

УДК 821.0
DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-316-338

**Художественное помешательство:
язык как индикатор безумия в литературе XX века
(1920-е годы)**

Е. Б. Крюкова¹, О. А. Коваль²

¹ *Федеральный научно-исследовательский социологический центр РАН
Санкт-Петербург, Россия*

² *Русская христианская гуманитарная академия
Санкт-Петербург, Россия*

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению феномена сумасшествия в художественном дискурсе 1920-х гг. Подобная литературная рецепция представляет интерес, поскольку, с одной стороны, идет вразрез с доминировавшими в ту пору клиническими подходами, которые делали упор на медицинском аспекте проблемы, а с другой – во многом превосходит антипсихиатрические философские теории, благодаря которым маргинальная фигура безумца в послевоенное время постепенно включалась в пространство социального. На примере трех знаковых произведений модернистской литературы в статье демонстрируется, как новаторские техники работы с языком позволяют сделать слышимой речь душевнобольного, которая с позиций рациональности была дискредитирована в качестве не имеющей смысла.

Ключевые слова

безумие, язык, философия и литература, «Миссис Дэллоуэй», Вирджиния Вулф, «Зубчатые колеса», Рюноске Акутагава, «Шум и ярость», Уильям Фолкнер.

© Е. Б. Крюкова, О. А. Коваль, 2021

ISSN 2307-1737
Критика и семиотика. 2021. № 1
Critique and Semiotics, 2021, no. 1

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19-311-60010 «Этическое измерение языка: современная литература как способ подступить к границам высказываемого»

Для цитирования

Крюкова Е. Б., Коваль О. А. Художественное помешательство: язык как индикатор безумия в литературе XX века (1920-е годы) // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 316–338. DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-316-338

The Literary Madness: Language as an Indicator of Insanity in the Fiction of the 20th Century (1920s)

E. B. Kryukova ¹, O. A. Koval ²

¹ *Federal Center of Theoretical and Applied Sociology RAS
St. Petersburg, Russian Federation*

² *Russian Christian Humanitarian Academy
St. Petersburg, Russian Federation*

Abstract

The article is devoted to the phenomenon of insanity in the artistic discourse of the 1920s. Such a literary reception is interesting because, on the one hand, it goes against the dominant clinical approaches at that time, which emphasized the medical aspect of the problem, and on the other hand, it anticipates the antipsychiatric philosophical theories, whereby the marginal figure of the madman was gradually included in the social space. Using the example of three iconic works of modernist literature, the article demonstrates how innovative techniques of working with language make the speech of a mentally ill person distinctly audible. Virginia Woolf in “Mrs Dalloway” conveys the disastrous experience of the First World War through the stream of consciousness of the mentally traumatized character Septimus Smith. Woolf puts an anti-militaristic appeal into the mouth of a madman and thus makes him the herald of a simple truth that reasonable people, however, prefer not to notice. Ryūnosuke Akutagawa’s short story “Cogwheels” reproduces the experiences of the author, who feels the approach of insanity. Madness opens up as a borderline case that reveals its deep kinship with the source of writing, understood as a lack of form, lack of meaning, lack of creation. William Faulkner in the novel “The Sound and the Fury” gives the gift of speech to the weak-minded Benji, who doesn’t talk. His impossible narrative offers an alternative to the linear logic, which clarify Benji’s con-

fusing narration but fail to rival it in conveying the directness of human suffering or happiness.

Keywords

insanity, language, philosophy and literature, “Mrs Dalloway”, Virginia Woolf, “Cogwheels”, Ryūnosuke Akutagawa, “The Sound and the Fury”, William Faulkner.

Acknowledgements

The study was carried out with financial support from the Russian Foundation for Fundamental Research (RFFI), project no. 19-311-60010 “The ethical dimension of language: modern literature as a way to approach the limits of words”

For citation

Kryukova E. B., Koval O. A. The Literary Madness: Language as an Indicator of Insanity in the Fiction of the 20th Century (1920s). *Critique and Semiotics*, 2021, no. 1, p. 316–338. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-316-338

Определяя замысел «Логико-философского трактата» (1921), Людвиг Витгенштейн пишет в предисловии, что границы нашего мышления наиболее явственно обнаруживаются в языке: как только они оказываются перейдены – случайно или намеренно, – язык мгновенно фиксирует это в форме бессмысленных фраз. Предельным случаем такого ментального сбоя, пожалуй, выступает речь безумца. Самого Витгенштейна феномен безумия волновал лишь как пугающая перспектива собственного душевного здоровья, но отнюдь не в качестве серьезной теоретической проблемы. Сумасшествие было введено в поле философского рассмотрения другим мыслителем – Мишелем Фуко, представ в модусе не столько биологического или медицинского нарушения, сколько культурно-исторической конструкции. Цель своего амбициозного проекта Фуко видел в том, чтобы дать слово безумию, которое было дискредитировано веком разума и подвергнуто социальному вытеснению.

Однако масштабное гуманистическое предприятие Фуко, затронувшее этические основания научного знания, уже в своей исходной интенции содержало неразрешимый парадокс. Если именно рациональный логос стал инструментом подавления дискурса неразумия, то как он может претендовать на роль защитника, а главное – выразителя интересов психически больных людей? Умная речь о безумии попадает в патовую ситуацию: она вынуждена либо объективировать предмет своего говорения, либо умолкнуть, будучи не вправе переступить черту, за которой разверзается пропасть бессмысленности. Точнее всего эту антиномию сформулировал

Жак Деррида: «Беда безумцев, нескончаемая беда их безмолвия заключается в том, что их лучшими глашатаями становятся те, кто им лучше всего и изменяет; дело в том, что, захотев высказать *само* их безмолвие, сразу переходишь на сторону врага, на сторону порядка, даже если в рамках порядка борешься против порядка и ставишь под вопрос его исток» [2000, с. 49]. Правда, тот же Деррида намечает и обходный путь – когда сопоставляет два плана книги Фуко «История безумия в классическую эпоху» (1961): буквальный и метафорический. По мнению родоначальника деконструкции, то, что Фуко не удалось (не могло удаться) сказать словами, посредством *логоса*, он сумел показать *пафосом* своего труда.

