

**ISSN 2304-909X**

**2012**

**1(7)**



Scientific Journal  
**World Literature in the Context of Culture**

2012. Issue 1(7)  
Founded in 2006  
Published once a year

---

**Founder: Perm State National Research University**

---

‘World Literature in the Context of Culture’ includes original articles, written by different Russian and European scholars. The articles discuss the poetics of world literature, interaction of literature and other forms of art. This journal may be interesting to philologists, culture experts, art historians, students of Humanities.

***Editorial Board:***

**Nina Bochkareva**  
**Varvara Byachkova**  
**Boris Proskurnin**  
**Galina Rutskaya**  
**Inga Suslova**  
**Irina Tabunkina**  
**Ivan Avramenko**

<b>1.</b>	<b>XVIII-XIX</b>	
.....	.....	7
-	XIX	14
.....	.....	19
.....	.....	29
.....	.....	38
.....	.....	43
<b>2.</b>	<b>XX</b>	
.....	.....	51
1930-1940-	.....	56
.....	.....	68
.....	.....	73
.....	.....	79
.....	.....	89
.....	.....	95
.....	.....	103
.....	.....	109
.....	.....	116
.....	.....	122
.....	XX	127
.....	.....	136
.....	.....	143
.....	.....	146
.....	.....	152

« . . . » . . . . .	160
. . . . .	167
<hr/>	
<b>3.</b>	
. . . . . «	180
»:	186
. . . . . «	186
»:	192
(1892): 120 . . . . .	192
. . . . .	204
. . . . . «	210
» . . . . . «	210
. . . . . :	221
«	221
»	226
. . . . . «	232
»	238
. . . . . «	238
»	245
«	245
»	250
. . . . . :	257
«	257
»	271
. . . . . «	271
»	271
. . . . . :	271
. . . . .	278
<b>Giordano Corinne</b> L'Arche Russe d'Alexandre Sokourov un parcours allégorique à la rencontre de l'âme russe («	282
»	282
)	282
<b>Friis Alsinger L.</b>	291

## TABLE OF CONTENTS

### **Chapter 1. History of Literature and Culture of the XVIII-XIX centuries**

<b>Kashlyavik K.Y.</b> Avvakum Petrov and Blaise Pascal within the Rhetorical Words.....	7
<b>Udler I.M.</b> Space of City in the 19th centuries African American Slave Narratives .....	14
<b>Lazareva T.G.</b> Peculiarities of Walter Scott's Medievalism.....	19
<b>Proskurnin B.M.</b> Controversy of Spirit and Body: the Image of Brian de Bois- Guilbert in Walter Scott's 'Ivanhoe' .....	29
<b>Rutskaya G.S.</b> Synthesis of Realism and Romanticism in "The Second Wife" by E. Marlitt.....	38
<b>Byachkova V.A.</b> "East Lynne" by Mrs. Henry Wood: the Problems of Family and Marriage in the Victorian Sensational Novel.....	43

### **Chapter 2. The poetics of Literature of the XX century**

<b>Avramenko I.A.</b> Dialogism in V. Woolf's "To the Lighthouse".....	51
<b>Boronenko A.V.</b> Macabre Humour in Irish Novels of 1930-1940s (J. Joyce, S. Becett, F. O'Brien).....	56
<b>Turta E.I.</b> A.M. Remizov and J. James: Problem Statement.....	68
<b>Podobriy A.V.</b> Culture Inside Out or I. Babel's Odessa Stories.....	73
<b>Shevchenko A.A., Samsonova M.V.</b> Psychopathology as the Leading Aesthetic Principle in the Novel "Nadja" by Andre Breton .....	79
<b>Tsvetkov Y.L.</b> "External" and "Internal" Emigration in G. Kaiser's Works.....	89
<b>Porshneva A.S.</b> The Image of München in Lion Feuchtwanger's Novel "Exile".....	95
<b>Prazdnichnykh O.I., Porshneva A.S.</b> Nazi Concept in the Novel by E. M. Remarque "The Night in Lisbon".....	103
<b>Kurmacheva Y.Y., Porshneva A.S.</b> The Concept «Emigrant» in Remarque's Novel «The Night in Lisbon».....	109
<b>Manzhula O.V.</b> Narrator and Reconstruction of History in the Novels by M. Renault and R. Graves.....	116
<b>Platygina S.M., Porshneva A.S.</b> The Novel "Dandelion wine" by Ray Bradbury as a Bildungsroman.....	122
<b>Kotlyarova V.V.</b> Fenomen of the Interaction National and International in the Dramatic Art of the USA in Second Half of the 20-th Century.....	127
<b>Neljubin A.A.</b> Racial Problematics in the Novel by D. Kavanagh (J. Barnes) «Fiddle city».....	136
<b>Samsonsonova M.V.</b> Author and Hero in A. Notomb's "Une Forme de Vie".....	143
<b>Seybel N.E.</b> "Bloody Drama" in Heiner Müller's Creative Works: Topicality of the Genre.....///.....	146

