

Э.Ю. ВЕЧКАНОВА

УДК 821.111-32(Моэм С.)  
ББК Ш33(4Вел)6-8,44

## **РАССКАЗ С. МОЭМА «THE ANT AND THE GRASSHOPPER»: РЕСЕНТИМЕНТНЫЕ ПРЕВРАЩЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО СЮЖЕТА**

**Аннотация.** Анализируется маленький рассказ из сборника писателя «The Ant and the Grasshopper» («Муравей и Кузнечик», 1924) в аспекте ресентиментного превращения классического басенного сюжета о Муравье и Кузнечике (Стрекозе, Жуке, Цикаде), известного с времен античности. Получив новую художественную жизнь в творчестве Лафонтена, И. Крылова, а также рассказе Сомерсета Моэма уже с теми тонкостями, которые определяются выбором воплощения как наиболее соответствующего жанру малой прозы, чем и привлекает внимание читателей. Актуализируется специфика перевода рассказа на русский язык с отмеченной приоритетностью названия «Муравей и Кузнечик» как адекватного авторскому, продуцирующего развитие идейного замысла и восходящего и к русской, и к английской литературной традиции с их «кузнечико-стрекозиным» содержанием как неотъемлемой части полноты красоты мира. Эта философская направленность рассматривается как исходная позиция моэмовской ресентиментности, художественного преломления известной философской концепции Макса Шелера – космического начала, противоположного любви, следовательно, злобы, зависти, вражды, ненависти, обиды и пр.

В анализе отмечен ключевой образ рассказчика, от имени которого излагаются происходящие события о противостоянии братьев – Муравья/Джорджа и Кузнечика/Тома. Вместе с тем именно его воспоминание о детской реакции на мораль басни Лафонтена способствует формированию ресентиментного восприятия судьбы Муравья. Рассказчик демонстрирует ресентиментное ощущение к труженикам-Муравьям. Таким он воспринимал Джорджа, уважаемого клерка, строго соблюдавшего нормы викторианской морали, с соответствующим образом жизни (работа в конторе, преданность жене и семье, игра в гольф, накопление денег для безбедной старости) и с вынужденной материальной помощью брату, который освободил себя от труда, семейных обязанностей и наслаждался жизнью, что не вызывало особенного порицания в обществе. Ожидание Джорджем возмездия для

Тома обернулось крахом позиции Муравья, который не смог смириться не только с неожиданным богатством брата, сколько, по его мнению, с безнаказанностью за испытанные наслаждения жизни. Моэм демонстрирует тотальное проникновение ресентиментности в душу брата/Муравья, спровоцированной приверженностью викторианской морали и резкой разочарованности в ней. Аллюзивное присутствие сказочного и литературного мотива (образ Смердякова Ф. Достоевского) способствует усугублению ситуации.

На этом фоне приемлема позиция Кузнечика/Тома с его ощущением и переживанием «витальных ценностей жизни» (по формальной концепции Шелера), передающихся рассказчику и воспринимаемых им в качестве «нравственной солидарности», чему способствует его хохот – очищающего от ресентиментной силы.

**Ключевые слова:** классический сюжет, превращения, ресентиментность, викторианство, витальные ценности жизни, нравственная солидарность

Сомерсет Моэм в эссе «Искусство рассказа» (1934), размышляя о мастерстве Джеймса, Мопассана, Киплинга, Мэнсфилд, Чехова, затронул как бы по касательной и свое творчество: «Лично мне больше всего нравятся рассказы, похожие на те, что пишу я» [Моэм 1994, т. 1: 479]. Такое смелое, не без вызова снобизму мнение о предвзятости критики в оценке своей малой прозы позволило сделать писателю весомый для себя вывод о взаимодействии литературы, писателя и читателя, прописывая их роль в сфере эстетической деятельности. Приведем его в полном объеме, поскольку он кровными нитями связан и с анализируемым рассказом: «Только очень простодушный человек способен думать, что из художественной литературы можно почерпнуть надежные сведения, необходимые для решения насущных, жизненно важных вопросов. Писатель подчиняется своему творческому дару, но на него нельзя полагаться. Он пишет то, что чувствует, воображает и придумывает, а рассуждать – не его дело. Он – лицо предубежденное. Предубеждением определяется и тема, которую он избирает, и персонажи, которых он создает, и его отношение к ним. В том, что он пишет, выражается его личность, проявляются его инстинкты, эмоции, интуиция и опыт. Игра, которую он ведет, заведомо нечестная, иногда сам он об этом даже не знает, а иногда, наоборот, знает очень хорошо и в этом случае пускает в ход все свое искусство, чтобы читатель его не разоблачил» [Моэм 1994: 497-498]. Тем самым Моэм акцентировал значимость роли читателя в эстетической деятельности как элемента структуры литературного произведения (на что указывал и