Эта развилка логоса и пафоса, которую Деррида акцентирует у Фуко, обозначает смену языкового регистра, позволяющего переключиться с рефлексии на фантазию, с мышления на измышление, с философии на литературу. И сам Фуко, который нередко обращался к изящной словесности для демонстрации того, как силой интеллекта последовательно подавлялась свобода неразумия, почти вплотную подступает к идее, что литература гораздо ближе опыту галлюцинаций, бреда, одержимости, чем философия. Американский культуролог Шошана Фелман, развивая эту интуицию Фуко, представляет художественный дискурс не только как пространство игры в сумасшествие, но как естественное место его обитания: «По отношению к философии литература... находится в положении эксцесса, выхода за пределы допустимого, поскольку включает в себя то, что философия исключает по определению: безумие. Безумие, таким образом, становится избытком, тем, что остается от литературы после того, как из нее была вычтена философия» [Felman, 2003, p. 51].

Литература эпохи модерна, которую отличает от предшествующей традиции тяга к языковому экспериментированию, предоставляет богатый материал для исследования внутреннего опыта маргинального существования – не в последнюю очередь потому, что переворачивает устоявшиеся каноны, нарушает общепринятые правила повествования, делает скрытое от посторонних глаз явным. И хотя Фуко задумывал свой археологический метод (призванный воспроизвести генеалогию господствующих умонастроений и предрассудков, которые формируют соответствующий образ безумия в ту или иную эпоху) для приложения к «реальному» историческому континууму, с не меньшей продуктивностью он может быть применен и в сфере вымысла. Утопическое желание Фуко вывести ненормальных из зоны немоты осуществляется в литературе XX в. за счет

имеющейся в ее распоряжении свободы слова, в том числе слова неразумного.

И. Вирджиния Вулф.
Мир Септимуса: между ужасом и красотой

Я хотел бы сказать кое-что – ясное и непостижимое
Точно птички трели в военное время.

Одиссеас Элитис

В одном из самых знаковых произведений модернистской литературы, романе «Миссис Дэллоуэй» (1925) Вирджинии Вулф, идея глубинного родства логоса и пафоса, разумного начала и безумного порыва, получила воплощение в образе двух парных персонажей. История заглавной героини, Клариссы Дэллоуэй, олицетворяющей собой блеск и нищету светской жизни, оттеняется трагической судьбой Септимуса Смита, 30-летнего ветерана Первой мировой войны, который постепенно теряет рассудок и в конце концов выбрасывается из окна. Первоначально участь самоубийцы была уготована автором самой Клариссе, но со временем введение в фабулу Септимуса – двойника, который во всем ей противоположен и, тем не менее, неразрывно с ней связан, помогло Вулф заострить основной конфликт романа: «“Миссис Дэллоуэй” увеличивается до книги; и там будет исследование, в общих чертах, сумасшествия и самоубийства; мир, увиденный одновременно сумасшедшим и не сумасшедшим, – что-то в этом роде» [Вулф, 2009, с. 86].

На протяжении всего романа, событийная канва которого хронологически ограничивается июньским днем 1923 г.¹, миссис Дэллоуэй и Септимус ни разу не сталкиваются друг с другом, хотя их маршруты пролегают в непосредственной близости. Впрочем, и структурно повествование организовано так, что фокус внимания незаметно переходит от персонажа к персонажу словно бы по принципу их топографического соседства: за-

¹ Поль Рикёр, считающий ключевой интригой «Миссис Дэллоуэй» коллизии различных темпоральных измерений, подчеркивает контраст между краткостью «рассказываемого времени», которое отмеряют в романе удары Биг Бена, и неохватностью «времени внутренней речи», которое запечатлевает перманентную работу сознания каждого персонажа. См.: [Рикёр, 2000, с. 109–119].

частую герои смотрят на тот же предмет, но с разных ракурсов, и что думает при этом один, плавно сменяется картиной, разворачивающейся в сознании другого. Такой писательский прием упраздняет инстанцию всевидящего и всезнающего рассказчика, заменяя его почти неуловимой фигурой нарратора, чей голос тонет в хоре действующих лиц. В отсутствие авторских ремарок читатель остается не подготовлен к встрече с Септимусом: никто не предупредил его, что тот не здоров. Лишь к середине романа – по обрывочным воспоминаниям, по восприятию Септимусом происходящего, по реакции жены, косым взглядам окружающих и комментариям врачей – складывается более или менее цельный образ героя.

В юности Септимус мечтал стать поэтом, слушал лекции по английской литературе, был тайно влюблен в свою преподавательницу мисс Поул, писал ей стихи по ночам. Когда разразилась война, он отправился добровольцем на фронт, чтобы «защитить Англию, сводимую почти безраздельно к Шекспиру и бредущей в зеленом платье по бульвару Изабел Поул» (Вулф, 1989, с. 86)². С одной стороны, ему посчастливилось оказаться в числе выживших, вернуться домой, удачно жениться, получить место в прежней конторе, продвигаться по службе, с другой – катастрофический опыт радикально преобразил его душевное состояние³. Увиденное на войне не отпускает Септимуса, окрашивая заурядные события настоящего в апокалиптические тона. Так, первая сцена, в которой он появляется, выглядит вполне безобидной: в центре Лондона машина некоего высокопоставленного лица перегородила дорогу, чем вызвала затор и привлекла к себе внимание зевак. Но если у большинства собравшихся инцидент вызывает лишь любопытство, то Септимуса охватывает паника, сродни той, которую испытывает солдат на поле боя: «оттого, что все, все стягивалось у него на глазах к единому центру, будто что-то страшное совсем почти вышло уже на поверхность и вот-вот могло взметнуться костром, Септимус сжался от ужаса. Мир дрожал и качался, и грозил взметнуться костром» (с. 34).

² Далее роман В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» цитируется по этому изданию, в круглых скобках указаны страницы.

³ Септимус Смит – один из первых героев литературы XX в., символизирующих собой «потерянное поколение» молодых людей, покалеченных войной. Нередко его помешательство расценивается как случай посттравматического синдрома. См. об этом: [DeMeester, 2007; Kaley, 2008].