<b>Haritonova E.V.</b> Modelling the Image of the World in the Tales of Tamara Mikheyeva.....	152
<b>Lozovik E.V.</b> Use of References as the Way of Creating a Character in Neil Gaiman’s “The Graveyard Book”.....	160
<b>Vorobyeva S.Y.</b> Gender Approach in the Study of Literature in the Context of Postmodern Theory.....	167

### **Chapter 3. Literature and Other Forms of Art**

<b>Mesheriakova A.V.</b> The Image of Basil Hallward in the Novel “The picture of Dorian Gray” by O.Wilde: the Ecphrastic Aspect.....	180
<b>Ponomarenko E.O.</b> Functions of the Works of Visual Arts in O.Wilde’s Play «An Ideal Husband»: in Context of the Problem of Ekphrasis.....	196
<b>Zagorodneva K.V.</b> The Book of Ekphrasis Poems «Sight and Song» (1892): Interaction Poetic and Art Discourses.....	192
<b>Cherepanova N.B.</b> Flower Figurativeness in V.V.Hoffmann’s Artistic Consciosness.....	204
<b>Tabunkina I.A.</b> Poems “The Three Musicians” by A.Beardsley and “Shadows of oblique angles...” by M.Kuzmin: Comparative Analysis.....	210
<b>Tulyakov D.S.</b> Abstraction and Illustration: “The Enemy of the Stars” by Wydham Lewis.....	221
<b>Bochkareva N.S.</b> the Functions of Ekphrasis in “the Big Sleep” by R.Chandler.....	226
<b>Postnova E.A.</b> Art and Reality in Ekphrasis V. A. Averin’s Trilogy “Lighted Windows”.....	232
<b>Burdin I.V., Bochkareva N.S.</b> Russian-Spanish “Parallels” in “Goya” by A.Voznesenskiy.....	238
<b>Suvorova M.V., Bochkareva N.S.</b> Ecphrasis of the Fresco “The Apotheosis of Washington” by Constantino Brumidi in the Novel “The Lost Symbol” by Dan Brown.....	245
<b>Tulyakova I.I.</b> The Role of Cover Design in T.Chevalier’s Novels.....	250
<b>Faivre Dupaigne A.</b> B.Pasternak and J.Brams: the Osinato Form in “Second Birth”.....	257
<b>Petrusyeva N.A.</b> About Music with Pictures «The Girl with Matches» Lachenmann: Composition Type, Treatment of the Text of Primary Sources.....	271
<b>Sheshunova S.V.</b> The Charge of the Light Brigade (Balaclava) in literature and films.....	278
<b>Giordano C.</b> A.Sakurov’s “Russian Arc”: An Allegoric Travelling of Russian Soul.....	282
<b>Friis Alsinger L.</b> Multilingualism and Literary Sources in Medieval Inscriptions on Objects.....	291

## Раздел 1. Из истории литературы и культуры XVIII-XIX вв.

УДК 212:81

### **АВВАКУМ ПЕТРОВ И БЛЕЗ ПАСКАЛЬ В ПРЕДЕЛАХ РИТОРИЧЕСКОГО СЛОВА**

**Кира Юрьевна Кашлявик**

к. филол. н., доцент кафедры теории межкультурной коммуникации  
и зарубежной литературы

Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н.А. Добролюбова  
603115, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Минина 31 А. e-mail: kachlavi@rambler.ru

В статье сопоставлены равновеликие гении словесности XVII века – Блез Паскаль и Аввакум Петров. Основа парадоксального, на первый взгляд, сопряжения – христианская вера и топосы обращения, из которых рождается антириторическое свободное слово. Сопоставление возможно на основе компаративного подхода к изучению наследия двух великих писателей XVII в., в чьем творчестве начинается предыстория рождения романного мышления Нового времени.

**Ключевые слова:** риторика, стиль, биография, благодать, исповедание, патос.

Аввакум Петров (1620, или 1621-1682) и Блез Паскаль (1623-1662) как свидетельствуют даты жизни, были современниками. Оба они не застали «смутных времен» своей родины. Но их дарования были призваны в самую гущу духовных исканий XVII в.