А.И. Белецкий в 1920-е годы) [Белецкий 1964: 27-42], «общая память» которого с объемным культурно-историческим контекстом продуцирует создание творческого единства читателей, «преодолевающее разлад, обособление и одиночество», как это подчеркнул М. Гиршман [Гиршман 2007: 63]. Присутствие читателя в рассказах Моэма весьма ощутимо, особенно в анализируемом, в котором именно с ним ироничный рассказчик ведет диалог, словно подтверждая бытующую мысль о своем читательском проявлении в произведениях, «связанных с проблемой творческой рефлексии и полемикой с предшествующей традицией» [Лавлинский 2008: 296]. В рассказе читатель не видим, но ощутим и в значительной степени влияет на трансформацию, модификацию традиции. Поэтому изначально необходимо разобраться с переводом заглавия рассказа как основы заголовочно-финального комплекса и его концепции в целом, содержания, с которым у Моэма соотносится определение «имя текста», в связи с чем целесообразно обратить внимание на заглавие анализируемого рассказа и как на след классического текста, и как на «заявление текста о себе, как предсказание, предчувствие, предупреждение текста, оно обеспечивает выходы в другие тексты и является первым фактом этого взаимодействия» [Колганова 2004: 18].

Впервые рассказ Моэма «The Ant and the Grasshopper» был опубликован в журнале «Cosmopolitan» («Космополитен») в октябре 1924 г., а со временем, в 1936 г., писатель включил его в сборник «Cosmopolitans – Very Short Stories» («Космополиты: очень короткие рассказы»). Первый перевод на русский язык (И. Вилькомир) имел название «Муравей и кузнечик» («Неделя», 1960, № 30), что было адекватным моэмовскому заглавию, его смысловой наполненности. Тем не менее, последующие переводы (А. Шаровой, 1983, И. Гуровой, 1997) имели название «Стрекоза и муравей», соотносимое с бытующим в сознании нескольких поколений читателей названием басни И. Крылова, пытаюсь, вероятно, таким образом выделить нити, связующие творчество Моэма с мировыми классическими литературными традициями. Но для нас уточнение перевода названия необходимо для того, чтобы осмыслить взаимодействие «кузнечико-стрекозиных» сюжетов, их философских подтекстов, на которые редко обращали внимание. Тем не менее, в них видится посыл к ресентиментности. По мысли Х. Ортеги-и-Гассета, «каждый язык – особое уравнение между тем, что сообщается, и тем, что умалчивается. Каждый народ умалчивает одно, чтобы суметь сказать другое. Ибо все сказать невозможно. Вот почему переводить так сложно: речь идет о том, чтобы на определенном языке сказать то, что этот язык склонен умалчивать» [Ортега-

и-Гассет 1991: 345]. Что же обрело статус «фигуры умолчания» (определим это так) в переводе названия рассказа С. Моэма «The Ant and the Grasshopper» и насколько сместились акценты классического сюжета при этом, необходимо определить для дальнейшего анализа. Исследователи давно отметили «тот факт, что если во всех анализируемых культурах в тексте басни фигурирует только Муравей, вторым персонажем могут выступать Жук, Кузнечик, Цикада и Стрекоза. Однако поскольку во всех случаях поведение этого насекомого более или менее идентично, есть все основания считать, что перед нами просто “переодетый” один и тот же персонаж», поскольку «греческое Τέττιξ можно понять и как “кузнечик”, и как “стрекоза”, и как “цикада”». Если учесть то, что басни Эзопа были известны и ранее и «просто им пересказаны», а те, что появились позже, были ему «приписаны», принадлежавшие античному баснописцу «существовали в многочисленных устных вариантах» [Жельвис 2006: 78], а со временем обретали различные интерпретации.

Как известно, критика во все времена недооценивала произведения Моэма (иногда и преднамеренно, определяя его первенство во «втором ряду» [Archer 1993: 6]), даже тогда, когда они уже имели мировую известность: часто они представлялись как «банальные», «ученические», без намека на «профессионализм и талант» [Wilson 1946: 19]; англистика не видела в них «текстуры и глубины», а сюжеты ей представлялись «надуманными» [Holden 1996: 11]. Безусловно, далеко не вся «критическая рать» ополчилась против С. Моэма, но в целом она была сдержанна в своих положительных оценках, преимущественно выражая надежду на признание писателя в будущем (как сказал Карл Г. Пфайфер незадолго до смерти писателя, который прожил большую, красивую и успешную жизнь). С. Арчер в работе «Сомерсет Моэм: исследование малой прозы» при всей твердости своей позиции, убежденности в отсутствии новаторства у С. Моэма в создании малой прозы, психологической глубины, невнимании писателя к серьезным проблемам времени, озадачен вопросом об упущенных англистикой проблемах прозы, по его определению, с хорошо разработанным сюжетом, так и не оценившей художественной выразительности «традиционных» рассказов. Следовательно, убежденность самого критика в негативной оценке была, скорее, кажущейся. Тем более, что в XXI веке повышенный интерес к творчеству С. Моэма – читательский и исследовательский – очевиден, особенно, к малой прозе, в том числе и с пристальным взглядом на созидательную функцию названия произведения (например, Е.Л. Пивоварова [Пивоварова 2008]). С этой позиции внимание привлекает у Моэма его специфика трактовки классического

