жизнь... Много забавных историй рассказывалось о нем в ту пору... Его, безусловно, очаровывали все редкие и дорогие вещи...» Позже молодой Король увидел сон, в котором «он идет по темному лесу среди деревьев, увешанных странного вида плодами и покрытых прекрасными ядовитыми цветами. Гадюки шипели, когда он проходил мимо...» Но самодовольный епископ посоветовал ему не обращать внимания на сны, так как «бремя мира сего слишком тяжело, и его не спасти одному человеку, и мировая скорбь слишком велика, и ее не выстрадать одному сердцу...». Резкое возражение молодого Короля против благодушия епископа, утверждает Нетеркот, является безусловным свидетельством того факта, что совесть беспокоила Уайльда на протяжении всего времени создания повествования.⁷

Артур Нетеркот в 1945 году опубликовал ранее неизвестное письмо Уайльда, в котором писатель отмечал, что в романе «Портрет Дориана Грея» очень много личного: «Бэзил Холлоуорд представляет то, что я думаю о себе, лорд Генри то, что обо мне думают в обществе, Дориан то, кем я хотел бы быть, в другие времена возможно»⁸.

В то же время идентификация, при желании, может привести к заключению, сделанном Гринштейном и Нассааром. Достаточно вспомнить утверждение Холлоуорда: «Встреча с Дорианом словно дала мне ключ к чему-то совсем новому в живописи, открыла мне новую манеру письма, теперь я вижу вещи в ином свете и все воспринимаю по-иному»⁹; — чтобы поверить, что именно встреча с Россом дала соответствующий импульс творчеству писателя. Или, как пишет Теренс Доусен: «Если Бэзил является личностью Уайльда, то его страх показать портрет Дориана публике имеет хорошее основание: "Причина, по которой я не хочу выставлять картину в том, что, боюсь, я показал в ней тайну моей собственной души". Хотя для Доусона причина здесь не столько в гомосексуальных склонностях художника, сколько в том, что "очарование Бэзила Дорианом является замещающим переживанием, простирающимся от бессознательного страха женщин"»¹⁰.

Но Роберт Росс не был для Уайльда «прекрасным принцем», подобным героям «Юного короля» или «Портрета мистера У.Х.», тем, кем станет для него лорд Альфред Дуглас после встречи в 1891 году.

Если обратиться к письмам Уайльда, то можно увидеть, что именно ему он писал: «Настоящий абсурд. Я не могу жить без вас». «Вы создаете ту атмосферу прекрасного, через которую я воспринимаю жизнь. Вы воплощение всего прелестного». «Я буду вечно благодарен вам за то вдохновение, которое вы даруете мне обожанием и любовью... Никогда никто в моей жизни не будет мне дороже вас, не будет любим больше, более священно, более прекрасно». Он называет Дугласа «моей душистой розой, моим нежным цветком, моей лилией из лилий», «белым нарциссом несжатых полей»¹¹. Но сам образ молодого человека необычайной красоты появился в творчестве писателя задолго до этого знакомства. Он дал основание Джерому Кавке рассмотреть, как комплекс нарциссизма нашел выражение в творчестве писателя. Для него «Портрет Дориана Грея» показывает «нарциссическую трансформацию, характеризующую как сублимация»¹².

Еще одно направление неофрейдистской критики представляет Мелисса Нокс, дающая в недавно увидевшем свет исследовании еще одно «терапевтическое» толкование жизни и творчества писателя: «Он искал в своей прекрасной прозе болеутоляющего средства от страданий и лекарства от сифилиса. Создавая свои прекрасные сказки, Уайльд пытался творить для себя новый эстетический мир, который мог прикрыть его навязчивые мысли о гниющем теле и душе»¹³.

Согласно ее трактовке, в сказке «Звездный мальчик» можно отчетливо видеть страхи Уайльда по поводу здоровья его сыновей Сирила и Вивьена и беспокойство о том, какие дети могут родиться от сифилитика и как они будут стыдиться и осуждать отца за то, что по его вине они родились больными. Сказка «Великан-эгоист» показывает, по ее мнению, неосознанную веру Уайльда, что он стал гомосексуалистом, потому что страстно тосковал по любви своего отца, но тот всегда был эгоистичным великаном и отказывал в любви своей семье.

В «Счастливом принце», по мнению М. Нокс, Уайльд явно проявляет свою депрессию. Чувствуя себя прикованным подобно статуе к пьедесталу, он понимает, что бессилён изменить случившееся. Печальный финал сказки показывает его убеждение в том, что, хотя он и может умереть от страшной болезни и от него отвернутся все приличные люди, тем не менее, раздавая драгоценную мудрость и поэтическую красоту, вместо того чтобы бессмысленно разлагаться, он может получить прощение. В отличие от других страждущих Уайльд мог описывать свои страдания. Подобно Торквато Тассо из одноименной трагедии Гете, писатель мог заявить:

И если человек в страданиях нем,

Мне бог дает поведать, как я стражду.

Пожалуй, достаточно мнений сторонников психоаналитической критики. Хорошо по этому поводу написала в свое время Айрис Мердок в романе «Черный принц»: «В наш век принято объяснять безграничный и непостижимый мир причинных взаимосвязей "сексуальными влечениями". Эти темные силы рассматриваются то как прямые двигатели исторического прогресса, то, в более общем смысле, как всемогущие мировые законы, и им приписывается власть делать из нас преступников, невропатов, сумасшедших, фанатиков, мучеников, героев, святых или реже, преданных отцов, жен, нашедших самовыражение в материнстве, безмятежных человекоскотов и тому подобное. Немного того, немного другого, и на свете не останется явлений, которых не могли бы вывести из "секса" такие циники и лжеученые, как Фрэнсис Марло...»¹⁴

Конечно, и сам Оскар Уайльд, склонный к парадоксам, признавал, как впоследствии З. Фрейд и его сторонники, что в каждом человеке есть нечто общее для всего человечества. В эссе «Упадок лжи» он отмечал: «Унизительно сознавать, что все мы вылеплены из одного теста, но куда же от этого деться? В Фальстафе есть нечто от Гамлета, а в Гамлете немало от Фальстафа... Чем больше пытаешься понять людей, тем стремительнее исчезают причины этим заниматься. Раньше или позже упрешься в эту кошмарную универсалию, именуемую человеческой природой» (2, 224). Но Уайльд не свел это общее к сексуальному и агрессивному.

Контекст «гниющего тела», о котором пишет Мелисса Нокс, невольно наводит на мысль о разлагающейся душе писателя. Но так ли это? Безусловно, жена Уайльда имела право заявить, что он был «сумасшедшим последние три года». Сам Уайльд в письмах из Рэдингской тюрьмы отмечал, что «страдал от самой ужасной формы эротомании, заставившей забыть жену и детей, свое высокое положение в Лондоне и Париже... и сделавшей его беспомощной добычей самой отвратительной страсти». Он пишет о себе как «жертве абсолютного сумасшествия, умопомешательства, вызванного извращенными чувственными инстинктами». «Наскучивши существованием в верхах, я намеренно опустился на дно в поисках новых сенсаций. Чем парадокс был для меня в сфере мысли, тем извращенность стала для меня в сфере страсти»¹⁵.

И тем не менее Хорхе Луис Борхес имел основание, чтобы заявить: «Уайльд – взрослый, сохранивший, вопреки обиходным порокам и несчастьям, первозданную невинность»¹⁶. Об «истинной душе

Уайльда, дрожащей, робкой и печальной», писал и Джеймс Джойс в рецензии на постановку оперы Штрауса «Саломея».¹⁷

Тема «души» человеческой занимает большое место в творчестве писателя и выступает перед читателями в самых разных вариациях. Какое значение вкладывал Уайльд в это понятие, какие черты человеческой личности концентрируются в нем? Это прежде всего способность придавать большое значение другим, способность проливать слезы не только о своих печалях, и затем это набор ценностей, которые помогают уважать других и сострадать им, помогают подняться над эгоизмом, над исполнением цели в жизни.