Они никогда не встречались, не читали произведений друг друга. Более того, если представить возможную встречу Аввакума Петрова с Блезом Паскалем при дворе русского царя Алексея Михайловича, то «огнепальный протопоп» настороженно, не сказать враждебно, отнёсся бы к этому, и вряд ли стал бы разговаривать с Паскалем, заведомо усмотрев в нем латинянина, чужого и еретика. А если бы такой разговор и состоялся, то, как знать...

На эту мысль наводят поступки и сочинения Аввакума. Например, его едкий и недобрый комментарий о первой встрече весной 1666 г. с «премудрым философом» Симеоном Полоцким, монахом из Киева, значит, зараженного латинством, ставшим советником и горячим сторонником внешней и внутренней политики Алексея Михайловича: «И вместе я и он были у царевы руки, и, видев он ко мне царевы приятные



слова, прискочил ко мне и лизал меня. И я ему рек: «Откуда ты, батюшка?» Он же отвеща: «Я, отеченька, ис Киева» [Малышев 1985: 296].

В дальнейшем, Симеон Полоцкий трижды ездил на «стяжание» с вождем раскола-старообрядчества протопопом Аввакумом, в том числе по просьбе царя, – правда, безрезультатно; «разошлись, яко пьяни, не мог и поесть после крику», вспоминал позже Аввакум об одном из таких словопрений его с полоцким «премудрым философом» [Еремин 2004: 226]. Это – показательная иллюстрация непримиримости Аввакума к чужому, к латинству, к отступлению от истинной веры, которое он видел в папизме.

Протопоп Аввакум, обладавший пассионарным темпераментом, физической силой и выносливостью, был сыном сельского священника. Он был самым несгибаемым противником «реформы» и политики царей Алексея Михайловича и Федора Михайловича. «Его авторитет как праведного и гонимого мученика», по мысли Л.Н.Гумилева, «оставался весьма высок даже в глазах противников» [Гумилев 2008: 258-265].

Человек твердой веры, и, как поется в староверческой церкви в Каноне святому священномученику и исповеднику Аввакуму, *«ум огненные имея священномучениче, попалил еси терние ересей учении православными», «обличивый козни сопостата», «аще и предаша тя еретицы озлоблениям лютым, но не поколебаша духа твоего силу, Духа бо Святого исполнен был еси обильно»* [Канон святому священномученику и исповеднику Аввакуму с крат с кратким жизнеописанием ким жизнеописанием 2007], свою жизнь мученически закончил на костре.

Совершенно иной была судьба Паскаля. Выходец из дворянского круга, ученый и интеллектуал нового времени, он тоже был одарен пассионарным темпераментом и твердой верой. Он не закончил свою жизнь мученически, но физические недомогания и болезненность явились мерилom его веры.

Однако, пролистывая основные события духовной жизни Паскаля и Аввакума можно заметить некие точки пересечения. Прежде всего, это язык духовного обращения, его топология.

Традиция обращения переносит к гласу, услышанному Савлом, к слезам ритора Августина, к пламени «Мемориала» Паскаля. Эта же тональность слышна в сокрушении и молитвах русского священника. Их сердца пережили откровение памяти смертной. Пустыня Савла, сад Августина, Пор-Рояль и нижегородское село Григорово связаны единой незримой нитью. Энергия обращения, поднимает над плотским, заставляет определять природу поступков и творчества. Корни ответа

Божественному за свет обращения вырастают из христианской Традиции. Обращение – умирание ветхого человека и рождение нового. Оно может повторяться, накапливая в сердце ищущего Бога силы и глубину раскаяния и желание изменить до основ свою жизнь. Так рождается состояние благодати. Цена ответа – жизнь, горение во имя веры в переносном, а для протопопы Аввакума и в прямом смысле слова.

В духовном пути Паскаля отмечено два переломных момента рождения во Христе. Точка отсчета – 1646 год. В атмосфере строгости и исканий происходит обращение в живую Веру всей семьи под влиянием известного в Нормандии, где проживала тогда семья Паскалей, монаха Гийеберта, ученика Сен-Сирана. В семье именно Блез переживал глубже всех внутренние перемены, последовавшие за обращением.