Интенсификация восприятия, возводящего ординарные вещи в ранг сверхъестественных, отличает сознание сходящего с ума героя. В эпизоде, когда аэроплан выписывает на небе рекламный слоган ирисок, Септимус расшифровывает всплывающие на небе буквы как лично к нему обращенное послание свыше: «Ну да, подумал Септимус, глядя вверх, они мне сигналият. Сигналы не выражались в словах, то есть он пока не разобрал языка; но она была достаточно внятна – красота, божественная красота, – и слезы застилали ему глаза, пока он смотрел, как дымные слова истаивают и расплзаются в сини, и в неизреченной своей благости, по милой своей доброте дарят ему образ за образом невысказанной красоты, и сигналами обещают безвозмездно, навечно – только смотри – снабдить его красотой, еще красотой! Слезы катились у него по щекам» (с. 39). При этом такой избыточной впечатлительности сопутствует некая шоковая анестезия: всей душой откликаясь на гармонию и хрупкость вселенной, Септимус оказывается не способен оплакать смерть своего лучшего друга, погибшего в последние дни войны. Капитан Эванс постоянно всплывает в его галлюцинациях, и в этих видениях радость узнавания сливается с муками совести. Септимус корит себя за индифферентность, с которой он отнесся к главной потере жизни, и считает свою болезнь заслуженным наказанием: «Итак, прощения нет; с ним абсолютно ничего серьезного, только грех, за который человеческая природа его осудила на смерть: он ничего не чувствует. Он не пожалел убитого Эванса, это хуже всего (с. 89) ⁴.

И экзальтированность героя, преклоняющегося перед величием мироздания, и утрата им чувствительности выдают потусторонность взгляда и свидетельствуют о пограничном положении между мертвыми и живыми, на которое обрекает Септимуса безумие. Деревья Риджентс-Парка предстают в его воображении фигурами павших воинов, которые своим молчаливым присутствием активизируют работу памяти. Воробьи, пророчащие ему по-гречески о человеческом бессмертии, тоже выглядят вестниками Аида. В такой перспективе раздвоенности между бытием и небытием роль Мессии, которую примеряет на себя герой, кажется едва ли не закономерной. Он одержим желанием донести до английских властей снизошедшее

⁴ Похожие ощущения испытывала сама Вирджиния Вулф, когда умерла ее мать. Спустя много лет она упрекала себя в эмоциональной черствости. Кроме того, в своих дневниках она нередко жалуется на душевное онемение, ср., например, запись от 27 февраля 1926 г.: «Моя депрессия – усталость чувств» [Вулф, 2009, с. 120].

на него абсолютное знание. «Следует открыть кабинету министров тайное тайных: во-первых, деревья – живые; затем – преступления нет, затем – любовь, всеобщая любовь, он бормотал, дрожа, задыхаясь, и эти глубокие, скрытые, зарытые истины было мучительно трудно выговорить, но они полностью и навек изменят мир» (с. 72).

Свою правду, которая спасет живых, Септимус добывает тяжелым трудом, все чаще заступая на территорию, куда простым смертным путь заказан. Филлис Роуз, автор ставшей канонической книги о Вирджинии Вулф, сравнивает Септимуса с «глубоководным ныряльщиком», опускающимся в непроглядную бездну, дабы исследовать зоны, которые для общества остаются слепыми [Rose, 1978, p. 136]. И эта метафора почерпнута из самого текста «Миссис Дэллоуэй»: «Я перегнулся через край лодки, и вот я упал, думал он. Я пошел ко дну, ко дну. Я был мертвым, но вот я ожил» (с. 73)⁵. Если допустить, что в одной лодке находятся все герои романа и вспомнить классический образ корабля дураков, то привычное представление о разделении здоровых и больных здесь переворачивается: сумасшедший Септимус покидает корабль, а общество продолжает следовать неразумным курсом. Смерть героя становится кульминацией повествования: осаждаемый врачами, которые воплощают высшую степень рациональности, культивируемую социумом, он кончает жизнь самоубийством, не в силах соответствовать тому «чувству пропорции», которое требует от него доктор Брэдшоу⁶. На последних страницах романа Кларисса в разгар своего тщательно подготовившегося приема случайно узнает о поступке неизвестного ей безумца. Пораженная до глубины души чужим несчастьем, она чувствует не свойственную ей солидарность с другим человеческим существом. В этой сцене их судьбы впервые реально соприкасаются – как сходящиеся в апогее жизнь и смерть. Ставшие на мгновение неразличимыми, они вскоре снова расходятся каждый в свою сторону.

Дихотомия логоса и пафоса получает отражение и в самой языковой ткани романа. Житейски понятный, прагматичный, здравомыслящий дис-

⁵ Ср. дневниковую запись автора: «Почему жизнь так трагична; всего лишь полоска тротуара над пропастью? Я заглянула вниз; у меня закружилась голова; не знаю, как сумею дойти до конца» [Вулф, 2009, с. 61].

⁶ Власть, которую репрезентирует самоуверенный и тщеславный врач, Поль Рикёр связывает с одним из темпоральных полюсов – «монументальным временем» истории, которое поглотило «живое время» Септимуса Смита. См.: [Рикёр, 2000, с. 115].

курс Клариссы контрастирует со сбивчивой, интуитивной, лирически возвышенной речью Септимуса, «счастливейшего человека на земле и самого несчастного» (с. 84). Но именно в уста сумасшедшего Вулф вкладывает тот общечеловеческий посыл, который разделяло всё ее окружение, прошедшее войну и ни при каких условиях не желающее ее повторения: «Никто не убивает из ненависти» (с. 41). По убеждению писательницы, другие герои – будь то положительная, «правильная» во всех отношениях Кларисса или возлюбленный ее юности, романтически порывистый Питер Уолш, или рассудительный муж Ричард Дэллоуэй, заседающий в парламенте, или Реция, преданная жена Септимуса – не в состоянии высказать нечто подобное, поскольку здоровые, они не способны распознать болезнь, поразившую общественное тело. Безумие оборачивается в романе неконвенциональным и отчаянным способом существования: Септимус своим личным примером доказывает разрушительность любого насилия – войны, политики, власти, расхожих предрассудков, и манифестирует необходимость пересмотра прежних социальных ориентиров и этических принципов.