На первый взгляд очевидно, что душа (soul) и эгоизм (selfishness) находятся в вопиющем противоречии. Оно лежит во многом в основе христианской этики. Но в годы создания своих шедевров Уайльд не был последовательным сторонником христианских догм. Вряд ли кто-то в это время мог сказать слова, произнесенные Джойсом несколько лет спустя: «Он умер католиком, добавив новую грань к своей жизни в обществе, отрекшись от своей дикой доктрины. Высмеяв идолов рыночной площади, он преклонил колени, печальный, кающийся в том, что некогда был символом божественной радости, и закончил книгу воспитания своего духа актом духовного посвящения»¹⁸.

Дух эллинизма, столь привлекательный для Уайльда поры расцвета его славы, наложил отпечаток и на понимание сущности этического поведения личности. Причем не платоническое подчеркивание «этического духа искусства», доминировавшее в Англии XIX века, а аристотелевское восприятие его «не с моральной, а с чисто эстетической точки зрения» характерно для писателя. Обращение к Аристотелю позволило Уайльду снять для себя то основное противоречие, которое до настоящего времени рьяные блюстители нравственных норм находят в его личном поведении, теоретических суждениях и ряде художественных произведений, в частности, в морали сказок.

Мудрец из «Никомаховой этики» Аристотеля не менее близок ему, чем страдалец Нового завета. Древнегреческий философ писал: «Возникает апория, нужно ли больше любить самого себя или кого-нибудь другого. Ведь тех, кто любит больше себя, бранят и называют себялюбцами в дурном значении этого слова. С другой стороны, говорят, что больше всего следует любить того, кто больше всего нам друг, а каждый человек сам себе больше всего друг, и поэтому должно любить больше всех самого себя». Аристотель разрешает это противоречие, описывая облик мудрого человека: «Он отвергает и деньги и почести, и вообще все блага, из-за которых борются люди, чтобы сохра-

нить для себя прекрасное. Непродолжительное, но сильное ощущение он предпочитает долгому покою, и лучше пожелает жить праздно один год, чем многие годы – бесцельно, и одно великое прекрасное деяние он предпочтет многим незначительным. Это случается с людьми, жертвующими своею жизнью. Они выбирают великое и прекрасное для себя. Они охотно отдают имущество, если этим могут доставить друзьям своим выгоду; у друга будут деньги, а у них самих – прекрасное; таким образом они присваивают себе большее благо»¹⁹.

О подобном «эгоизме» Аристотель говорит еще раз в своем сочинении: «Не следует внимать тем, кто убеждает человека помышлять о человеческом, а смертного – о смертном, а следует как можно больше стремиться к бессмертию и делать все возможное, чтобы жить подобно с тем, что в нас наиболее значительно, ибо хотя оно по объему и незначительно, но по силе и благородству намного превышает все остальное. Можно даже сказать, что каждый человек есть только это, так как оно в нем самое лучшее и властное. Итак, нелепо было бы, если бы человек остановил свой выбор не на собственной жизни, а на чьей-то чужой»²⁰.

Следует подчеркнуть, что взгляды Уайльда на человека и жизнь человеческую не претерпевают кардинальных изменений до последних лет жизни. И хотя, как говорит Джойс, он отбросил свою «дикую доктрину», но это не поколебало основания, на котором она строилась. Пропев гимн Христу в «Тюремной исповеди», поэт называет его «величайшим из всех индивидуалистов» (2, 434). «Христос был не только величайшим, – пишет он, – но и самым первым Индивидуалистом в Истории» (2, 435). Личность – вот главное, что интересует Уайльда. А личность – лишь то, что заключено в душе человека: «Христос всегда ищет одного – души человеческой... Он сравнивает ее с тем, что мало само по себе – с крохотным семечком, с горстью кваски, с жемчужиной. Ибо свою душу обретаешь только после того, как отрешись от всех чуждых страстей, от всего, нажитого культурой, – от всего, чем ты владел, будь то дурное или хорошее» (2, 434).

Своя «душа» – самое значительное у человека, самое властное и лучшее. Но, как говорил Уайльд в лекции «Ренессанс английского искусства», прочитанной еще в 1882 году, «если у каждого тела есть своя тень, то у каждой души – сомнения»²¹. И он, конечно, не забывал парадоксального утверждения Стагирита: «Совершенные люди однообразны, порочные разнообразны», и это в порядке вещей, так как «ошибаться можно различно (ибо зло относится к беспредельному... добродетель к ограниченному), а верно поступать можно лишь одно-

значно». Поэтому, утверждал Аристотель, «одно легко, а другое трудно; ведь и промахнуться легко, зато трудно попасть в цель»²². Не об этом ли писал Оскар Уайльд в «Тюремной исповеди»: «Человек совершает в жизни роковые ошибки не потому, что ведет себя безрассудно: минуты, когда человек безрассуден, могут быть лучшими в его жизни. Ошибки возникают именно от излишней рассудочности. Это совсем иное дело» (2, 400).

Находясь в заключении, Уайльд, как и многие другие, склоняется к фундаментальной идее стоиков, приемлемой христианством. Достойный человек находит счастье в самодостаточности и в добродетели. Как заметил один из исследователей наследия стоиков: «Здоровье, богатство, бедность, друзья, тело, смерть и тому подобное находятся вне нас и не зависят от наших приказов»²³.

Об этом писал и Оскар Уайльд, приговоренный к двум годам тюремного заключения: «Падение, позор, нищета, горе, отчаяние, страдание и даже слезы, бессвязные слова, срывающиеся с губ от боли, раскаяние, которое усевает путь терниями, совесть, выносящая суровый приговор... И за то, что я не желал знаться ни с одним из этих чувств, меня заставили испробовать их по очереди, заставили питаться ими» (2, 430).

В письме к лорду Дугласу писатель, признавший, что вселенная создана из Страдания, вновь и вновь возвращается к теме индивидуализма, «самодостаточности»: «Я теперь стал еще большим индивидуалистом, чем когда бы то ни было. Для меня ценно только то, что человек находит в себе самом – остальное не имеет ни малейшей цены... Теперь мне кажется, что все внешнее в жизни не заслуживает ни малейшего внимания. Ты видишь, до какого крайнего индивидуализма я теперь дошел – или, точнее, дохожу, ибо путь еще далек, и «я ступаю по терниям» (2, 421). Чуть позже он пишет: «Обычно говорили, что во мне слишком много индивидуализма. Я должен стать еще большим индивидуалистом, чем когда-либо раньше. Я должен брать у самого себя гораздо больше, чем раньше, и ждать от мира гораздо меньше. Ведь причиной всех моих несчастий был не избыток индивидуализма в жизни, а скорее недостаток» (2, 448). Кардинальный вопрос, который постоянно возникал в разных произведениях писателя, будь то сказки, роман или эссе.

На первый взгляд кажется, что сказки не вписываются в индивидуалистическую концепцию Уайльда. Однако если рассмотреть ее в соответствии с утверждениями Аристотеля в «Никомаховой этике», то высокая моральная установка, присущая сказкам сборников

«Счастливый принц» и «Гранатовый домик», остается в пределах его «жизненной схемы». Герои сказок «Великан-эгоист», «Счастливый принц», «Преданный друг», «Мальчик-звезда», отдавая другим «имущество», получают себе «прекрасное» и тем самым «присваивают себе большее благо». Если рассматривать Христа как первого индивидуалиста, то не случайно герои этих сказок оказываются в царстве небесном. Да и бытие юного короля, героя одноименной сказки, через несчастье познавшего истинную цену прекрасного и пришедшего к состраданию, позволило через индивидуализм прийти к познанию души своей. Именно об этом писал Оскар Уайльд в трактате «Душа человека при социализме»: «Познав индивидуализм, человек познает и сочувствие, которое станет проявляться у него свободно и естественно» (2, 371).

Трактат увидел свет в 1891 году. В этом же году вышла отдельной книгой значительно переработанная, по сравнению с журнальным вариантом, версия романа «Портрет Дориана Грея». В конце года был опубликован второй сборник сказок Уайльда «Гранатовый домик», в состав которого вошла сказка «Рыбак и его душа». Роман и сказка создавались в одно время, и в обоих произведениях центральной является тема души. Причем душа предстает сама по себе, отделенной от тела. В сказке Рыбак ради любви к морской Деве буквально отсекает свою душу: «Прямо перед ним лежала его тень, тело его души», и Рыбак, «выхватив маленький нож с зеленой рукояткой из змеиной кожи, отрезал свою тень у самих ног, и она поднялась и предстала пред ним точно такая, как он, и взглянула ему в глаза» (2, 292). Герой романа метафорически освобождается от души, которая находит свое зеркальное отражение в портрете.