«Какое предназначение имело это обращение?» – рассуждает выдающийся знаток культуры XVII столетия Ж.Менар. Прежде всего, в борьбе между мирским и божественным, выбор происходит в пользу Бога, это выбор страстный и полный энтузиазма, о чем свидетельствуют духовные письма Блеза Паскаля, написанные в этот период. Подчиняясь силам обращения, Паскаль начинает глубоко и последовательно расширять горизонты религиозной культуры. Он вникает в христианскую традицию, при этом пристально изучает творения Блаженного Августина. Однако особое внимание Паскаль уделяет авторам, выражающим дух Пор-Руаяля, а именно, малым сочинениям и письмам Сен-Сирана, рассуждению «О частом причастии» («Fréquent Communion») Антуана Арно, «Речь о преобразовании внутреннего человека» («Discours sur la réformation de l'homme intérieur») и «Августина» («Augustinus») Корнелия Янсениуса и множество других теологических и духовных произведений, развивающих идеи великого Отца Церкви [Mesnard 1984: 279-291].

Паскалем осознано внутренне призвание, потребовавшее от него в дальнейшем отказа от занятий наукой. Но очевидно, что оставление наук являлось для Паскаля условием вхождения в более совершенную жизнь, не потому что он усматривал в этом греховное желание знать, но по причине того, что «собственные успехи вскармливают самодовольство» [Mesnard 1984: 281]. Так началось глубочайшее духовное перерождение Паскаля.

Следующий, уловимый момент разрешения экзистенциальных мук в энергию обращения – это великая ночь («la nuit de feu») 23 ноября 1654 г., в пространстве которой Бог познан «в уверенности и в радости»:

«Уверенность, уверенность, волнение, радость, мир.

[...] Радость, радость, радость, слезы радости» [Паскаль 1996: 327].

*«Certitude, certitude, sentiment, joie, paix.  
[...] Joie, joie, joie, pleur de joie»*[Pascal 2004: 1300].

В словах «Мемориала», запечатлевших Откровение, Паскалем сформулировано и главное духовное требование по отношению к себе:

«Забвение мира и всего, кроме Бога» [Там же].

*«Oubli du monde et de tout, hormis Dieu»*[Там же].

В дальнейшем Паскаль все более отходит от мира, отдает свой гений на службу Пор-Рояля: участвует в педагогической деятельности «маленьких школ» («*petites écoles*»), защищает дух монастыря от нападок иезуитов (знаменитая история с «Провинциалиями») («*Les Provinciales*» 1656–1657), замысливает и начинает писать «Апологию христианской религии» («*Apologie de la religion chrétienne*») (1657–1662, éd. en 1670). Споры вокруг Формуляра и компромиссное решение Арно и Николя, приводят к конфликту Паскаля с идеологами Пор-Рояля.

Он отказывается от теологических состязаний, что открывает путь более простому, почти народному благочестию. Он много помогает бедным и именно в милосердии видит смысл жизни по Христу. Яркие примеры – дело «карет по пять су» – первая система общественного городского транспорта в Париже; или же завещание, в котором было сказано, что Паскаль завещал больницам Парижа и Клермона по четверти своих доходов в деле «карет по пяти су».

Обстоятельства последних месяцев жизни и смерти Паскаля свидетельствуют о пламенной любви к Иисусу Христу и к бедным людям. Духовная жизнь Паскаля поражает драматичностью отступления от Божественного и возврата к нему. Но он не только прожил эту драму в особые моменты обращения. Она составила для него сущность христианской жизни, «представляющей из себя постоянную борьбу и подъём. Отдохновение существует только на том свете, в полном обладании Бога» [Mesnard 1984: 291].

Вера Аввакум, сын сельского священника, изначально крепко стоит на ногах народного благочестия, вырастающего из жизненного, на своей шкуре написанного, знания человеческой природы. Он сам свидетельствует об этом в «Житии»: «Рождение же мое в Нижегородских пределах, за Кудьюмою-рекою, в селе Григорове. Отец ми бысть священник Петр, мати – Мария, инока Марфа. Отец же мой прилежащее пития хмельнова; мати же моя постница и молитвинница бысть. Всегда учаше мя страху божию» [Протопоп Аввакум 1990: 17].

В том же временном, но в ином географическом пространстве осуществлялось обращение Аввакума. И вновь из «Жития»: «Аз же некогда видев у соседа скотину умершу, и той нощи, восставшее, пред об-

разом плакався довольно о душе своей, поминая смерть, яко и мне умереть; и с тех мест обыкох по вся нощи молитися» [там же: 17–18]. За осознанием смерти плоти последует физическая уверенность в бессмертии души и силы благодати, выразившиеся в даре целительства, в чудесах неподверженности смерти в самых разных обстоятельствах многострадальной жизни Аввакума.