басенного сюжета с выбором воплощения его в адекватном жанре – маленького рассказа, предполагающем лаконичность изложения, следовательно, без разветвленных психологических характеристик, но с упором на смысловую наполненность слова. При этом необходимо указать на связь рассказа «The Ant and the Grasshopper» с названием сборника «Cosmopolitans – Very Short Stories», но с акцентом не столько на собственно антропологическом смысле (*kosmopolites* – гражданин мира), а менее известном его слагаемом, биологическом, как виде животных, широко распространенных по земному шару. Это одна из «фигур умолчания», бытующая у Моэма как антропологическая целостность, тем самым привнося моэмовский нюанс в интерпретацию известного басенного классического сюжета, способного не только удивлять новизной, но, по выражению М. Эпштейна, «оказывать сопротивление заведомо известной схеме мысли» [Эпштейн 2015: 364]. Понимание взаимодействия басенного анималистически-антропологического единства представил в своем известном исследовании М. Гаспаров: «Обобщенность басенного повествования проявляется в том, что действующими лицами басни оказываются схематически очерченные образы – животные вместо людей; в том, что круг мотивов и сюжетов сужается и упрощается применительно к возможностям этих новых персонажей» [Гаспаров 1971: 8]. Создавая сюжетную схему на основе басни Лафонтена с аллюзивностью ее инвариантов, ощущаемых в тексте рассказа, Моэм совершает антропологический разворот – «люди вместо животных» с четко просматривающимися литературными архетипами, открывающими возможность для парадоксальности реализации замысла.

Рассказ Моэма о судьбе двух братьев, противоположность между которыми обозначена поэтикой заглавия. Джордж – уважаемый адвокат, воплощение английскости: «Каждое утро в девять тридцать он уже сидел в своей конторе и уходил не раньше шести. Он был честным, трудолюбивым и во всех отношениях достойным человеком. У него была прекрасная жена, которой он ни разу не изменил даже в мыслях, и четыре дочери, для которых он был лучшим из отцов. Он поставил себе правилом откладывать треть дохода с тем, чтобы в пятьдесят лет удалиться на покой в небольшой загородный дом, работать в своем саду и играть в гольф. Его жизнь была безупречной...» [Моэм 1994, т. 4: 198]. Том, по натуре и образу жизни – кузнечик, которому претит уважительность и трудолюбие. Казалось бы, дальнейшее развитие событий классически предопределено, как и предполагаемый финал. Но название рассказа у Моэма обыгрывается как поэтика приема с тем, чтобы провоцировать читательское воображение. С этой це-

люю вводится рассказчик, который поведал свою историю: «Когда я был очень маленьким мальчиком, меня заставляли учить наизусть отдельные басни Лафонтена, и мораль каждой из них мне тщательно растолковывали. Среди тех басен, которые я выучил, была “Муравей и кузнечик”, придуманная для того, чтобы преподать молодым людям полезный урок о том, что в несовершенном мире трудолюбие и прилежность вознаграждается, а легкомыслие наказывается» (здесь перевод-подстрочник автора статьи). Рассказчик обозначил лаконично, двумя предложениями социальное, этико-философское и нравственное содержание басни как одну из наиболее ярких картин «обширной комедии», по определению Лафонтена, «подмостки которой – сама Вселенная. Люди, боги, животные – все играет здесь какую-то роль». То, о чем сказал поэт в начале V книги «Басен», Моэм аллегорично использует в обрамлении в нескольких аспектах: во-первых, провокативно, якобы для продолжения ненавязчивого разговора о басне Лафонтена, но тем самым акцентируя ее генезис – «зачатки басенного жанра коренятся в простейших формах речевого общения», – указал М. Гаспаров [Гаспаров 1971: 7]; во-вторых, полемично, с уже отмеченной нескрываемой иронией к «возвышенному языку» юмористических героев [Лукашук 2005: 177]. Но весьма важной в рассказе представляется трансформация басенного приема: если басня, как правило, «распадается на две части: рассказ об известном событии, конкретном и единичном, но легко поддающемся обобщительному истолкованию, и нравоучение, следующее за рассказом или (значительно реже) ему предшествующее» [Орлицкий 2008: 30], то рассказ Моэма на основе басенного сюжета имеет три части. Одной из них является обрамление, выполняющее роль связующей рамки между разнородными рассказами – маленькой новеллой о роли басни Лафонтена в судьбе рассказчика (собственно обрамление) и рассказом, трансформирующем басенный сюжет. Но в нем подчеркнута еще одно весомое, отсылающее к традиции, назначение, отмеченное С. Аверинцевым: «Склонность рассекать творчество языческих авторов на предосудительное содержание и похвальную форму – распространенная черта риторической культуры» [Аверинцев 1996: 281-282]. П. Гринцер, развивая эту мысль, отметил, что «в средние века, как и ранее в античности, оценка по содержанию, точнее, по соображениям вреда и пользы, привносилась в литературу как бы извне – с позиций религиозных, нравственных или просто здравого смысла, и от нее не зависела собственно литературная оценка, которая определялась искусством поэта, его способностью доставлять наслаждение красотой стихов» [Гринцер 1994: 164]. Она проявила себя и в литературе XX века, и маленький рассказ