Душа Рыбака, оставшись без сердца, не зная сострадания, совершает множество жестокостей. Жестокости и грязные дела, совершенные заложившим свою душу Дорианом, находят свое отражение в искажившихся чертах портрета. Но Уайльд не был бы самим собой, если бы обошелся без парадокса. Пожалуй, наиболее парадоксален в романе финал: «Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в сердце лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках слуги узнали, кто это» (1, 188). Душа Дориана, несмотря на все прегрешения плоти, оставалась прекрасной. Уайльд в блестящем, парадоксальном финале показывает, что истинная душа человеческая не подвержена порче.

К этому приходит английский писатель, к этому же несколько лет спустя придет писатель из Бельгии Морис Метерлинк, спрашивающий в «Сокровище смиренных», каково отношение души к «бесчисленным грехам плоти», и отвечавший: «Она их не знала, и эти грехи никогда не достигали ее... Она ни в чем не принимала участия, она совершала путь в полосе света, и только об этой жизни она будет вспоминать. Какие грехи и какие обыкновенные преступления могла она совершить? Она ли изменяла, обманывала, лгала? Она ли заставляла страдать и плакать?.. Она не будет стыдиться того, что не совершала и может остаться чистой даже посреди страшного убийства. Иногда она претворяет во внутреннее просветление то зло, при котором принуждена присутствовать»²⁴.

Психоаналитики, желая найти детские травмы писателя, будь то отношения с отцом или реакция на смерть его сестры Изолы, и этим определить содержание творчества, пытаясь вывести своеобразие стиля писателя из его гомосексуальных склонностей или зараженности сифилисом, оставляют без внимания понятие души как персонифицированного выражения каждой отдельной индивидуальности. Гомосексуалистами были и Андре Жид, и Марсель Пруст, но их стиль повествования, их художественная проза имеет мало общего с творениями английского писателя. Только через комплексное воздействие идей, накопленных человечеством в процессе исторического развития (от Аристотеля до XX века), можно воспринимать творческое своеобразие художника. И если Уайльд жил с пониманием того, что душа в любом случае останется прекрасной и такой предстанет перед Высшим судьей, он не мог не написать своих сказок, как не мог не написать «Синей птицы» Метерлинк.

Примечания

1. Allan C. Homosexuality and Oscar Wilde: A Psychological Study // International Journal of Sexology. – 1949. – Vol. 11. – №4. – P. 205-221; Ellmann R. Oscar Wilde. – Great Britain, 1989; Summers C.J. Gay Fictions: Wilde to Stonewall: Studies in Male Homosexual Literary Tradition. – N.Y., 1990.
2. Grinstein A. On Oscar Wilde // The Annual of Psychoanalysis. – N.Y., 1973. – Vol. 1. – P. 359-360.
3. Ibid., P. 354.

4. Nassaar C. Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde. – New Haven, 1974. – P. XIII.
5. Croft-Cooke R. Feasting with Panthers. – L., 1967. – P. 197.
6. Larvin, Janko. Aspects of Modernism. From Wilde to Pirandello. – N.Y., 1968. – P. 28.
7. Nethercot A. «Oscar Wilde and the Devil's Advocate»// PMLA. Vol. 59, №3, 1944. – P. 835-836.
8. Nethercot A. «Oscar Wilde on his Subdividing Himself»// PMLA. Vol. 60, №3, 1945. – P. 617.
9. Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1993. – Т. 1. – С. 29. В дальнейшем издании цитируется в тексте с указанием тома и страницы.
10. Dawson T. Fear of the Feminine in «The Picture of Dorian Grey»// Psychoanalytic Review. – 1990. – Vol. 77. – №2. – P. 277, 264.
11. The Letters of Oscar Wilde./ Ed. by Rupert Hart-Devis. – L., 1962.
12. Kavka J. Oscar Wilde's Narcissism// The Annual of Psychoanalysis. – N.Y., 1975. – Vol. 3. – P. 407.
13. Knox M. Oscar Wilde. – L., 1994. – P. 62.
14. Мердок А. Черный принц. – М., 1990. – С. 144.
15. The Letters of Oscar Wilde. Op. cit. – P. 402, 411, 466.
16. Борхес Х.Л. Сочинения: В 3 т. – Т. 2. – Рига, 1994. – С. 72.
17. Joyce J. Oscar Wilde: The Poet of «Salome»// Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays/ Ed. by Richard Ellmann. – New Jersey, 1969. – P. 60.
18. Ibid. – P. 58.
19. Аристотель. Сочинения: В 4 т. – М., 1983. – Т. 4. – С. 256-257.
20. Там же. – С. 283.
21. Уайльд О. Кисть, перо и отравка. – Спб., 1994. – С. 463.
22. Аристотель. Цит. изд. – С. 86.
23. Davidson W.L. The Stoic Creed. – Edingburgh, 1907. – P. 145.
24. Метерлинк М. Сокровище смиренных. Мудрость и судьба. – Томск, 1994. – С. 26-27.

Грэму Грину уделяется большое внимание исследователей и критиков. Огромное количество работ написано по поводу его романов и за рубежом, и в России. Однако не многие литературоведы обращались к рассмотрению его рассказов. Наиболее интересными работами по малому жанру Грина можно назвать книги: Paul O'Prey «A Reader's Guide to Graham Greene»¹, в которой отдельная глава посвящена рассказам, и Roger Sharrock «Saints, Sinners and Comedians»², в которой рассказ «Under the Garden» рассматривается как короткий роман, но достаточно подробно и интересно. Можно отметить также кандидатскую диссертацию Соколовой Ирины Владимировны «Современная английская новелла»³, где объемная глава посвящена новеллам Грэма Грина. Существует еще много работ, в которых речь так или иначе заходит о рассказах писателя, но отдельного исследования этой темы найти невозможно, несмотря на то, что малый жанр Грина очень интересен.

В своих коротких историях Грин использует интереснейшие приемы, которые мы можем встретить и в его романах, но с другой стороны, малый жанр позволил писателю максимально сконцентрировать как идейное содержание, так и объем художественных приемов произведений. Интересно и характерно то, что в произведениях большого объема у Грина круг проблем и образов несколько не ограничен. Создается впечатление, что писатель просто физически сжал до размера короткого рассказа материал, достаточный для создания крупного произведения.

При рассмотрении произведений малого жанра писателя хотелось бы обратить особое внимание на взаимосвязь и прекрасный «симбиоз» названия рассказа и его содержания. Название у Грина не нейтрально.

Для практического рассмотрения данного вопроса мы возьмем несколько рассказов и рассмотрим связь их названий и смысловой нагрузки текста.

Одними из первых рассказов Грина являются «I Spy» и «Proof Positive». Видимо, Грин намеренно дает им благозвучные, фонетически красивые названия.

«I Spy» – это рассказ о том, как мальчик, тайком забравшийся в семейную табачную лавку, чтобы выкурить первую в своей жизни сигарету, случайно становится свидетелем ареста отца. Рассказ оставля-

ет сильное впечатление от столкновения ощущений детской шалости и преступления взрослого человека. Интересно то, что повествование ведется от третьего лица, в то время как заголовок дан от первого. Таким расхождением Грин добивается подсознательного впечатления сопричастности читателя и автора к происходящему.

«Proof Positive» («Неопровержимое доказательство») — рассказ о том, как, пытаясь доказать силу духа и души, читает лекцию на эту тему человек, мертвый физически уже как минимум неделю. Речь лектора сбивчива, он постоянно теряет нить рассуждения и, добравшись наконец до сути своего выступления, падает замертво. Таким образом, название рассказа приобретает в итоге крайне ироничное звучание: выступающий привел неопровержимое доказательство того, что если дух и способен пережить тело, то смысла в таком существовании практически нет. В данном случае мы видим, что в названии рассказа заключена идейная суть произведения, причем значение заголовка изменяется по ходу повествования.