II. Рюноскэ Акутагава. Писать во тьме

Рассказать словами этого мира,
как удаляется от меня лодка,
увозящая меня

Александра Писарник

Если Вирджиния Вулф выводит в образе Септимуса персонажа, во всем, кроме безумия, на нее не похожего, намеренно отдаляя его на безопасную для себя художественную дистанцию⁷, то классик японской литературы Рюноскэ Акутагава в одной из последних новелл «Зубчатые колеса» (1927) не оставляет зазора между поэтическим вымыслом и жуткой реальностью. Ужас, сгущающийся в этом тексте, возникает не по авторской воле, а словно бы просачивается на страницы рассказа из самой жизни. Случай Акутагавы во многом уникален: подробности овладевающего им сумасшествия запечатлены с точностью медицинского протокола, но имеют при этом форму совершенного литературного произведения. В кон-

⁷ Через 15 лет после выхода романа, предчувствуя очередной приступ умопомешательства, Вирджиния Вулф все же, как и ее герой, совершит самоубийство.

це каждой из шести частей новеллы стоит дата, что усиливает эффект документальности, превращая читателя в соглядатая разворачивающейся трагедии, которая заканчивается уже за пределами повествования. Спустя несколько месяцев, осуществляя давно намеченный план, Акутагава принимает смертельную дозу веронала. Его добровольный уход ставит вопрос о тесной связи безумия и письма – теме, которая обретет свои зримые очертания в теоретических рассуждениях французских философов только в 1960-е гг.

Рассказ «Зубчатые колеса» не богат внешними событиями: перед нами несколько дней из жизни писателя А., который приезжает в Токио, селится в отеле и пытается работать вдали от семейной суеты. Всё происходящее – свадьба приятеля, известие о самоубийстве зятя, случайные встречи – причудливо преломляется в сознании лирического героя, сопровождаясь галлюцинациями, наваждениями, паническими атаками. Знаки смерти, которая следует за ним по пятам, мерещатся ему буквально повсюду: в цитатах наугад открываемых книг, в цветовой гамме бросающихся в глаза предметов, в оброненных кем-то фразах. Вдобавок и творческая фантазия подталкивает alter ego автора проводить параллели и подмечать взаимозависимости там, где в обычном состоянии ума они никогда не просматриваются. Даже язык, который всегда приходил на выручку, скрепляя распадающиеся фрагменты реальности устойчивой семантикой своих имен, вдруг предательски изменяет ему, когда побуждает за нечленораздельно произнесенным японским словом расслышать невинное английское mole (крот) и тут же превратить его в зловещее французское la mort (смерть).

Опасно накренившаяся вселенная Акутагавы подчиняется не физическим законам, а принципу различия и повторения, который много позже будет возведен структуралистами в ранг смыслообразующей парадигмы языка и бессознательного. Если в различии лирический герой находит успокоение, то повторения всё с большей силой ввергают его в бездну безумия. Большое воображение кругом обнаруживает двойников. Стоит попутчику упомянуть приведение в макинтоше, и оно тут же начинает подстерегать писателя в самых неожиданных местах, вселяя страх не столько как вестник потустороннего мира, сколько как собственная тень. Материализовавшаяся раздвоенность и пугает больше всего: «Мне показалось, что пальто, висящее на стене, – это я сам, и я поспешно швырнул его в шкаф, стоявший в углу. Потом подошел к трюмо и внимательно посмотрел в зеркало. У меня на лице под кожей обозначились впадины черепа» (Акута-

гава, 1989, с. 525)⁸. Различие возникает как отголосок здоровья, когда А. узнает о самоубийстве мужа сестры: это в первую очередь означает, что смерть наступила другого, не его. Но уже через несколько дней предчувствие возвращается, и в портрете погибшего он снова видит свое лицо.

Благодатную почву для угнетающей игры отражений и подобий предоставляет автору и мировая литература. Книги, которые с ранних лет пленяли и завораживали Акутагаву, великие сочинения, на которых он учился, истории, чтению которых самозабвенно предавался, ныне хаотично заполняют его уязвимое сознание, до бесконечности множа фантомы и маски собственного Я. В роли художественных двойников выступают то герои греческих мифов, то литературные персонажи, а то и их создатели. Зачастую Акутагава обрывает свои ассоциативные ряды, предоставляя читателю самому развернуть смысловой континуум всплывающих образов. Так, «царь, обутый в одну сандалию», которого вспоминает А., когда, проснувшись в гостиничном номере, не может отыскать вторую туфлю, возводится к мифическому фракийцу Ликургу, которого Зевс наказал безумием за непочтительное отношение к Дионису. Вид вазы с фруктами за запертой ресторанной дверью – близость, но недоступность желаемого – заставляет героя ощутить себя Танталом. Вечные муки, на которые тот обречен за раскрытие людям божественных тайн, сопоставимы с помешательством писателя – карой за перевод высших истин на язык человеческих слов. Падение Икара, который неоднократно появляется в тексте, позволяет мысленно воссоздать терзающие Акутагаву сомнения о том, не перешел ли он границу дозволенного.

Черета двойников продолжается и в литературных аллюзиях. Ранняя повесть Льва Толстого «Поликушка» (1862), в центре которой незавидная участь крестьянина, рождает у рассказчика ощущение дурного предзнаменования. Станным образом он проводит параллель между собой, успешным писателем, ведущим размеренное существование японского интеллектуала, и русским крепостным, пьяницей и разгильдяем, который накладывает на себя руки, не сумев выполнить поручение хозяйки и потеряв доверенные ему деньги. Но если Поликей впадает в отчаяние, полагая, что в силу сложившейся репутации ему никто не поверит, то А., напротив, терзают преувеличенные восторги современников, не догадывающихся

⁸ Далее рассказ Р. Акутагавы «Зубчатые колеса» цитируется по этому изданию, в круглых скобках указаны страницы.

о его моральных изъянах⁹. В такой перевернутой перспективе все различия стираются и остается одно лишь сходство: «трагикомедия его жизни, если ее только слегка подправить, – это карикатура на мою жизнь. И оттого, что я чувствовал в его трагикомедии холодную усмешку судьбы, мне становилось жутко» (с. 527).