С. Моэма является ярчайшим тому подтверждением, в котором в качестве поэтологического приема сталкиваются традиционная внешняя привнесенность в литературу реакции на басню Лафонтена как сюжет маленького рассказа и его художественное разрешение.

В отличие от басни Лафонтена, внимание автора сосредоточено не столько на Кузнечике Томе Рэмси или Муравье / Джордже Рэмси, а на рассказчике, который себя не представляет, но модель его языкового поведения, джентльменская, свидетельствует о принадлежности к среднему сословию, тому, которое хранило и определяло ценности культуры. Господин «некто» предпочтительно остается «языковым лицом» (по М. Бахтину), он же, изображающий субъект события рассказывания, не отдаляет себя от рассказанного происходящего, а погружен в него настолько глубоко, что предстает как неотъемлемая часть этой реальности, но как носитель индивидуальной точки зрения, все-таки связанной с социокультурной средой, с викторианской эпохой в состоянии *pro et contra*, усугубляющей ресентиментность. У рассказчика есть и слушатель, но условный. Он не обозначен, но его присутствие весьма ощутимо в той свободной легкости рассказывания, какая позволительна между близкими людьми одного круга, в который втягивается и читатель – ситуация традиционная для «события рассказывания», как и наличие приемов-клише, ее создающих. К таким принадлежит «обрамление», представляющее собой воспоминание рассказчика о своем детстве в беллетризованном стиле, напоминающем рассказы Чехова – любимого русского писателя С. Моэма – с их замедленным развитием события, без какой-либо его драматизации, а, скорее, с анекдотическим разрешением.

Эту детскую реакцию на басню И. Крылова «Стрекоза и муравей» почти одновременно с Моэмом анализировал Л. Выготский в известной работе «Психология искусства» (1925). Со ссылкой на В. Водовозова психолог отметил: «В этой басне детям казалась очень черствой и непривлекательной мораль муравья и все их сочувствие было на стороне стрекозы, которая хоть лето, да прожила грациозно и весело, а не муравья, который казался детям отталкивающим и прозаическим» [Выготский 1986: 158]. Далее, исходя из своих исследований детской психологии, Л. Выготский высказал предположение: «Может быть, дети были не так уж неправы при такой оценке басни. В самом деле, казалось бы, если силу басни Крылов полагает в морали муравья, то почему тогда вся басня посвящена описанию стрекозы и ее жизни и вовсе в басне нет описания мудрой жизни муравья. Может быть, и здесь детское чувство ответило на построение басни – дети прекрасно почувствовали, что истинной героиней всего этого небольшого расска-

за является именно стрекоза, а не муравей» [Выготский 1986: 158-159]. Такой акцент сделал в своей басне Лафонтен. Вот дословный перевод басни Лафонтена «Кузнечик и муравей» («La Cigale et la Fourmi»):

1. Кузнечик, пропев
2. Все лето,
3. Оказался лишенным всего,
4. Когда подул северный ветер.
5. Нет ни единого кусочка,
6. Ни мушки, ни червячка.
7. Он пошел рассказать о своем голоде
8. К Муравью, своему соседу,
9. Прося его одолжить ему
10. Какое-нибудь зернышко, чтобы просуществовать
11. До нового сезона.
12. «Я вам заплачу, – сказал он,
13. До августа, (вот вам) слово насекомого,
14. (Верну вам) капитал с процентами».
15. Муравей в долг не давал:
16. Это был самый маленький его недостаток.
17. «Что вы делали в теплое время года?»
18. Спросил он заемщика.
19. – Ночь и день напролет
20. Я, с вашего разрешения, пел.
21. – Вы пели? Вот это да!
22. Ну, хорошо! Продолжайте (в том же духе), пляшите»

[Цит. по: Жельвис 2006: 79-80].