Интересен также рассказ с заранее ирреальным заголовком «The Second Death» («Вторая смерть»), в котором дается гриновская интерпретация библейской легенды о Лазаре. Молодой человек, находясь в коме, видит страшный сон о муках ада и, родившись во второй раз, дает себе слово никогда не нарушать божьих заповедей, которое по прошествии времени начинает нарушать все чаще и чаще. Когда же он вновь оказывается на смертном одре в результате болезни, он снова клянется не грешить, если ему будет подарена третья жизнь. Абсурдный заголовок в данном случае подчеркивает идею автора: сколько бы жизней ни было дано человеку, ничто не изменит его поведения. Легенде о Лазаре можно бы было по идейной нагрузке дать заголовок «Вторая жизнь». Название гриновского рассказа удачно добавляет «соли» в полемику с библейской версией.

Одним из любимых рассказов Грина является «The Destructors» («Разрушители»). Это рассказ о компании подростков, разрушивших дом доброго и безобидного старика, истративших на это немало сил. Грин часто обращается к врожденной деструктивной направленности человеческого сознания. Данный рассказ также является отражением размышлений автора на эту тему. Дом старика пережил вторую мировую войну, страшные бомбежки фашистов и был разрушен обычными детьми абсолютно беспричинно и бесцельно. Подростки растачивают цемент между камнями дома и привязывают его тросом к большому грузовику. Водитель грузовика, не зная о планах детей, трогается с места, и дом, который так любил старик, разваливается по кирпичику.

Водитель, вникнув в суть произошедшего, начинает смеяться и ничего трагического в ситуации не замечает. В рассказе Грина показано несколько разрушителей: это и жестокие дети, и фашисты, устраивающие бомбежки, и водитель, смеющийся над разрушением. Идея рассказа, как ее выделяет Пол О'Прэй в «The Reader's Guide...»⁴, опять же выражена в названии, обобщающем разные группы людей: война может прекратиться, насилие — никогда.

Сатирический рассказ Грина «Men at Work» повествует об абсолютно ненужной и смешной «работе» идеологического отдела во время войны. В этом случае название усиливает сатирическое звучание рассказа. Английское выражение *men at work* подразумевает настоящую мужскую тяжелую работу. Грин играет на противопоставлении названия и содержания рассказа, вкладывая в заголовок один из главных сатирических акцентов.

Рассказ «Under the Garden», вышедший в сборнике «A Sense of Reality», можно назвать самым загадочным в творчестве Грина. Многие исследователи говорят о том, что это единственный приключенческий рассказ в наследии писателя. Сюжет его основан на воспоминаниях детства. Главный герой, зная о скорой своей смерти, решает посетить родину, дабы избавиться от тягостной ностальгии по детству. Приехав, он вспоминает о странном происшествии, которое не может определить ни как сон, ни как реальное событие. Пробравшись в детстве по неприметному лазу под землю, он встречается с подземными обитателями — Джэвиттом и Марией, людьми уродливыми и странными. Ребенок остается с ними на достаточно продолжительный срок, и Джэвитт делится с ним истинами человеческого бытия, излагая очень оригинальные и умные мысли. Главный герой, будучи взрослым, понимает, что беседа с Джэвиттом определила всю его дальнейшую жизнь. Рассказ «Under the Garden» — произведение крайне глубокое. Грин пытается проникнуть в подсознание человека, в свое подсознание, чтобы найти основные психологические принципы существования личности. Являясь сторонником Фрейда, Грин использует в рассказе известные символы психоаналитики: погружение в подсознание (нисхождение по подземному ходу), физическое влечение к женщине (образ дочери Джэвитта) и т.д. Название же рассказа «Under the Garden» можно в данном контексте трактовать как «в подсознании», и в этом случае оно не только разъясняет тему произведения, но и придает рассказу налет мистической привлекательности.

На вышеозначенных примерах мы видим, насколько важно для Грина название рассказа. Практически любое его произведение пред-

полагает определенную смысловую нагрузку на заголовок. Иногда название помогает полнее вникнуть в богатство затронутых проблем и идей. В этом смысле мы можем говорить и о романах писателя, так как и в них заголовок несет в себе важную часть контекста, необходимую для более глубокого понимания произведения.

Примечания

1. O'Prey P. A Reader's Guide to Graham Greene. — Worcester, 1988.
2. Sharrock R. Saints, Sinners and Comedians. — L., 1984.
3. Соколова И.В. Современная английская новелла: Дисс. канд. филолог. наук. — М., 1979.
4. O'Prey P. Op. cit. — P. 59.

З.П. Решетова

ТВОРЧЕСТВО С. МОЭМА В ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

К настоящему времени друзья и недоброжелатели, писатели и литературоведы, рецензенты и профессора дали достаточно полный обзор жизненного и творческого пути писателя. Отметим некоторые работы. Одной из первых была монография Ричарда Корделла «У. Somerset Моэм» (Cordell, Richard Albert. W. Somerset Maugham. — London, 1937), в которой параллельно с биографическими данными проводится анализ произведений писателя, говорится об эволюции его взглядов. Критик отмечает реалистическое мастерство Моэма, независимость и смелость его суждений.

Очерки жизни и творчества писателя, созданные Дж. Брофи (Brophy, John. Somerset Maugham. — London, 1952) и А. Брауном (Brown, Ivor. W. Somerset Maugham. — London, 1970), относятся к популярным изданиям, не претендующим на глубину исследования художественного творчества писателя. Они интересны лишь в той мере, в какой отражают общие тенденции в оценке творчества популярного английского автора.

Профессор Нью-Йоркского университета К. Пфайфер в книге «Портрет без лесты» (Pfeiffer, Karl. Graham. W. Somerset Maugham. A Candid Portrait. — N.Y., 1959), выдерживая хронологический принцип,

большое внимание уделяет личности писателя, говорит о его высоких моральных качествах. Отметим, что эту книгу приветствовал сам писатель, считая ее первой открытой и честной биографией.

Путеводитель Лоренса Брэндера (Brander, Laurence. Somerset Maugham. A Guide. — Edinburg-London, 1963), построенный по тематико-хронологическому принципу, обращает внимание на философские убеждения писателя и их отражение в творчестве.

Нельзя не отметить широко иллюстрированную биографию Моэма, составленную Энтони Кертисом (Curtis, Anthony. Somerset Maugham. — N.Y., 1977) и другую книгу этого автора (Curtis, Anthony. The Pattern of Maugham. A Critical Portrait. — N.Y., 1974), в которой также выдержан хронологический принцип. В этом ряду следует назвать биографии, написанные Фр. Рафаэлом (Rafael, Frederic. W. Somerset Maugham and his World. — London, 1976), Тедом Морганом (Morgan, Ted. Somerset Maugham. — London, 1980) и Робертом Колдером (Calder, Robert. Willie: The Life of W. Somerset Maugham. — London, 1989).

В книге А. Лосса (Loss, Archie K. Somerset Maugham. — N.Y., 1987) акцент делается на анализе творчества. Отдельные главы посвящены романам писателя, его рассказам, работе в театре, эссеистике и мемуарам.

После смерти Моэма вышла серия воспоминаний о писателе, содержащих в себе широкий разброс мнений: от уважения и нежного сочувствия в книгах Гарсона Канина (Kanin, Garson. Remembering Mr. Maugham. — N.Y., 1966) и Робина Моэма, племянника писателя (Maugham, Robin. Somerset and All the Maughams. — N.Y., 1966; Maugham, Robin. Conversations with Willie. — London, 1978), до прямых нападок и спекуляций на интимной жизни (Nichols, Beverly. A Case of Human Bondage. The Tragic Marriage of Somerset Maugham. — London, 1966).

Следует отметить, что авторы всех работ в той или иной мере пытаются определить место писателя в истории английской литературы, разгадать секрет его популярности. Антология, изданная центром по изучению Моэма (Center of Maugham Studies) под руководством Клауса Джонаса, так и называется «Загадка Моэма» (The Maugham Enigma. An Anthology / Ed. by Klaus W. Jonas. — London, 1954). В ней собраны статьи, рецензии, интервью, касающиеся различных сторон творческого наследия писателя, его мировоззрения и личности. Книга распадается на разделы, посвященные романам, рассказам, путевым

очеркам и т.д. Собранные под одной обложкой отзывы современников помогают с разных точек зрения оценить феномен Сомерсета Моэма.