Античное понимание судьбы, нависшего над ним злого рока, гораздо ближе Акутагаве, нежели христианские представления о наполненном божественным сиянием пути верующего. Высшее существо если и присутствует в мире героя, то исключительно в своем перверсивном виде – в образе дьявола, который не допускает противоположности, в «тьме без света» (с. 540). Неудивительно, что в качестве одного из *Doppelgänger* фигурирует Иван Карамазов, который так же, как и А., обитает на сумеречной стороне. Разговор Ивана с чертом, происходящий где-то между сном и явью, резонирует с полубредовым состоянием протагониста «Зубчатых колес», чье сознание беспрепятственно переплавляет вымысел в действительность и наоборот. Декорации дантовского ада обступают героя, когда он идет по парку: голые сучья деревьев он принимает за души умерших (кстати, у Данте – самоубийц). Или без всякого удивления встречает на улице небольшого японского городка давно покойного Августа Стриндберга¹⁰. Многочисленные литературные реминисценции здесь – не просто проявление феноменальной эрудиции Акутагавы, но сущностная характеристика всё ближе подступающего безумия. Лишенный надежных ориентиров, которые позволили бы ему предпочесть реальность в противовес фикции, он бродит, как фланер, по обеим вселенным, не находя успокоение ни в одной из них.

⁹ Нравственные страдания, предаваться которым в богемных кругах тогдашней Японии считалось анахронизмом, неотступно преследовали Акутагаву. То, что он, женатый мужчина, заводит любовные связи с другими женщинами, им самим переживалось как тяжкое преступление. О глубоком раскаянии, ставшем навязчивой идеей, свидетельствует новелла Акутагавы «Жизнь идиота» (1927), за которую он принялся, не успев закончить «Зубчатые колеса».

¹⁰ Автобиографический роман «Inferno» (1897), в котором Стриндберг изобразил свои навязчивые состояния, в юности так сильно впечатлил японского писателя, что одним из мотивов создания «Зубчатых колес» специалисты считают намерение Акутагавы повторить этот опыт и представить собственную версию поюстороннего ада. Подробнее об этом см.: [Karlsson, 2009].

Всё усугубляется тем, что Акутагава не только идеальный читатель, который, пропуская через себя фантазии своих великих предшественников, придает им подлинность экзистенциального факта, но и идеальный автор, который ставит знак равенства между творчеством и жизнью. Оттого и безумие страшит его, прежде всего, как утрата способности писать. И хотя он по-прежнему ищет убежище от осаждающих его призраков в литературном труде, перо уже не подчиняется ему: «...приступил к новому рассказу. Перо летало по бумаге так быстро, что я сам удивлялся. Но через два-три часа оно остановилось, точно придавленное кем-то невидимым» (с. 538). Или в другом месте: «Я раскрыл чемодан, достал бумагу и хотел продолжать работу над рассказом. Но перо, набрав чернил, всё не двигалось с места. Больше того, когда оно наконец сдвинулось, то выводило всё одни и те же слова: all right... all right... all right» (с. 525). Никакого соответствия этому «всё в порядке» на самом деле нет. Язык, освободившийся от означающих, словно бы проваливается в ничто, а стало быть, и герой, цепляющийся за него как за спасательный круг, обречен.

Когда Мишель Фуко в своем тексте «Безумие, отсутствие творения» (1961) сопоставляет письмо и сумасшествие, то два этих феномена – не в силу их отличия, а как раз из-за онтологического подобия – парадоксальным образом оказываются несочетаемыми: «Открывшееся как язык, который замалчивает себя, поскольку сам на себя накладывается, безумие не может ни обнаружить, ни дать слова какому-то творению...; оно обозначает пустоту, из которой исходит это творение, то есть место, в котором оно непрерывно отсутствует, в котором его никогда нельзя найти, ибо оно там никогда не находилось. Там – в этой бледной области, в этом сущностном укрытии – разоблачается близнецовая несовместимость творения и безумия; это слепое пятно их обоюдной возможности и их взаимного исключения» [Фуко, 1998, с. 210]. Рассказ «Зубчатые колеса» является редчайшим образчиком литературного мастерства и одновременно свидетельством того, как безумие постепенно вытесняет творение, подталкивая 35-летнего автора к последнему пределу. С вершины поэтической зрелости Акутагава наблюдает за крушением своего жизненного проекта.

III. Уильям Фолкнер. Невозможный нарратив Бенджи

Иди за ветром, за последним
рассказчиком, который ничего тебе не скажет.

Михаэль Крюгер

«Жизнь идиота» – так Акутагава озаглавил свой последний текст, в котором он с грустью и сожалением подвел итоги собственному земному существованию. Здесь можно расслышать аллюзию на знаменитый макбетовский монолог, в котором герой столь же пренебрежительно отзывается о жизни: «Она – история, что рассказал дурак, / Наполненная яростью и шумом, / Которая не значит ничего»¹¹. Эти шекспировские строки обыгрываются и в названии романа Уильяма Фолкнера «Шум и ярость» (1929), принесшего его создателю всемирную славу. В окончательном варианте книга содержит четыре части, повествование в которых ведется от лица разных персонажей, и эпилог, написанный автором спустя 17 лет после выхода в свет первого издания. Однако изначально Фолкнер хотел ограничиться лишь вступительной главой и показать трагедию семейства Компсонов глазами младшего сына – слабоумного Бенджи, обретающегося в бессловесной и вневременной системе координат. Три следующие главы возникли как попытка дополнить и раскрыть внутреннюю речь 33-летнего героя с сознанием младенца.

Многие упрекали Фолкнера в том, что продраться через страницы сумбурного, невразумительного изложения Бенджи под силу не всякому читателю¹². И действительно, эта часть, хотя и составлена простыми предложениями, изобилует неясностями: личные местоимения и имена собственные ускользают от своей прямой функции референции, не позволяя догадаться, о ком идет речь, а события настоящего и прошлого хаотично перемежаются друг с другом, не выстраиваясь в хронологической последовательности и даже не намекая сменой грамматических времен

¹¹ Пер. Виталия Рапопорта.

¹² Американский поэт и критик Дадли Фитс в одной из первых рецензий на «Шум и ярость» даже выступил с такой инициативой: «Пусть читатель начнет книгу со страницы 93, отложив введение на конец. Таким образом он не только восстановит хронологию повествования, но и, познакомившись с большинством персонажей, лучше поймет значение медитаций Бенджи» [William Faulkner..., 1975, p. 88].