И хотя Лафонтен скромно называл себя лишь переводчиком басен Эзопа, тем не менее, ее содержательная новизна очевидна. Вот перевод басни Эзопа, осуществленный М. Гаспаровым:

### **Муравей и жук**

В летнюю пору гулял муравей по поляне и собирал по зернышку пшеницу и ячмень, чтобы запастись кормом на зиму. Увидел его жук и посочувствовал, что ему приходится так трудиться даже в такое время, когда все остальные животные отдыхают. Промолчал тогда муравей. Но когда пришла зима и навоз дождями размыло, остался жук голодным и пришел попросить у муравья корму. Сказал муравей: «Эх, жук, кабы ты тогда работал, не пришлось бы тебе теперь сидеть без корму».

Так люди в достатке не задумываются о будущем, а при перемене обстоятельств терпят жестокие бедствия [Цит. по: Жельвис 2006: 86].

Психологи рассматривают образ Муравья в греческой басне как работающего, но «весьма прижимистого», который «недвусмысленно

отказал в помощи голодному Кузнечику» [Жельвис 2006: 79] (по одному из переводов эзоповой басни). Не менее значима мысль о том, что «Кузнечик не считает себя тунейдцем: по его словам, он не празднично проводил время, а пел» [Жельвис 2006: 79], то есть выполнял свое природное предназначение. По мнению исследователей, Эзоп не четко расставил акценты: «Муравей безоговорочно хороший, а Кузнечик столь же безоговорочно плохой; ... делать окончательные выводы баснописец предлагает читателю...» [Жельвис 2006: 79]. Эта же ситуация характерна и для интерпретации 15-16 строк Лафонтена. Так, В. Жельвис отмечает, что у «Лафонтена эти слова звучат достаточно двусмысленно: непонятно, осуждает автор Муравья за то, что он не любит давать в долг, или нет: слова

15. La Fourmi n'est pas preteuse:

16. C'est la son moindre défaut

Можно понять как «...у Муравья было много недостатков, и это еще – самый маленький из них» (то есть хвалить Муравья в любом случае не за что)» [Жельвис 2006: 80]. Современный психолог связывает такие толкования с особенностями западного менталитета. Но при этом необходимо учитывать художественно-эстетическую особенность лафонтеновских басен. По мнению специалистов, исследователей литературы XVII века, «в “Баснях” обычно поражает некоторая “аморальность” морали. Лафонтен не учит соблюдению кодекса жизни того “воспитанного человека”, который в целом был центральной фигурой в культуре классицизма; здравый скептицизм поэта резюмируется одним простым словом: “остерегайся”. Остерегайся людей и животных, выше- и нижестоящих, друзей и врагов, окружающих и себя самого. При всей высокой и своеобразной поэтичности басен в их основе – достаточно прозаическое искусство жить, извлеченное из универсального осмысления жизни» [Лукастик 2005: 178]. В этом классицистическом истолковании басен Лафонтена столкнулись несовместимые вещи – «аморальность» морали и «искусство жить» как обоснованная формульность возможного преломления басенных сюжетов в литературе XX века. Она особенно ощутима в рассказе С. Моэма, в котором эти концепты формульности взрываются ресентиментностью, то есть палитрой отрицательных эмоций – космического начала, противоположного любви (по М. Шелеру), – в которую входят злопамятство, злоба, зависть, вражда, ненависть, обида, неприязнь и пр. как феноменальные моменты его проявления.

С. Моэм не мог остаться равнодушным к концепции немецкого философа Макса Шелера, совершившего «переворот в ценностях» (по названию работы 1919 года), полемизируя с Ф. Ницше о духовно-

нравственных основах западной цивилизации, ставящей «ценность полезного» выше «ценности жизни». Проявления ресентиментности очевидны уже в завершающих фразах обрамления: «То, что я так и не смог примириться с уроком, со своей стороны я приписываю не испорченности, а более непоследовательности детства, лишённого умения дать правильную моральную оценку. Мои симпатии были на стороне кузнечика, и долгое время я не мог пройти мимо муравья, не наступив на него. В этом кратком изложении (как я открыл для себя чисто по-человечески) я попытался выразить свое неодобрение расчетливости и здравому смыслу» (здесь подстрочный перевод – автора статьи). Это соотносимо с «Вводными замечаниями» М. Шелера к своей концепции в объяснении генезиса ресентиментности: «Переживаемые мною дружба, любовь, оскорбление, общее восприятие окружающего мира в какой-то фазе моего детства, – все это, с точки зрения первого способа рассмотрения, совокупность самых разных, случайно собранных вместе элементов (ощущений, представлений, умозаключений, суждений, актов любви и ненависти, чувств, настроений и т. д.); ... И тем не менее они образуют феноменальные единства пережитого и таковыми переживаются мною... как действенные и соопределяющие мои дела и поступки» [Шелер 1999: 9]. У Моэма *мои* имеют конкретного адресата – рассказчика с его словом как поступком (по М. Бахтину), поведавшего о судьбе двух братьев не только с такой неожиданной развязкой, но и с акцентом на собственной позиции.