Другое издание Центра вышло в 1959 году под названием «Мир Сомерсета Моэма» (*The World of Somerset Maugham. An Anthology*/ Ed. by Klaus W. Jonas. — London, 1959). Это была антология, составленная из статей двух британских и трех американских авторов. Сами названия статей: «Моэм и Запад», «Моэм и Восток», «Моэм и последующие поколения» — показывают тематическую направленность книги.

Зарубежное литературоведение располагает полными библиографиями изданий Сомерсета Моэма (Stott, Raymond Toole. *A Bibliography of the Works of W. Somerset Maugham*. — London, 1973; Bason, Frederic T. *A Bibliography of the Writings of William Somerset Maugham*. — N.Y., 1974), а также аннотированной библиографией критических работ о писателе (Sanders, Charles. W. *Somerset Maugham. An Annotated Bibliography of Writings about Him*. — Illinois, 1970).

Некоторые исследования касаются отдельных проблем жизни и творчества английского писателя. Так, Р. Х. Уорд (Word, Richard Heron. *William Somerset Maugham*. — London, 1937) высоко оценивает талант Моэма в создании характеров. Р. Олдингтон (Aldington, Richard. W. *Somerset Maugham. An Appreciation*. — N.Y., 1939) в очерке, выпущенном к 65-летию писателя, что определило его общую тональность, обращает внимание на художественное мастерство Моэма в передаче различных настроений, отмечает его иронию, трагедийность отдельных произведений писателя.

Книга Йенсена (Jensen, Sven Arnold. *William Somerset Maugham. Some Aspects of the Man and his Work*. — Oslo, 1957) распадается на три раздела и посвящена, соответственно, отношению Моэма к жизни, любви и человеку. Как указывает в предисловии сам автор, жизнь и творчество писателя могли бы быть привлекательным объектом для психоанализа, но он оказался не в состоянии выполнить такую работу. Поэтому данное сочинение является в большей мере констатацией этого отношения Моэма и отражения его в творчестве, а не интерпретацией в фрейдистском духе.

Роберт Колдер (Calder, Robert Lorin. *W. Somerset Maugham and the Quest for Freedom*. — London, 1972) отмечает как главный лейтмотив произведений Моэма — стремление к свободе и борьбу человека против духовного рабства. Определяя основные направления творчества писателя, критик упрекает Моэма в недостаточной глубине исследования поставленных проблем.

Многие исследователи и мемуаристы пишут о так называемом цинизме Моэма. Известно, что первые упреки в цинизме появились в 1910 году после постановки пьесы Моэма «Смит». Сомнения в правомочности подобных обвинений высказывают Р. Уорд и Р. Корделл, Брофи и Барнс, Робин Моэм и Гарсон Канин. Одни говорят о личностных качествах писателя, другие — опираются на его художественное творчество. Правда, если в первом случае, сомнения, как правило, подкрепляются убедительными примерами из жизни Моэма, то во втором — они не всегда основываются на глубоком анализе мировоззрения писателя и его отражении в художественном творчестве. Отметим, что сам Моэм также не принимал упреков в цинизме. В ранних своих произведениях он видел некоторую «надменность тона и раздражительность», «отсутствие теплоты, широкой человечности и душевной ясности», но оправдывал это молодостью, особенностями своего характера и натуры.

Целый ряд авторов пытается определить истоки творчества У.С. Моэма. Отметим очерк Д. Мак Карти с многозначительным названием «У.С. Моэм — английский Мопассан» (Mac Carthy, Desmond. *William Somerset Maugham «The English Maupassant»* — London, 1934) и диссертацию К. Мак Айвера «Уильям Сомерсет Моэм. Изучение техники и литературных источников» (Mc Iver, Claude S. *William Somerset Maugham. A Study of Technique and Literary Sources*. — Philadelphia, 1936), одна из глав которой посвящена рассмотрению вопроса о влиянии Мопассана на творчество Моэма. Другие исследователи также отмечают французскую (Нейк и Рафаэл) или англо-французскую (Брэндер и Кертис) традиции в художественном творчестве Моэма. Очевидно, что все эти исследователи в выяснении истоков моэмовского творчества идут вслед за самим писателем. Кроме того, говоря об истоках и традициях, они не выявляют своеобразия английского писателя XX века, вольно или невольно подводя к выводу о вторичности и неоригинальности художественной практики С. Моэма. Не касаются они и эстетической традиции, что также важно в подходе к творчеству художника.

В отдельных работах рассматривается вопрос о прототипах героев произведений английского автора. Безусловно, представляет интерес дискуссия по поводу соответствия-несоответствия образов главных героев романов «Луна и грош» и «Пирог и пиво» реальным Гогену и Т. Гарди (Корделл, Олдингтон). Хотя не менее любопытно выявление прототипов и других, менее известных моэмовских героев (исследования Брофи, Кертиса, Рафаэла, Менарда).

Таким образом, в зарубежном литературоведении освещаются самые разнообразные аспекты жизни и творчества У.С. Моэма.

О.А. Полякова

ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ РОССИИ И ЕВРОПЫ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Г. КАМЕНЬСКОГО

После вятской ссылки в 1857 г. видный польский философ Г. Каменьский предпринял попытку обобщить и философски осмыслить развитие русской истории и культуры, стремясь разобраться в сложнейших вопросах взаимоотношений огромной страны и целого континента. В трактате «Россия и Европа, Польша» он отразил свое восприятие России, русского человека и особенностей русского национального характера. «Россия! Разве найдется человек, который не слышал бы о ней и не знал хотя что-нибудь из ее истории? Но понять эту страну не дано ни иностранцам, побывавшим в ней, ни собственным ее детям. Россия — загадка для всей Европы, которая когда-нибудь — рано или поздно — может дорого заплатить за свое незнание этой страны, и тем дороже, чем дольше будет оставаться в неведении»¹.

Г. Каменьский считает, что Россия кажется загадочной не только потому, что данные о ней зачастую бывают искаженными; но прежде всего потому, что уклад русской жизни коренным образом отличается от общеевропейского: «В этой стране, не похожей ни на одну другую, любая вещь предстает в ином свете, чем где бы то ни было, здесь все делается наоборот, не так как на всем белом свете»². Поэтому Россию нельзя сравнивать с Европой, нельзя подходить к явлениям российской жизни с европейскими мерками, которые для нее совершенно неприемлемы. Польский философ называет страну своего изгнания «огромной духовной пустыней», в которой есть «свои миражи», а потому, предупреждает он, в России нельзя доверять даже собственным ощущениям и чувствам, по крайней мере, первоначальным. Следует глубоко изучать эту страну, потому что только тогда можно будет решить вопрос «быть или не быть всей Европе».

Исходя из идеи об общественной функции литературы, Г. Каменьский большую роль в «популяризации» российского уклада жизни отводит художественному творчеству. Особое внимание он уделяет деятельности тех русских писателей-публицистов, которые пытаются

донести правду о своей стране на иностранном (французском) языке. Однако, по мысли польского философа, благородную миссию им мешает исполнить незнание психологии европейцев: они не умеют соотносить свои творения с уровнем неосведомленности своих читателей. Россия слишком самобытна, чтобы быть сразу понятой всеми, особенно теми, кто ни разу не сталкивался с русской действительностью, поэтому, считает Г. Каменьский, необходимо не просто излагать сведения о ней, но объяснять даже самые, казалось бы, простые вещи, «являющиеся чем-то вроде азбуки».

В ходе своих рассуждений польский критик приходит к выводу о том, что русских писателей, различных по своей творческой манере и политическим взглядам, всегда объединяет одно общее качество — самобытность, которая исключает возможность полного взаимопонимания с представителями других стран, поскольку существует некая духовная, внутренняя «несоизмеримость». Кроме того, по мнению Г. Каменьского, как ни в какой другой стране, в России существует тесная связь литературы с политической жизнью. Это обстоятельство заставляет каждого, кто всерьез занимается изучением русской литературы, глубоко разбираться и в русской истории.