Смело соотнося строки [Mémorial] и процитированного характерного пассажа из «Жития» («certitude, sentiment»/«pleurs de joie»/«пред образом плакався довольно о душе своей, поминая смерть, яко и мне умереть»; «oublu du monde et de tout, hormis Dieu», «il ne se conserve que par les voies enseignées dans l’Evangile»/«и с тех мест обыкох по вся нощи молитися»), обратим внимание на «патос» поисков и защиты Бога Живаго.

Ещё один пример – пронзительная духовная формула Паскаля:

«Feu  
Dieu d’Abraham, Dieu d’Isaac, Dieu de Jacob,  
non des philosophes et des savants» [Там же].

Она созвучна наставительно-проповеднической интонации аввакумовского толкования «Что есть тайна христианская и как житии в вере Христове»:

*«...Не ищите риторики и философию, ин краснорѣчя, но здравымъ истиннымъ глаголомъ послѣдующе, поживите. Понеже риторъ и философъ не можетъ быти христианинъ.*

*...Азъ есмь ни ритор, ни философ, дидакалства и логофетства не-искусен, прстецъ человек и зело исполнен неведения. Сказать ли, кому я подобен? Подобен я нищему человеку, ходящему по улицамъ града и по окошкамъ милостынню просящу. День той скончав и препитавъ домашнихъ своих, на утро паки поволокся. Так и аз, по вся дни волочась, собираю и вам, питомникомъ церковнымъ, предлагаю, – пускай, яде, веселимся и живи будем. У богатова человека, *царя Христа, из Евангелия ломоть хлеба выпрошу; у Павла апостола, у богатова гостя, из полатей его хлеба кромѣ выпрошу, у Златоуста, и торговава человека, кусокъ словеса его получю; у Давыда царя и у Исаии пророков, у посадскихъ людей, по четвертине хлеба выпросил. Набралъ кошел, да и дамъ даю, жителямъ в дому бога моего. Ну, ешьте на здоровье, питайтесь, не мрите с голоду. Я опять побреду собирать по окошкамъ, еще мне надают, добры до меня люди те, – помогаютъ моей нищете. А я и паки вам, бедненькимъ, поделюсь, сколько богъ дает. Не подобаетъ скрывать даннаго намъ таланта, да же не осудимся, яко и онъ, обретевъ во убрусъ сребро господина своего и скрыхъ в землю; за сие вверженъ бысть во тьму кро-**

мешную, идеже плач и скрежет зубом, и зело прыгут во огни негасимом. Не ленись того для, собака!» [Протопоп Аввакум 1990: 119].

Регистр созвучия – вновь невидимая и живая нить ранней христианской Традиции, образно и убедительно расписанная гениальным народным пером Аввакума: «У богатова человека, *царя Христа*, из *Евангелия ломоть хлеба выпрошу*; у *Павла апостола*, у богатова гостя, из полатей его хлеба крому выпрошу, у *Златоуста*, и торгового человека, кусок словес его получю; у *Давыда царя* и у *Исаии пророков*, у посадских людей, по четвертине хлеба выпросил. Набрал кошел, да и дам даю, жителям в дому бога моего. Ну, ешьте на здоровье, питайтесь, не мрите с голоду».

Созвучие в поисках Бога Живаго, устремленность к подражанию Христу позволяет рассуждать и о сходствах стиля двух великих писателей. Показательны в этом отношении «Мысли» («Les Pensées») и «Житие», разные по жанру, но удивительно родственные по тональности.

«Житие» построено, по мысли В.В.Виноградова, в форме речевой бесхитростной импровизации, «беседы», «вяканья». Отсюда в нем постоянные обращения к слушателям – старцу Епифанию и «рабу Христову» – «слушай за что».

«Мысли», в реконструкции Пола Эрнста, открываются «письмом к другу, побуждающим к поискам Бога» [Ernst 1970: 17–18].

В обоих произведениях направленность на диалог переходит в проповедь истинности христианской веры, полную торжественного обличения. Особенно у протопопа Аввакума.

Так, рождается переход от невидимого, от «подражания Иисусу Христу» к видимому – к «риторическому подражанию Иисусу Христу» [Sellier 1999: 120].

### **Список литературы**

Гумилев Л.Н. От Руси до России. Очерки этнической истории. М.: Айрис Пресс, 2008. 320 с.

Еремин И.П. Симеон Полоцкий – поэт и драматург // Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / подготовка текста, статья и комментарии И.П.Еремина; репринтное воспроизведение с издания 1953 г. СПб.: Наука. 2004. С. 223–269.