Рассказчик С. Моэма представляет собой человеческий тип, который с детства был подвержен влиянию ресентимента, исходящего от образования викторианской эпохи. Его морализм сформировался на отчужденности от идеологии Муравья – нравственно только то, что приписано труду, в результате чего Кузнечик может умереть с голоду только по одной причине – летом он пел, доставляя наслаждение своим пением миру. Подчеркнем, они вошли в поэзию, как и стрекозы, особенной философской темой, а не только басенной. Так, А. Фаустов указал на «связь стрекоз с отсчетом времени, и времени особого – граничного, выпадающего из естественного, непрерывного хода вещей (будь то открытая в вечность ночь, томительная пауза перед грозой или момент перемены времен)» [Фаустов 2004: 131]. А может быть и отклонение от определенной этической нормы? Исследователь отметил также, что «стрекозы здесь не являются “монополистами”». В этой же роли могут выступать, например, и кузнечики. Ср. мандельштамовское «Что поют часы-кузнечик...» (1918) или «Школу жуков» Заболоцкого (1931):

Кузнечики – это часы насекомых,

Считают течение времени,

Сколько кому осталось...

А в нарбутовском “В зной” (1909) треск и стрекотанье кузнечиков “по-стрекозиному” означивают знойное состояние мира» [Фаустов 2004: 145]. Но не только философский смысл привлекателен, но и «предметный мир облика “поэтической” стрекозы – прозрачно-радужной, с огромными глазами, среди “благоухающих роз”» [Фаустов 2004: 143]. Эти поэтически-философские «стрекозинокужничиковые» смыслы как части природной красоты мира, привносящие в человеческую жизнь гармоническое состояние, Моэму были известны не менее, чем басенные и нашли преломление в его рассказе. В реакции рассказчика на басню Лафонтена, в восприятии Муравьем пения Кузнечика как праздности и лени есть подтекстовое противостояние тому, восходящее к английской поэтической классике – к известной поэзии Китса «Кузнечик и Сверчок», в которой жизнь Кузнечика есть проявление «поэзии земли», а пение – «участие в летнем торжестве» [Китс 1998: 82].

Вероятно, с этими культурными стратами рассказчик и поведал историю двух братьев, не отступая от традиции, а именно: жизнь Джорджа/Муравья изложена подчеркнута кратко. Но именно викторианская упорядоченность жизни, заданная прочной стабильностью каждодневного сидения в конторе, бытие по разработанным правилам, слишком маленькие радости (в виде игры в гольф), воспринимаемые тоже как правило жизни, не вызывают должного уважительного отклика к выбору Джорджа/Муравья. Хотя в отличие от своего образного *visavi*, басенного Муравья – эзоповского, лафонтеновского, крыловского – Джордж материально поддерживает брата в его ничем не оправданных тратах, но с той горечью, которая в конечном итоге заставила его усомниться в своем выборе. Изначально жизненный путь братьев ничем не отличался: «Жизнь он начал пристойно: занялся коммерцией, женился, родил двух детей» [Моэм 1994, т. 4: 197]. Предполагаема была вся последующая его судьба, поскольку «семья Рэмси была во всех отношениях почтенной, и были все основания полагать, что Том Рэмси проживет полезную и похвальную жизнь» [Моэм 1994, т. 4: 197], то есть в подчиненности викторианским ценностям. То, что рассказчик обозначил как происшедшее «в один прекрасный день» [Моэм 1994, т. 4: 197], сродни бахтинскому термину «вдруг», меняющему все в авантюрной прозе, в рассказе сводится почти к авантюре – Том объявил, что «работать не любит и не годится в отцы семейства. Он хотел наслаждаться жизнью» [Моэм 1994, т. 4: 197]. Рассказчик не пытается истолковывать причины такого решения, но ключевой фра-