Польский мыслитель утверждает, что при прочтении произведений русских авторов создается впечатление, что «все кончается словами», которые к действию не побуждают, поскольку свободомыслящий россиянин не имеет четко обозначенной цели; русские страдают именно из-за того, что не знают определенно и отчетливо, что им необходимо для счастья. Это коренная черта русского характера и лежит в основе отличия жителей России от европейцев. Известно, что «определенная цель рождает самостоятельность и силу». Русский же народ, пребывающий в неволе, «четко может сказать, чего он не хочет, но бесполезно выяснять, что он желает; поэтому сначала в нем пробуждается жажда борьбы против чего-то, обычно против мук, которые его одолевают; лишь позднее может появиться потребность стремиться к чему-нибудь. Самым первым и главным понятием является враг, позднейшим же — цель»³. В этом Г. Каменьский видит «нарушение логического порядка». Именно поэтому в произведениях свободомыслящих русских писателей вместо «святого огня» так много «горечи и слез», вместо «горячей целеустремленности» — мысли о сопротивлении.

В России писатели ориентируются на народ, а поскольку он способен откликаться лишь на лозунг: «Гнать господ и правителей!», по-

стольку все остальные передовые идеи о преобразовании общества просто-напросто не воспринимаются.

Суждения Г. Каменьского о России, ее истории и культуре отличаются глубиной и пронизательностью. Польский философ старался быть объективным в оценках, избегая националистических настроений. Феномен «русской души» он пытался объяснить особенностями исторического развития страны, а своеобразие литературного процесса тесно связывал с общественно-политическими условиями, в которых он протекал. Именно поэтому русская словесность была для Г. Каменьского зеркалом общественной жизни и представляла интерес в первую очередь своей социально-политической направленностью, в то время как других западных исследователей она привлекала прежде всего своими морально-психологическими вопросами и таинственной экзотикой «русской души».

Примечания

1. Kameński H. Rossija i Europa. — Paryz, 1857. — S. 1.
2. Ibid. — S. 2.
3. Ibid. — S. 175.

О.Ю. Поляков

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ АНГЛИИ

Восемнадцатое столетие в Англии по праву называют веком критики. Ее динамичное развитие в условиях Просвещения было во многом обусловлено ростом газетно-журнального дела. Суждения критиков о литературе, переходя со страниц трактатов, книг в произведения периодической печати, быстрее находили путь к читателю, обретали более широкую аудиторию. Взаимодействие литературоведения и журналистики было обоюдно плодотворным: с одной стороны, повышался эстетический статус периодических изданий, все более ориентировавшихся на универсальность содержания, с другой — литературная критика принимала требования журналистики, среди которых были простота, ясность, краткость изложения. На смену тяжеловесным уче-

ным трактатам о литературе пришли лаконичные и привлекательные по стилю очерки, рецензии.

Критика, бывшая в XVII в. делом немногих профессионалов (здесь нельзя не вспомнить знаменитое высказывание Томаса Раймера о том, что Англия той поры была так же свободна от критиков, как от волков¹), отныне становится неотъемлемой частью общественной жизни. В газетах и журналах приветствуются обмен мнениями, литературные дискуссии. Главные направления эстетических споров в значительной мере диктовались этической направленностью английского Просвещения. В периодических изданиях в первую очередь поднимались вопросы о нравственной ценности литературы. Продолжалась начатая в XVII в. полемика о ценности классического наследия и национального художественного опыта. Литературная критика, осознающая свою возрастающую значимость, формировала собственные методологические основы, определяла задачи и принципы литературного анализа.

Проникновение литературной критики в периодические издания Англии XVIII в. нередко связывают с французскими влияниями.² В частности, зародившаяся в журналах Франции полемика о достоинствах древних и новых авторов нашла свое продолжение в английском «Журнале джентльмена», издававшемся П. Моттэ, и других изданиях.

Первые в английской периодике литературно-критические комментарии появляются в 90-х гг. XVII века в изданиях, имеющих социально-политическую направленность («Mercurius Eruditorum», «Moderator»). В последнем журнале значительное место уделяется рассуждениям о задачах критика (№3, 1692). Анонимный корреспондент обвиняет автора книги об английских драматических поэтах Лэнгбейна в поверхностных оценках, неспособности определить достоинства тех, чье творчество он рассматривает, то индивидуальное, значительное, что отличает каждого из литераторов. Автор публикации встает на защиту Дж. Драйдена, обвиненного Лэнгбейном в плагиате, и на примере творчества Бомонта, Флетчера и Бена Джонсона показывает, насколько плодотворным может быть использование уже известных литературе сюжетов.

В первые годы XVIII века литературная критика была непосредственно связана с дидактическими функциями периодических изданий, поэтому не было попыток отделить рассуждения о писателях от критики нравов, а сами выступления обозревателей литературы имели эпизодический характер.

Важным этапом в развитии критики в английской периодике послужила журнальная деятельность Дж. Аддисона и Р. Стила, чьи «Зритель» и «Болтун» предстают не только как журналы нравоучительные, мастерски рисующие социальные типы, но и как издания, впервые в Англии обратившиеся к систематической публикации литературно-критических и литературно-теоретических произведений. На их страницах мы находим оценки «Потерянного рая» Мильтона и трагедий Шекспира, анализ категорий возвышенного, вкуса, воображения. В публикациях, посвященных литературе, Аддисону и Стилу удавалось сочетать простоту выражения и теоретическую глубину, что, безусловно, «содействовало формированию у читающей публики особой восприимчивости к сложным эстетическим проблемам»³.

В последовавших за «Зрителем» и «Болтуном» изданиях литературная критика также играет значительную роль. Журнал «Опекун», основанный в 1713 г., вступает в дискуссию о Шекспире и трагедии Дж. Аддисона «Катон», сравнивает достоинства пасторалей А. Поупа и А. Филипса, публикует рассуждения о жанре эпической поэмы, неоднократно упоминает имена М. Прайора и У. Конгрива, Н. Буало и Псевдо-Лонгина.

Новым этапом развития литературной критики в периодике Англии XVIII в. стало возникновение литературных журналов («Цензор», 1715-1717, «Критик», 1718).

«Цензор» принял участие в полемике о классическом наследии на стороне древних авторов. Популяризируя литературу античности, редактор журнала Л. Тиоболд помещал в нем статьи об Аристотеле и Горации, древнегреческой драматургии, публиковал отрывки из «Прометейя прикованного» Эсхила. Позитивное отношение журнала к национальному художественному наследию подтверждается обилием публикаций, посвященных разбору трагедий Шекспира.

В отличие от «Цензора», следовавшего традициям Стила и Аддисона и провозгласившего своей главной целью «исправление нравов», «Критик» больший акцент делал на проблемах эстетических и видел свою задачу в беспристрастном, здравомысленном («sound Judgment») рассмотрении художественного опыта как отечественной, так и зарубежной литературы. Тематами для обсуждения стали творчество Т. Тассо и Гомера, спор древних и новых авторов, роль и предназначение поэзии.

Завершая краткий обзор первых литературно-критических опытов в английских периодических изданиях, следует подчеркнуть, что, поднимая вопросы о значимости национального художественного насле-

дия, разрабатывая концепции «гения», «возвышенного», «воображения», критически относясь к рационалистической эстетике, их авторы определили умеренный характер классицизма, под знаком которого в значительной мере проходило развитие литературного процесса в Англии начала XVIII века.

Примечания

1. Critical Essays of the Seventeenth Century. Ed. by J.E. Spingarn. — Oxford, 1908. — Vol. 2, p. 164.
2. См.: Graham W. English Literary Periodicals. — N.Y., 1930. — P. 58.
3. Stürzer V. Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert. — Frankfurt am Mein, 1984. — S. 182.

О.Г. Порошина

СЕНТ-ЭВРЕМОН О ТРАГЕДИИ ДРЕВНИХ

Значительное место в творчестве французского литературного критика XVII века Шарля де Сент-Эвремона занимают суждения о древних авторах. Критик, свободный от слепого преклонения перед античностью, свойственному многим писателям того времени, судит о характере древних, об их произведениях, высказывает свое мнение в споре древних и современных авторов всегда независимо и свободно. Это позволило ему быть проницательным, точным и справедливым в своих оценках.