Канон святому священномученику и исповеднику Аввакуму с кратким жизнеописанием. Москва, 2007. 8 с.

Мальшев В.И. Материалы к «Летописи жизни протопопа Аввакума» / публ. Н.С.Демковой // Древнерусская книжность: по материалам Пушкинского Дома. Л., 1985. С. 277–322.

Паскаль Бл. Мемориал // Паскаль Бл. Мысли / пер.с франц. по изданию Лафюма Ю. А. Гинзбург. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1996. С. 327–328.

Протопоп Аввакум. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / коммент. Н.К.Гудзий и др.; вступ. ст. Г.М.Прохорова. Архангельск: Северо-западное кн. изд-во. 1990. 351 с.

Ernst P. Approches pascaliennes. L'inité et le mouvement, le sens et la fonction de chacune des vingt-sept liasses titrées. Préface de J. Mesnard. Gembloux. Belgique: Ducolot 1970. 705 p.

Mesnard J. Pascal // Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique doctrine et histoire fondé par M. Viller, F. Cavallera... Tome XII. Première partie. P.: Beauchesne, 1984. P. 279–291.

Pascal Bl. [LE MEMORIAL] // Pascal Bl. Les Provinciales. Pensées et opuscules divers. Textes édités par Gérard Ferreyrolles et Philippe Sellier. D'après l'édition de Louis Cognet pour «Les Provinciales». Classique Garnier, 2004. P. 1300.

Sellier Ph. Rhétorique et Apologie: Dieu parle bien de Dieu // Sellier Ph. Port-Royal et la littérature. I. Pascal. Paris: Honoré Champion Editeur, 1999. P. 117–126.

## **AVVAKUM PETROV AND BLAISE PASCAL WITHIN THE RHETORICAL WORDS**

### **Kira Y. Kashlyavik**

Candidate of Philology, Associate Professor of  
Theory of Inter-cultural Communication and Foreign Literature Department  
Linguistic University of Nizhny Novgorod  
603115, Russia, Nizhny Novgorod, Minin str. 31 A. kachlavi@rambler.ru

The article deals with the problem of possible comparison of two genius of the XVII century – Blaise Pascal et Avvakum Petrov. The method is based on the conception of comparative literature studies and the theory of “antirhetoric word”. The comparison is based on the christian faith of two authers. The comparison becomes possible within the comparative approach of studying the works of two great writers of XVII century, where the beginning of the novel thinking of New Time takes place.

**Key words:** rhetoric, style, biography, grace, confession, pathos.

## ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА В АФРО-АМЕРИКАНСКИХ НЕВОЛЬНИЧЬИХ ПОВЕСТВОВАНИЯХ XIX ВЕКА

**Ирина Михайловна Удлер**

к. филол. н., доцент кафедры теории массовых коммуникаций  
Челябинский государственный университет  
454000, Россия г. Челябинск, пр. Победы, 162 в. dl.irinm@gmail.com

В статье на примере «Повествования о жизни Фредерика Дугласа, американского невольника» Ф. Дугласа рассматривается своеобразие изображения и трактовки природы и города в афро-американских невольничьих повествованиях XIX в. Лес изображается как реальная опасность для беглеца, как почти непреодолимая преграда на пути к свободе. Авторы невольничьих повествований отвергают романтический образ леса как символ свободы и противопоставляют ему пространство города, пробуждающее надежду на свободу. Городской текст (Балтиморский текст Ф. Дугласа) является эффективным средством выражения расового, национального и культурного самосознания.

**Ключевые слова:** афро-американские невольничьи повествования, Фредерик Дуглас, природа, город, Балтиморский текст.

Изображение природы и города в американской литературе XIX в. и в афро-американских невольничьих повествованиях (slave narratives) диаметрально противоположно.

В эпоху романтизма в невольничьих повествованиях отсутствует романтический образ природы, на лоне которой человек чувствует себя свободным, отсутствует романтическая идиллия, ибо опыт рабства мешает романтическому слиянию с природой. В невольничьих повествованиях нет «блаженных островов» Г. Мелвилла, прекрасной «жизни в лесу» на берегу замечательного озера «Уолден», а река Миссисиппи вызывает ассоциации с самым большим невольничьим рынком в Новом Орлеане. В американском лесу рабов линчевали, их подстерегали преследователи с собаками, готовыми растерзать беглецов.