о свершившемся темпоральном переходе. Но, видимо, исходное погружение в универсум непривычной ментальности, где нет логических закономерностей и обобщающих понятий, входило в намерение автора. Растерянность читателя, не способного собрать все фрагменты вместе, призвана приблизить его к состоянию Бенджи, который точно так же не обладает целостностью (а вдобавок и шансом ее когда-либо обрести).

Чаще всего фигуру такого типа относят к категории «ненадежного» нарратора, на показания которого не следует полагаться¹³. Но для Фолкнера Бенджи, напротив, самый надежный свидетель того, что произошло в семье Компсонов¹⁴. Своим неумным плачем он ежедневно напоминает об отсутствующей сестре Кэдди – главной потере, к которой привела цепь житейских обстоятельств и решений, принятых вполне разумными героями романа. Кэдди, безусловно, является центральным персонажем книги, хотя Фолкнер и не предоставляет ей возможности высказаться самой. Не только Бенджи, но и его братья: образованный и тонко чувствующий Квентин (голос второй главы) и бессовестный прагматик Джейсон (рассказчик третьей части) – помешаны на своей сестре. Но если для Квентина она источник мучительных терзаний и нелегкого выбора между сердечной привязанностью и абсолютными представлениями о чести, а для Джейсона, не осмеливающегося выйти за пределы узкого круга эгоистических интересов, – объект ненависти, то для Бенджи – средоточие любви, нежности и доброты. Становясь первым, кого слышит читатель, Бенджи

¹³ Примером ненадежного повествователя может служить герой «Записок сумасшедшего» Гоголя, мелкий чиновник Поприщин, который в своем дневнике, в частности, подробно освещает, и даже цитирует, перехваченную им переписку двух собак.

¹⁴ На достоверности показаний Бенджи настаивает и американская исследовательница Гэйл М. Моррисон. «В конечном счете, – пишет она в статье, посвященной композиции романа “Шум и ярость”, – нетрадиционность повествовательной техники в монологе Бенджи не является ни хаотичной, ни абсурдной. Наоборот, она управляется жесткими, хотя и ужасно буквальными правилами логики. Часто слово, фраза или предмет запускают – вне какого-либо контроля и понимания с его стороны – память Бенджи, но эти ассоциативные устройства всегда легко просматриваются. <...> Из-за своей буквальности, самой неспособности понимать, а значит, рассуждать и делать выводы, Бенджи – удивительно надежный рассказчик. Он сообщает только то, что видит, а не то, что думает: действие, а не абстракция; факт, а не вероятность; сам диалог, а не смысл, стоящий за ним» [Morrison, 2008, p. 18–19].

задает эмоциональное измерение любому другому портрету Кэдди. Мы не узнаем от него общий ход событий: что его сестру выдадут замуж, дабы скрыть раннюю беременность, что Квентин покончит с собой, не в состоянии вынести мысль о грехопадении Кэдди, что она в честь Квентина назовет свою незаконнорожденную дочь, потом будет изгнана из родительского дома, что после смерти отца, потерявшего двоих любимых детей, одна лишь чернокожая служанка Дилси своей преданностью и заботой будет удерживать некогда аристократический род от неминуемой гибели. Для Бенджи не существует всей этой роковой последовательности, потому что его время не течет, а оттого и не лечит, не отодвигает в спасительное забытие картинки далекого прошлого.

«Кэдди, папа и Джейсон сидят в мамином кресле. <...> Кэджина голова на плече у папы. Волосы ее как огонь, и в глазах огня крупинки, и я пошел, папа поднял меня тоже в кресло, и Кэдди обняла. Она пахнет деревьями.

Она пахнет деревьями. В углу темно, а окно видно. Я присел там, держу туфельку. Мне туфельку не видно, а рукам видно, и я слышу, как ночь настает, и рукам видно туфельку, а мне себя не видно, но рукам видно туфельку, и я на корточках слушаю, как настает темнота» [Фолкнер, 2001, с. 59–60]¹⁵.

Между двумя одинаковыми фразами: «Она пахнет деревьями» (успокоительный рефрен близкого присутствия Кэдди) – разверзается пропасть в 28 лет, однако Бенджи переживает эпизоды из детства с небывалой отчетливостью и интенсивностью. Он держит туфлю своей сестры, смотрит на огонь и всё еще ждет у калитки, когда она вернется из школы. С этим ожиданием связана одна из самых драматичных сцен в первой части. Обнаружив как-то, что калитка не заперта, Бенджи до смерти пугает проходящих мимо школьниц, когда в неумелой попытке наладить контакт хватает девочку, вероятно, чем-то напомнившую ему Кэдди. Для него такой самовольный выход за пределы безопасной территории – не что иное, как выход к Другому, желание общения, которое оказывается заведомо не осуществимо в силу того, что Бенджи не владеет речью: «Я хочу сказать, поймал ее, хочу сказать, но закричала, а я сказать хочу, выговорить...» (с. 44). Эффект провала коммуникации усиливается тем, что в результате этого инцидента Бенджи кастрируют. Его естественное движение по

¹⁵ Далее роман У. Фолкнера «Шум и ярость» цитируется по этому изданию, в круглых скобках указаны страницы.

направлению к людям расценивается как противоестественное и даже опасное.

Казалось бы, там, где нет речи, нет места и пониманию. В подобной убежденности пребывает большинство членов семейства Компсонов. Однако Фолкнер развенчивает эту иллюзию как очередной человеческий предрассудок. Понимание зиждется не на логических конструкциях и безупречных сентенциях. Оно зарождается в более сокровенных глубинах человеческой души. Если сравнить безумие с незнакомым нам иностранным языком, то освоить его можно только с помощью чувства, и никакие рассудочные техники здесь не помогут. Кэдди в совершенстве овладела идиолектом Бенджи: его слезы, крик, мычание, воспринимаемые остальными как бессмысленный шум, были для нее вполне поддающимися расшифровке сообщениями. Научилась их понимать и безграмотная няня Дилси, чья способность к состраданию и принятию не знает границ. Той же эмпатической отзывчивости ждет Фолкнер и от своих читателей. Его послание, по верному замечанию израильского литературоведа Ольги Куминовой, «можно прочесть как ультиматум: либо держись подальше, либо погрузись и потеряйся в дезориентирующем мире текста» [Kuminova, 2010, p. 48]¹⁶. Роман устроен таким образом, что если мы не пытаемся вжиться в мироощущение Бенджи, то оказываемся вытолкнуты за пределы текста самим его языком.