зой в его рассказе является «наслаждение жизнью». Известное со времен античности как эпикурейство, это состояние, которое освобождало от долженствования, нормативности, открывая возможность получить удовольствие от жизни и не только чувственное, но и духовное, и все это с той невозмутимостью, которая и трактовалась как истинное благочестие. Викторианская мораль, как известно, всячески подавляла любые вспышки эпикурейства, но прощала их, демонстрируя свою снисходительность к избранным мира сего, как это было с Гербертом Уэллсом и его двойными стандартами жизни, о чем он поведал в продолжении «Автобиографии» под названием «Влюбленный Уэллс» [Уэллс 2007: 427-568], или в сдержанности молвы о похождениях первого мужа Агаты Кристи [Кристи 2009], да и к бунтарским настроениям самого Сомерсета Моэма. В его рассказе позиция Тома, безусловно, представляет собой вызов викторианству, которому противопоставлен особый «модус чувства жизни», по концепции М. Шелера, разработанный им в труде «Формализм в этике и материальная этика ценностей» [Шелер 1994: 319-323], в котором акцентированы ценности живости, бойкости. Это не ресентиментность, а «модусы чувства жизни», которыми преисполнен Том, и принадлежат к тому, что Шелер обозначил «ценностями витального чувства» или «ценностями жизни». Они выражены в переживаемых героем рассказа событиях своей обновленной жизни как «ценностях состояния», в которых переплетается «благородное» с «низким», не умаляющим его привлекательность в глазах общества и, на удивление окружению, не вызывающим осуждения: «Двадцать лет Том играл на скачках и в казино, волочился за самыми хорошенькими женщинами, танцевал, ел в самых дорогих ресторанах и одевался с безупречным вкусом. Он всегда выглядел так, словно сошел со страницы модного журнала. Хотя ему было сорок шесть, вы бы от силы дали ему тридцать пять. Он был на редкость остроумным собеседником, и хотя вы знали, что он полная никчемность, это не мешало вам получать большое удовольствие от его общества. Его отличали бодрость, неугасимая веселость и невероятное обаяние» [Моэм 1994, т. 4: 198]. Даже его поборы не вызывали осуждения: «Одобрить его образ жизни вы не могли, но все равно он вам нравился» [Моэм 1994, т. 4: 198] – это вывод рассказчика, обусловленный тем, что Том не испытал на себе влияния ресентиментности. В авторском треугольнике «рассказчик – Джордж – Том» он – единственный, кто этого избежал именно благодаря своему выбору – разрыву с викторианством и приоритетности ценностей витального чувства. Поэтому он с легкостью переживал периоды «спада» и «подъема» в своей жизни, будучи то слишком богатым, то мог сбивать коктейли за стойкой бара или быть

водителем такси и пр., тем более, что источником его денег был брат Джордж, который, как истинный викторианец, оплачивал машины, драгоценности, долги и мотовство Тома, при том, что «бесчестных поступков не допускал. (Под этим Джордж подразумевал нарушения закона)» [Моэм 1994, т. 4: 198]. Пока Том наслаждался жизнью, Джордж вел учет того, сколько ему еще придется платить за этот прок брата и когда наступит возмездие: «Я всегда исполнял свой долг в соответствии с тем жребием, какой Провидению было благоугодно мне назначить» [Моэм 1994, т. 4: 199]. Но это не что иное как фарисейство. За годы таких отношений Джордж взлелеял в себе по отношению к своему брату цветок ресентимента, которым прикрывалось благородство, соблюдение приличий, жертвенность, помощь, но, как оказалось, без чувства внутреннего умиротворения, а с надеждой на возмездие в понимании того, что «лучше трудиться, чем бездельничать». Но, как оказалось, возмездие, вопреки басенной развязке с предложением Муравья Кузнечнику/Стрекозе голодным петь/плясать зимой, настигло Джорджа в форме усугубляющейся ресентиментности к брату. Имеющийся, глубоко скрываемый ресентимент, симулирующий намерение помочь брату «начать жизнь заново», словно водоворот, втягивает в себя то, что оказалось мнимым превосходством, выразившимся в чувстве собственной жизненной устойчивости (клерк!), зарплата, уверенности в полноте бытия и, в конечном итоге, веры – «когда я достигну пятидесяти лет, у меня будет тридцать пять тысяч фунтов» и уже не скрываемое – «Двадцать пять лет я говорил, что Том кончит под забором» [Моэм 1994, т. 4: 199].

Как отметил Шелер, «проявления инстинкта “самосохранения”, всякого рода “эгоизма”, обращенности на себя, на собственный интерес – уже признаки скованной, ослабленной жизни» [Шелер 1999: 79]. В рассказе она обозначена физическим угасанием Джорджа в весьма лаконичных портретных зарисовках. Если изначально «Джордж был серьезен», «был солиден», то время ожидания возмездия при ложном восприятии своей жизни как «безупречной» спровоцировало новый виток ресентиментности: «Он радовался тому, что стареет: ведь Том тоже старел. Джордж потирал руки и говорил:

– Все шло прекрасно, пока Том оставался молодым и красивым, но он только на год моложе меня. Через четыре года ему стукнет пятьдесят. И тогда жить ему станет не так легко» [Моэм 1994, т. 4: 199]. Этой фразой Моэм создает аллюзивную разветвленность сюжета, привлекая сказочный сюжет о противостоянии братьев. Просматриваются здесь и черты Смердякова из романа Ф. Достоевского, писателя, которого знал и ценил С. Моэм. Вместе с тем разрешение ситуации обрета-

ет сказочно-анекдотический вариант на фоне предостережений Шелера: «Сущность жизни состоит в развитии, развертывании, росте полноты бытия, а вовсе не в “самосохранении”, ... к сохранению того, что “лучше приспособлено”. Но как же тогда быть с феноменом, существование которого, на наш взгляд, не подлежит сомнению, – с феноменом жертвы жизни ради более высоких ценностей, чем те, что включает в себя сама жизнь?» [Шелер 1999: 79]. Это Джордж не учел и не мог представить себе того, что произойдет с Томом. По его рассказу: «Несколько недель назад он стал женихом женщины, годившейся ему в матери. А теперь она умерла и оставила ему все свое состояние. Полмиллиона фунтов, яхту, дом в Лондоне и загородный дом» [Моэм 1994, т. 4: 199]. Английская мечта воплотилась в судьбе Тома – кузнечика по натуре, того, кто, по определению родного брата, «был ничемным, распушенным и бесчестным бездельником». Себя же Джордж оценивает с позиции «самосохранения»: «Вы же не станете отрицать, что всю жизнь я был порядочным, респектабельным, честным тружеником. И после долгих лет неустанных усилий и бережливости я могу предвкушать уход на покой, обеспеченный небольшим доходом с государственных ценных бумаг. Я всегда исполнял свой долг в соответствии с тем жребием, какой Провидению было благоугодно мне назначить» [Моэм 1994, т. 4: 199]. При этом «лицо его было неопишимо скорбным», с «неподвижным взглядом», сменяющееся гневом неспособного на прощение, вызывающее изначально жалость рассказчика, переходящую в хохот. Тем самым он снимает свое ощущение resentmentности к Муравьям, предпочитая всепобеждающую витальную ценность жизни с ощущением «нравственной солидарности» с «кузничико-стрекозиным миром».

## ЛИТЕРАТУРА

*Аверинцев С.С.* Византийская риторика. Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 244-318.

*Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки: Изучение истории читателя // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 27-42.

*Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.

*Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня. М.: Наука, 1971. 280 с.

*Гиришман М.М.* Литературное произведение. Теория Художественной целостности. М.: Языки Славянской Культуры, 2007. 560 с.

*Гринцер П.А.* Стиль как критерий ценности // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 160-221.

*Жельвис В.И.* Стрекоза и муравей как предмет культурологического анализа // Вопросы психолингвистики. 2006. № 3. С. 78-94.

*Китс Дж.* Кузнечик и сверчок // Китс Дж. Стихотворения. Поэмы. М.: Рипол классик, 1998. 416 с.

*Колганова А.А.* Заглавие как форма заимствования // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. трудов. Тверь: Лилия Принт, 2004. С. 17-22.

*Кристи А.* Автобиография. М.: Эксмо, 2009. 640 с.

*Лавлинский С.П.* Читатель // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 295-297.

*Лукасик В.Ю.* Лафонтен // История зарубежной литературы XVII века. Учебное пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Высшая школа, 2005. С. 170-183.

*Моэм У.С.* Искусство рассказа // Моэм У.С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1994. Т 1. С. 472-508.

*Моэм У.С.* Стрекоза и муравей // Моэм У.С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1994. Т 4. С. 196-199.

*Орлицкий Ю.Б.* Басня // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 30.

*Ортега-и-Гассет Х.* Нищета и блеск перевода // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 336-352.

*Пивоварова Е.Л.* Поэтика цикла рассказов У.С. Моэма «Трепет листа: маленькие истории островов Южного моря». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 20 с.

*Уэллс Г.Дж.* Влюбленный Уэллс. Постскрипtum к «Опыту автобиографии» // Уэллс Г.Дж. Опыт автобиографии. М.: Ладомир; Наука, 2007. С. 427-568.

*Шелер М.* Ресентимент в структуре моралей. СПб.: «Наука», «Университетская книга», 1999. 231 с.

*Шелер М.* Формализм в этике и материальная этика ценностей // Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. 325 с.

*Эпштейн М.* Ирония идеала: парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 384 с.

*Archer S.* Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction. Twayne's Studies in Short Fiction. New York: Twayne Publishers, 1993. 135 p.

*Holden P.* Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction. Westport: Greenwood Press, 1996. 170 p.

*Wilson E.* Somerset Maugham and an Antidote // *New Yorker* XXII, 8 June 1946, P. 96-9.