Хотя симпатии Сент-Эвремона почти всегда на стороне современных авторов, тем не менее он признает достижения античных писателей и древнегреческую теорию трагедии Аристотеля. Воздавая должное древним авторам, критик восхищается их знанием человеческой природы, их умением представить различные характеры. «Им гораздо лучше удавалось показать достоинства своих героев... Они точно представляли их силу, мужество, благородство и мудрость... Ничто не мешало им изучить человеческую природу, ее пороки и добродетели... и они создавали самые точные характеры... Они смогли понять человеческое»¹.

Однако в целом Сент-Эвремон убежден в том, что образцы античных произведений искусства неприемлемы для современных авто-

ров по причине изменения эпохи, а следовательно, нравов, религии, культуры, соответственно требующих нового подхода к искусству. «Изменение религии, политики, морали, обычаев было таким значительным в мире, что нам необходимо новое искусство, отвечающее вкусу и духу настоящего века... Если бы Гомер жил теперь, он писал бы превосходные поэмы в духе того времени, в котором бы творил»².

Древние авторы были лишены многих качеств, свойственных современному человеку в силу особенностей эпохи, в которой они жили. «Это были стиснутые республикой великие умы, которым жалкая свобода заменила все. Воспевая его величество короля, они плохо представляли несуществующее величие, видя грубость и низость... Иногда они поднимались до возвышенного и прекрасного, но тогда в их трагедиях было столько богов и богинь, что не чувствовалось ничего человеческого»³.

Божественное начало неизменно присутствует во всех произведениях древних. «Лишите античность богов, и вы отнимите у нее ее поэмы!» — восклицает Сент-Эвремон. Критик считает, что без богов невозможно построение сюжета античной трагедии, так как они играют едва ли не основную роль в повествовании. Без их присутствия немислимы самые великие творения древних авторов. «Без Юпитера... нет Илиады, без Минервы нет Одиссеи, без Венеры невозможна Энеида»⁴.

Сент-Эвремон рассматривает произведения античных авторов с позиций современного человека, литературного критика XVII века, христианина, имеющего свои понятия о боге, религии, морали. Поэтому он не приемлет жестокую религию древних, возмущается тем, что античные боги редко добры и милосердны. В поэмах они часто причиняют несчастья человеку и толкают его на преступления. Современному человеку непонятны грубость и варварство древних, представленные в их поэмах. Его не может не возмущать приношение в жертву Агамемноном любимой дочери, жестокость Ахилла. Великий герой Греции, которому покровительствует Афина, не вызывает иного чувства, кроме ненависти, в тот момент, когда привязывает к своей колеснице тело убитого им Гектора и тащит его по полю.

Но Сент-Эвремон справедливо добавляет, что в пороках героя нельзя упрекать поэта. Гомер, которого критик считает одним из лучших поэтов античности, лишь старался представить характеры такими, какими он их видел. По мнению Сент-Эвремона, «политика еще не связала людей узами разумного общества». Мораль еще не была в достаточной степени сформирована, а определенные нравственные прин-

ципы и нормы свойственны лишь высокоразвитому обществу. С тех пор человечество очень сильно изменилось и у современных людей уже другие, четкие представления о добре и зле, в то время как древние люди жили по своим, свойственным их эпохе моральным законам.

Сент-Эвремон стал одним из первых критиков своего века, отметившим неразрывную связь искусства и времени. Тем не менее он считает возможным присутствие богов в трагедии, но богов милосердных и добродетельных. «Я как никто требую их присутствия, но я желаю, чтобы им была присуща мудрость, справедливость и доброта, а не обманы и убийства»⁵.

Сент-Эвремон хорошо понимает, что религия играет важную роль в жизни и культуре любого человеческого общества, но, сравнивая языческую и современную религии, он отмечает моральное превосходство христианства. «Бог, перед которым мы преклоняемся, более благосклонен к свободе людей. Мы, как и вся Вселенная, находимся в зависимости от него, но мы свободны, чтобы принимать решения и действовать»⁶. Критик, сторонник здравого смысла и правдоподобности, выступает против использования в современном театре христианских сюжетов, потому что «дух нашей религии прямо противоположен духу трагедии. Смирение и покорность наших святых слишком противоречит подвигам героев, которых требует театр»⁷. Критик требует выдвижения на первый план в театре человека, исключительного своими прекрасными поступками и восхищающего зрителя. «Нам нужно ограничиваться самыми естественными, но исключительными явлениями и выделять в наших героях самые гуманные, но восхищающие своей возвышенностью действия. В двух словах, нам нужно только великое, но человеческое; в человеческом нужно избегать посредственности, в великом — неправдоподобности»⁸.

Сент-Эвремон убежден в превосходстве современного театра, сцены, которую гениальные французские драматурги XVII века освободили от богов, богинь, всего жестокого и варварского, присущего театру древних, избавили зрителя от чрезмерного страха и жалости, внушили ему восторг от возвышенных, но человеческих поступков великих героев. Современная эпоха потребовала нового искусства, созвучного духу времени, и она его получила.

Примечания

1. Saint-Evremond, Oeuvres en prose: В 4 т. — Т. 3 — Р., 1966, р. 26-27.
2. Ibid. — Р. 157-158.

3. Ibid. — P. 25.
4. Ibid. — P. 149.
5. Ibid., T. 4. — P. 191.
6. Ibid., T. 3. — P. 350.
7. Ibid., T. 4. — P. 173.
8. Ibid. — P. 175-176.

Я.А. Глушкова

«IN PIOUS TIMES...» ВВОДНЫЕ СТРОКИ В ПОЭМЕ ДРАЙДЕНА
«АВЕССАЛОМ И АХИТОФЕЛЬ»

Поэма Драйдена «Авессалом и Ахитофель» начинается с описания давно ушедших времен, рассказ о которых поэт обнаружил в Священном писании:

In pious times, ere priestcraft did begin,
Before polygamy was made a sin;
When, man on man, multiplied his kind,
Ere one to one was, cursedly, confined;
When nature prompted, and no law denied
Promiscuous use of concubine and bride;
Then Israel's monarch after Heaven's own heart
His vigorous warmth did, variously, impart
To wives and slaves: and, wide as his command,
Scattered his Maker's image through the land...¹

Пока религия не стала ремеслом,
А полигамия не числилась грехом,
Свой облик муж мог многим раздавать,
А не с одной лишь мерзко прозябать.
Когда природы не губил закон,
Наложниц было много, как и жен.
Тогда монарх Израйля сердца пыл
По воле неба женщинам дарил.
Он мощно по земле, на то и власть,
Разбрасывал творенье божье всласть...

(Перевод Я.А. Глушковой)

Первые строки устанавливают определенный временной контекст для всей поэмы. «Библейские времена», когда еще «религия не стала ремеслом, а полигамия не числилась грехом» — это патриархальный период до основания левитского духовенства, период до соглашения между Богом и Авраамом, до основания Израйля Моисеем. В то же время строка «Ere one to one was, cursedly, confined» показывает, что повествование ведется с позиций настоящего времени, которое, по мнению автора, вполне может быть отождествлено с давно прошедшим.

Слово «pious» имеет несколько значений. Самое простое — «библейский» или «патриархальный», или же «благочестивый», «набожный». Но рассказчик уравнивает его с противоположным значением — «непатриархальный», «человеческий», потому что в данном контексте слово «pious» чересчур показное, лицемерно религиозное. Все эти значения не исключают друг друга. Такая ирония, конечно, забавляет. Она отражает взгляд поэта на мир, в котором он видит определенный комизм. Эта демонстрация абсурдности бытия снимает узость подхода. Она указывает и на опасную власть языка, который скрывает истинную природу моральных отношений, просто дав им новые имена.

Данный отрывок, на первый взгляд, служит в поэме лишь остроумным оправданием неразборчивости любвеобильного монарха. Но Драйден имел в виду не только это.

Делая акцент на сексуальной энергии Давида (Карла II), поэт также указывает на его достоинства как короля, общественного деятеля, а не только как мужчины. В «библейские времена» монарх правил «по воле небес».

Данные десять строк — шедевр по своей ироничной двусмысленности. Давид определенно схож с Карлом своей «сердечной горячностью»; он, как и Карл, склонен к греху, но при этом он все же человек, «поступающий так по воле небес». Богоподобие монаршей влюбчивости представлено в соответствующем стиле.