Страхи рабов, собирающихся бежать, хорошо передал Ф. Дуглас: «С одной стороны, рабство, безжалостная, пугающая нас реальность. <...> С другой стороны, на неопределенном расстоянии, в мерцающем свете Полярной звезды, за крутыми холмами и снежными вершинами

находилась сомнительная свобода, зовущая нас придти и воспользоваться ее гостеприимством. Этого иногда было достаточно, чтобы заставить нас колебаться. Но когда мы представляли себе наш путь, мы приходили в ужас. Всюду мы видели неумолимую смерть, выступающую в разных обличьях. То это был голод, заставляющий нас поедать собственную плоть; то мы боролись с волнами и тонули; то нас нагоняли преследователи и ужасные овчарки разрывали нас в клочья; нас жалили скорпионы, преследовали дикие звери, кусали змеи, и, наконец, когда мы почти достигали желанной цели после того, как мы переплывали реки, сражались в лесу со свирепыми зверями, ночевали в лесу, страдали от голода и холода, нас настигали преследователи и убивали нас, сопротивляющихся, в том месте, куда мы так стремились. Эта картина ужасала нас...» [Douglass 1986: 123–124].

В большинстве «повествований» беглец скрывается в лесу, и этот лес представляет реальную угрозу быть схваченным преследователями, что часто и происходило. Во многих «невольничьих повествованиях» чаще всего только третий побег оказывался успешным.

В «повествованиях» XIX в. изображение природы корректируется опытом рабства, который препятствует романтическому восприятию природы, и становится средством критики рабства (нужно иметь в виду и использование анималистических образов для показа низведения раба до уровня животного), соединяется с темой свободы как самой главной человеческой ценности.

По контрасту в невольничьих повествованиях присутствует пространство города, пробуждающего стремление к грамотности как средства обретения свободы, ухода от статуса «невидимки», пробуждающего надежду на свободу, а после побега помогающего беглецам обрести себя в аболиционистском движении.

Справедливо утверждение редакторов российско-французского сборника материалов международной конференции «Крымский текст в русской культуре», организованной Пушкинским Домом, Сорбонной и Санкт-Петербургским государственным университетом, о необходимости исследования различных «локальных текстов»: «Тема эта – чрезвычайно обширная и, разумеется, никоим образом не исчерпанная, поскольку по своему объему она сопоставима и со всемирной историей, и со всемирной географией» [Крымский текст 2008: 5]. По образцу «Петербургского текста» [Топоров 1995: 259–367], «Крымского текста» [Люсый 2003], «Пермского текста» [Абашев 2000], «Вильнюсского текста» [Брио 2008] и других, условно говоря, «локальных текстов» культуры в афро-американских и афро-английских невольничьих повествованиях XVIII в. следует выделить «Текст Черной Атлантики»,



связанный с историей африканцев, насильственно вывезенных на невольничьих кораблях из Африки в Европу и Америку. В лучшем образце жанра «школы героических беглецов» XIX в. – «Повествовании о жизни Фредерика Дугласа, американского невольника. Написано им самим» Ф.Дугласа (1845) – важен «Балтиморский текст», иными словами, текст города, в котором юный раб с плантации научился читать и писать и стал стремиться к свободе.

Дуглас видел Божье предопределение в своей собственной судьбе, когда его, восьмилетнего мальчика-раба, отправили с плантации в город Балтимор в услужение к родственнику его владельца Хью Олду. Переезд в город Ф.Дуглас до конца своих дней считал первым важным событием в его жизни, которое проложило дорогу к освобождению из рабства: «Я вижу в моем отъезде с плантации полковника Ллойда одно из самых значительных событий моей жизни. Если бы меня не отправили с плантации в Балтимор, я не сидел бы сейчас за своим собственным столом, наслаждаясь свободой и счастьем иметь собственный дом, писать свое «Повествование», а оставался бы в цепях рабства. Я всегда оценивал это как первое очевидное проявление вмешательства провидения, которое с тех пор сопровождало меня и отметило мою жизнь многими милостями... На плантации было много детей, которых могли послать в Балтимор. Я был избран среди всех, избран первым, последним и единственным» [Douglass 1986: 74–75].

Почему переезд в город стал событием такого масштаба? Р.Б.Степто справедливо считает основным архетипом афро-американской культуры «поиск свободы и грамотности» [Stepto 1979: ix]. В городе герои невольничьих повествований обретают грамотность как условие физической и духовной свободы.

Для автобиографического героя в «Повествовании о жизни Фредерика Дугласа, американского невольника» Ф.Дугласа город стал главным наставником. Сначала его хозяйка миссис Олд стала учить мальчика грамоте. Затем он услышал, как его хозяин Хью Олд запрещает жене учить мальчика грамоте, ибо грамотный раб не захочет оставаться рабом. Рассказчик оценивает слова Олда и как факт сакральный, еще одно вмешательство провидения («откровение», показавшее «путь от рабства к свободе»), и как «бесценную инструкцию», полученную от хозяина [Douglass 1986: 78].