В отличие от читателя, который имеет дело с Бенджи посредством пускай и путаных, но человеческих слов, остальные персонажи, населяющие книгу, лишены такой привилегии. Для них диапазон его «речи» варьируется от молчания до рева. Этот вой – лейтмотив всего романа. Но если в первой части он доходит до нас косвенно – в раздражительных или успокаивающих репликах героев, пытающихся его унять, то в последней главе, где через восприятие Дилси проступают авторские интонации, безутешные рыдания Бенджи достигают предельной символической мощи: «Ну, не плачь... Тш-ш. Дилси с тобой ведь. – Но он голосил – медленно, убого и бесслезно, и в сумрачном и безнадежном звуке этом звучала вся безгласная горесть вселенной» (с. 251). Вой, в котором тонут любые различия, который редуцирует всякое осмысленное сочетание букв к бессмысленно-

¹⁶ Особого внимания заслуживает и интерпретация Куминовой «Шума и ярости» как романа, который имплицитно включает в повествование своего «идеального читателя». В его роли выступают Кэдди и Дилси. См.: [Kuminova, 2010, p. 55–56].

му рокоту, есть архаическое выражение боли, своей неоформленностью отсылающее к дочеловеческому модусу языка. Какофонический хаос, он еще не речь, а скорее ее противоположность, ничто речи. Согласно Андре Блайкастену, ведущему специалисту по творчеству Фолкнера, на таком парадоксальном совмещении бытия и небытия зиждется сам феномен изящной словесности: «Крикам Бенджи не под силу передать то, что он не смог сохранить; они жгучий язык отсутствия и слепое красноречие абсурда. Они – “шум и ничего более”. Это “ничто”, однако, заключает в себе “все время, и несправедливость, и горе”, “все безмолвное страдание под солнцем”. Но разве такое соединение *ничего* и *всего* не может быть найдено и в том, что, по-видимому, выступает противоположностью вопля, – в литературе? <...> Язык – в своем наиболее амбициозном замысле – диалектически отсылает к неартикулируемости крика: он является его отрицанием, поскольку опирается на означающие силы слова, и вместе с тем его завершением – в той мере, в какой ему удастся вернуть непосредственный пафос нечленораздельного воя. ... “Шум и ярость”, несомненно, самая смелая попытка Фолкнера подойти как можно ближе к тому, что одновременно раскрывается и замалчивается в “безглазой” и “безъязыкой” агонии крика. Конечно, это была невозможная ставка: выиграть ее – значило проиграть. Ибо в наполненной смыслом тишине печатной страницы крик уже не крик; нытье и вой Бенджи, будучи названными, поглощаются немым красноречием письменного дискурса и присваиваются литературой, которая превращает их в символы собственного бессилия, собственной тщетности» [Bleikasten, 2008, p. 51].

Фолкнер неоднократно отмечал, что считает «Шум и ярость» «своей наилучшей неудачей», «самым прекрасным, самым блестящим поражением» [Фолкнер в Виргинском университете..., 1985, с. 283]. Можно ли проиграть с чувством глубокого удовлетворения? Да, если перед тобой стоит нереализуемая в принципе задача – придать форму бесформенному, сохранив его аморфность, выразить невыразимое, облечь в слова то, что они передать бессильны. Но в рассказе Бенджи – в самой его несостоятельности перед лицом логики смысла, через крушение и разрыв коммуникации – Фолкнер сумел запечатлеть то неуловимое инобытие логоса, в котором обреченное на молчание безумие на краткий миг, когда разумное захлестывается силой его пафоса, заявляет о себе в полный голос.

* * *

Три образа безумия, созданные воображением писателей в одни и те же годы в разных уголках земного шара, намечают иной тип отношений между художественным словом и опытом исключительного существования, вынесенного за пределы языка и рациональности. В противоположность превалирующим в психиатрической практике тенденциям объективировать дискурс сумасшедших, литература пытается дать слово самому душевнобольному. Выводя его на подмостки художественной фантазии, изящная словесность предоставляет уязвленной категории людей пространство для полноценного высказывания, которым общество их зачастую обделяет. Во всех трех произведениях читатель сталкивается с речью безумца от первого лица, получая тем самым доступ и к его субъективности. Вместо ожидаемых хаоса и темноты мир Септимуса Смита, писателя А. или Бенджи обнаруживает некую стройность, свой, пускай причудливый, но все же порядок. Этот порядок может быть назван поэтическим, поскольку держится он на неожиданных созвучиях, случайных ассоциациях, внутреннем ритме. Оттого, вероятно, литературе, чей арсенал выразительных средств богаче терминологического инструментария науки и философии, и удается подойти к безумию столь близко. Ресурсы абсурдной, бессвязной речи, которые высвобождаются в этом движении навстречу, коренным образом изменяют форму литературного творчества в XX в.

Список литературы

Вулф В. Дневник писательницы / Пер. с англ. Л. И. Володарской. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. 480 с.

Деррида Ж. Cogito и история безумия / Пер. с фр. С. Фокина // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 43–82.

Рикёр П. Время и рассказ / Пер. с фр. Т. В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 2: Конфигурация в вымышленном рассказе. 224 с.

Фолкнер в Виргинском университете (Беседы со студентами и преподавателями) (1957–1958) / Пер. с англ. Ю. Палиевской // Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / Сост. А. Н. Николокина. М.: Радуга, 1985. С. 245–361.

Фуко М. Безумие, отсутствие творения / Пер. с фр. С. Л. Фокина // Фигуры Танатоса: Искусство умирания: Сб. ст. / Под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1998. С. 203–211.

Bleikasten A. An Easter without Resurrection? // William Faulkner's The sound and the fury. New Edition / Ed. by H. Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publications, 2008. P. 41–67.

DeMeester K. Trauma, Post-Traumatic Stress Disorder, and Obstacles to Post-War Recovery in Mrs. Dalloway // Virginia Woolf and Trauma / Ed. by S. Henke, D. Eberly, J. Lilienfeld. New York: Pace University Press, 2007. P. 77–93.

Felman Sh. Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis). Stanford: Stanford University Press, 2003. 294 p.