Драйден, используя аллегорию, выражает свое отношение к современному ему событиям. В первых строках он иронически намекает на королевскую влюбчивость, не разрушая чувства уважения к нему как к монарху. Драйден признает, что люди — это всего лишь люди, и даже монарх не может в своей жизни постоянно находиться на недосягаемой высоте.

Блестящий стиль этого известного отрывка помогает сделать вывод: выразительный глагол «scatter» (разбрасывать, разбрызгивать)

намекает на силу оргазма Карла, а большое количество аллитераций (pious- Priestcraft- Polygamy- Promiscuous; man- many- multiplied- Monarch- Maker's...) указывает и на поэтическую плодовитость. В начале поэмы уже начинает звучать голос повествователя, который разделяет некоторые убеждения монарха, намекает на то, что он хотел бы состязаться с ним (ведь Драйден сам практически взял на содержание актрису). Этим он вызвал симпатию читателей — своим желанием быть «сексуально сильным». О подобном желании не раз писал и С. Пипс в своем «Дневнике».²

Остроумное вступление осуществляет несколько функций: читатель обращает внимание на легкомыслие Давида и заинтересовывается намеками на его сексуальную распушенность. Вероятнее всего, это было достаточно остроумно для эпохи Реставрации — принять приглашение посплетничать о таких событиях и предметах, как любовные похождения Карла. Это определяло значение и актуальность поэмы для того времени.

Читатель в данном случае не мог занимать промежуточной позиции: он или поддерживал остроумный и сатирический тон автора, или же отказывался принять его. Вступление было рассчитано в первую очередь на читателей-вигов, ведь именно их партия затем подверглась дерзкому осмеянию.

«Библейские времена» противопоставлены тем временам, когда был утвержден закон, а, следовательно, и грех: полигамия — это плод греха, человек — это проклятое существо с момента падения; закон отрицает естественные наклонности человека. В этих строках можно найти указание на изданный Моисеем закон, хорошо известный читателям Драйдена, как и подобная концепция Св. Павла. Приведем краткую выдержку из его аргументов: «...Что же скажем? Неужели от закона грех? Никак; но я не иначе узнал грех, как посредством закона, ибо я не понимал бы и пожелания, если бы закон не говорил: «не пожелай» (Послание Св. Павла к римлянам, 7/7).

Драйден берет за основу эту концепцию. Поместив своего Давида в «библейские времена», он приводит нас к мысли о том, что сам разделяет подобное отношение; а смысл строки, которая говорит о Давиде как о монархе, «повинующемся непосредственно воле небес», лишь усиливает это. Фактически Драйден описывает мощь Давида по аналогии с мощью Творца — он «разбрызгивает образ своего создателя по всей земле».

Поэма наклеивает специфические ярлыки на королей как носителей «божественного образа». Ее начало определенно связывает Бо-

га и Давида посредством «неистойвой горячности» последнего. Он неразборчив в своей страсти, и в этом он сын природы; его сердечность аналогична энергии солнца в физическом мире.

Образ Давида, «разбрызгивающего образ Творца по всей земле», ассоциируется с фигурой монарха, разбрасывающего «щедрые дары» и с описанием пасторального героя, который «развеивает семена, которые потом соберет в обильном урожае». Но в данном контексте слова «разбрызгивал, разбрасывал» (scattered) еще и намекают на беспорядок и невнимание, на пустую трату, которая не обещает высокого урожая. И действительно, как мы сможем увидеть в дальнейшем, у Давида не появится достойных его «плодов», и даже его любимец Авессалом пойдет против него войной.

«Естественное, природное» состояние в сатирическом зоре Драйдена — не золотой век, а хаос. Поэтому наше естественное состояние ничем не отличается от беспорядочности — это наш природный инстинкт.

Контраст между «божественными временами» и беспорядками настоящего времени обернулся в горькую шутку. В «Авессаломе и Ахитофеле» изображен не Эдем, в котором мы заблудились, не природная невинность, которую мы исковеркали. Драйден сознательно и последовательно отрицает естественность состояния невинности, с которой и начались все беды вплоть до настоящего времени. Сатира отрицает и то, что хаос современного мира — это следствие потери невинности и гармонии. «Авессалом и Ахитофель» скорее говорит, что источником этого исторического хаоса является природное изобилие, подобное изобилию Эдема.

«Авессалом и Ахитофель» совершает полный круг, и «богоподобный Давид» в финале поэмы — это некогда появившийся на Земле образ Создателя. Лаконичным «он сказал», которым заканчивается речь Давида, и его «живком согласия» выражено высокое разрешение на рождение Слова и оправдание всей Поэзии, включая и настоящий вымысел — поэму «Авессалом и Ахитофель» — как правдивое воспроизведение действительности.

Сатирический успех «Авессалома и Ахитофеля» был вызван тем, что, не употребив ни одного грубого слова или прямого намека, Драйден смог показать эту разницу «между неряшливостью мясника и быстрым ударом палача», которая и отличает подлинного сатирика.³

Примечания

1. Dryden J. Absalom and Achitophel. – Oxford, 1961. – P. 13.
2. См.: Подгорский А.В. Обыкновенная история любви Д. Виллет и С. Пипса, описанная им самим. – Магнитогорск, 1994.
3. Dryden J. Essays of John Dryden/ Ed. by W.P. Ker. – Vol. 2. – Oxford, 1926. – P. 93.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

О.Ю. Поляков

НАУЧНАЯ РАБОТА И МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ КАФЕДРЫ

Исследовательская деятельность преподавателей зарубежной литературы в последние годы сосредоточена прежде всего вокруг проблем литературы Англии. С открытием при кафедре аспирантуры по специальности «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» (1991) сложилось научное направление, возглавляемое заведующим кафедрой профессором В.Г. Решетовым: «Проблемы английской литературной критики». В его рамках защищены 2 кандидатских диссертации (доц. З.П. Решетова, О.Ю. Поляков), опубликован ряд статей, учебно-методических пособий, десятки тезисов в изданиях как местных, так и центральных. Аспиранты Я.А. Глушкова, О.Г. Порошина, Т.В. Щербакова исследуют литературную теорию и художественную практику Дж. Драйдена, Ш. Сент-Эвремона, С. Джонсона. Ученые кафедры постоянно выступают с докладами на межвузовских, всероссийских и международных конференциях, участвуют в работе Ассоциации преподавателей английской литературы России, являются членами Европейской ассоциации англистов (ESSE).

Об авторитете кафедры говорит и то, что она постоянно выступает в качестве ведущей на защитах кандидатских и докторских диссертаций, а ее заведующий профессор В.Г. Решетов является членом двух диссертационных советов – по присуждению ученой степени доктора наук в Свердловском госпедуниверситете и кандидата наук в Нижегородском педагогическом университете.

В 1996 году кафедрой была организована и успешно проведена международная конференция литературоведов-англистов, в которой

приняли участие ведущие литературоведы России, ученые из Великобритании, Италии, Польши. В процессе подготовки конференции сложились и окрепли связи с Оксфордским университетом, Открытым университетом (Великобритания), а также лично с профессором Туринского университета Франко Маренко и директором Всепольского института англистики профессором Эммой Харрис. Предложения о сотрудничестве поступили от докторов Стивена Ригана и Лизбет Гудман (Оксфорд). Результатом деловых контактов с координатором академических обменов Института славистики Оксфордского университета Карен Хьюитт стала стажировка в Оксфорде доцента О.Ю. Полякова. Дважды преподаватели кафедры приглашались президентом Ассоциации литературоведов-англистов Польши Гражиной Бастадженской для участия в общенациональных научных конференциях в гг. Люблин и Познань (1996, 1997).

В настоящее время преподаватели кафедры ведут исследования по следующим темам: синтез культурных эпох – Ренессанс и декаданс (В.Г. Решетов), новеллистика У.С. Моэма (З.П. Решетова), развитие литературной критики в периодических изданиях Англии XVIII в. (О.Ю. Поляков), русско-польские литературные связи XIX в. (О.А. Полякова), жанровая специфика литературных сказок О. Уайльда (О.М. Валова). Результатами исследований должны стать диссертации, монографии, статьи.