Kaley J. Failed Witnessing in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway // Woolf Studies Annual. 2008. Vol. 14. P. 69–87.

Karlsson M. Writing Madness: Deranged Impressions in Akutagawa's "Cog-wheels" and Strindberg's Inferno // Comparative Literature Studies. 2009. Vol. 46, no. 1. P. 618–644.

Kuminova O. Faulkner's The Sound and the Fury as a Struggle for Ideal Communication // Literature Interpretation Theory. 2010. Vol. 21, no. 1. P. 41–60.

Morrison G. M. The Composition of "The Sound and the Fury" // William Faulkner's The sound and the fury. New Edition / Ed. by H. Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publications, 2008. P. 3–30.

Rose Ph. Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf. London: Routledge & Kegan Paul, 1978. 298 p.

William Faulkner: The Critical Heritage / Ed. by J. Bassett. London: Routledge and Kegan Paul, 1975. 422 p.

Список источников

Акутагава Р. Зубчатые колеса / Пер. с яп. Н. Фельдман // Акутагава Р. Новеллы. М.: Худож. лит., 1989. С. 521–548.

Вулф В. Миссис Дэллоуэй / Пер. с англ. Е. Суриц // Вулф В. Избранное. М.: Худож. лит., 1989. С. 25–166.

Фолкнер У. Шум и ярость / Пер. с англ. О. Сороки // Фолкнер У. Собр. соч.: В 9 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. Т. 2. С. 5–254.

References

Bleikasten A. An Easter without Resurrection? In: William Faulkner's The sound and the fury. New Edition. Ed. by H. Bloom. Broomall, PA, Chelsea House Publications, 2008, p. 41–67.

DeMeester K. Trauma, Post-Traumatic Stress Disorder, and Obstacles to Post-War Recovery in Mrs. Dalloway. In: Virginia Woolf and Trauma. Ed. by S. Henke, D. Eberly, J. Lilienfeld. New York, Pace University Press, 2007, p. 77–93.

Derrida J. Cogito i istoriya bezumiya [Cogito and the History of Madness]. Trans. by S. Fokina. In: Derrida J. Pis'mo i razlichie [Writing and Difference]. St. Petersburg, Akademicheskiiy proekt Publ., 2000, p. 43–82. (in Russ.)

Felman Sh. Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis). Stanford, Stanford University Press, 2003, 294 p.

Folkner v Virginskom universitete (Besedy so studentami i prepodavatelyami) (1957–1958) [Faulkner at University of Virginia (Conversation with Students and Professors)]. Trans. by Yu. Palievskoy. In: Faulkner W. Stat'i, rechi, interv'yuy, pis'ma [Essays, Speeches, Interviews, Letters]. Moscow, Raduga Publ., 1985, p. 245–361. (in Russ.)

Foucault M. Bezumie, otsutstvie tvoreniya [Madness, the Absence of Work]. Trans. by S. L. Fokina. In: Figury Tanatosa: Iskusstvo umiraniya [The Figures of Thanatos. The Art of Dying]. Eds. A. V. Demicheva, M. S. Uvarova. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 1998, p. 203–211. (in Russ.)

Kaley J. Failed Witnessing in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway. *Woolf Studies Annual*, 2008, no. 14, p. 69–87.

Karlsson M. Writing Madness: Deranged Impressions in Akutagawa's "Cogwheels" and Strindberg's Inferno. *Comparative Literature Studies*, 2009, vol. 46, no. 1, p. 618–644.

Kuminova O. Faulkner's The Sound and the Fury as a Struggle for Ideal Communication. *Literature Interpretation Theory*, 2010, vol. 21, no 1, p. 41–60.

Morrison G. M. The Composition of "The Sound and the Fury". In: William Faulkner's The sound and the fury. New Edition. Ed. by H. Bloom. Broomall, PA, Chelsea House Publications, 2008, p. 3–30.

Ricœur P. Vremya i rasskaz [Time and Narrative]. Trans. by T. V. Slavko. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2000, vol. 2: The Configuration of Time in Fictional Narrative, 224 p. (in Russ.)

Rose Ph. Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf. London, Routledge & Kegan Paul, 1978, 298 p.

William Faulkner: The Critical Heritage. Ed. by J. Bassett. London, Routledge and Kegan Paul, 1975, 422 p.

Woolf V. Dnevnik pisatel'nitsy [A Writer's Diary]. Trans. by L. I. Volodarskoy. Moscow, Tsentr knigi VGBIL im. M. I. Rudomino Publ., 2009, 480 p. (in Russ.)

List of Sources

Akutagawa R. Zubchatye koleasa [Cogwheels]. Trans. by N. Feldman. In: Akutagawa R. Novelly [Short Storys]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989, p. 521–548. (in Russ.)

Faulkner W. Shum i yarost' [The Sound and the Fury]. Trans. by O. Soroki. In: Faulkner W. Collected Works. In 9 vols. Moscow, TERRA – Knizhnyy klub Publ., 2001, vol. 2, p. 5–254. (in Russ.)

Woolf V. Missis Dellouey [Mrs Dalloway]. Trans. by E. Surits. In: Woolf V. Selected Works. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989, p. 25–166. (in Russ.)

Сведения об авторах

Крюкова Екатерина Борисовна, кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Социологический институт, Федеральный научно-исследовательский социологический центр РАН (Санкт-Петербург, Россия)

kriukova.jr@yandex.ru
ORCID 0000-0001-6585-4611
Scopus ID 57210125630

Коваль Оксана Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики, Русская христианская гуманитарная академия (Санкт-Петербург, Россия)

ox.koval@gmail.com
ORCID 0000-0003-4718-6669
Scopus ID 57201359595

Information about the Authors

Ekaterina B. Kryukova, Candidate of Sciences (Philosophy), Senior Research Scientist, Sociological Institute, Federal Center of Theoretical and Applied Sociology RAS (St. Petersburg, Russian Federation)

kriukova.jr@yandex.ru
ORCID 0000-0001-6585-4611
Scopus ID 57210125630

Oxana A. Koval, Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor of Department of Philosophy, Religious Studies and Pedagogic, Russian Christian Humanitarian Academy (St. Petersburg, Russian Federation)

ox.koval@gmail.com
ORCID 0000-0003-4718-6669
Scopus ID 57201359595