Убежденная и эмоциональная речь Олда подтолкнула к размышлениям, которые Ф.Дуглас воспроизводит в фольклорной музыкальной тональности: «В то время как я был глубоко опечален утратой помощи моей хозяйки, я был глубоко обрадован ценным наставлением, которое по чистой случайности получил от моего хозяина. <...> То, чего он

больше всего опасался, я больше всего желал. То, что он больше всего ценил, я больше всего ненавидел. То, что ему казалось величайшим злом, которого следует тщательно остерегаться, для меня было величайшим благом, которого следовало усердно добиваться. И доказательства вреда обучения меня грамоте, которые он так пылко приводил, только вдохнули в меня желание и решимость учиться» [Douglass 1986: 78–79]. Дальнейшая его жизнь в Балтиморе обрела смысл. Отныне хлебом насущным для него стал «хлеб знаний» ([Douglass 1986: 83].

Пространство обучения грамотности в прямом и переносном смысле слова расширяется. Кроме городского дома Олда, где подросток, несмотря на строжайший запрет хозяина и установленную за ним слежку, тайком учился писать по учебнику правописания Уэбстера и по исписанным школьным тетрадам его маленького хозяина мастера Томаса, школой становятся улица, где белые сверстники учили его читать, судостроительные верфи, где корабельные плотники буквами отмечали готовые детали: «Мои тетрадами были дощатый забор, кирпичная стена и мостовая; вместо пера и чернил – кусок мела. <...> Таким образом, после долгого, утомительного труда я наконец преуспел в умении писать» [Douglass 1986: 87].

Одним из существенных побудительных мотивов учиться писать для Дугласа стала возможность написать для себя пропуск, что он и осуществил во время побега из Балтимора.

В городе была куплена книга – учебное пособие по ораторскому мастерству «Колумбийский оратор», составленное в 1797 г. учителем и писателем из Массачусетса Калемом Бингхэмом. В книге были представлены теория и лучшие образцы ораторского искусства, начиная с античности и кончая XVIII в., в том числе речи, направленные против рабства, на защиту свободы и демократии. По справедливому замечанию Д.Блайта, «будущий великий оратор и проповедник свободы не мог найти более полезной и содержательной книги» [Douglass 1993: 112]. По учебному пособию автобиографический герой учился не только искусству красноречия, но и американскому духу Просвещения и свободы. Много раз он перечитывал диалог между рабовладельцем и рабом, трижды совершавшим побег, и мысленно участвовал в дискуссии на стороне раба. Впервые пришло осознание немоты, неумения выражать словами свои мысли. Чтение «Колумбийского оратора» вызвало желание «выразить свои мысли и опровергнуть доказательства в защиту рабства» [Douglass 1986: 84]. Может быть, тогда и родился один из лучших ораторов и публицистов своего времени, который лучше других сумел выразить мысли и чувства своего народа. Чтение

привело к осознанию своего положения раба, стало толчком для мучительных размышлений, принесших глубокие страдания, пробудило душу героя.

В балтиморском порту он посмотрел на уготованную ему судьбу глазами свободного моряка, который ужаснулся его участи раба. Значение слова «аболиционист» он также узнал в Балтиморе – из балтиморской газеты «Америкэн». С тех пор он стал читать газеты и искать в них все, что имело отношение к аболиционизму и осуждению рабства.

В Балтиморе он впервые, хотя и ненадолго, был отпущен на «вольные хлеба»: сам искал работу и зарабатывал себе на жизнь, – но большую часть заработка должен был отдавать хозяину. И он приравнял мистера Олда к разбойникам, пиратам. Он захотел быть экономически самостоятельным, как свободные американцы.

Таким образом, противопоставление города природе, городской текст в «Повествовании о жизни Фредерика Дугласа, американского невольника», как и в других невольничьих повествованиях XIX в., являются эффективным средством выражения расового, национального и культурного самосознания.

#### ***Список литературы***

Абашев В.В. Пермь как текст: Пермский текст в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермск. ун-та, 2000. 404 с.

Бриу В. Поэзия и поэтика города. М.: НЛЮ, 2008. 264 с.

Крымский текст в русской культуре: мат. междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 4–6 сент. 2006 г. / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. Н.Букс, М.Н.Виролайнен. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. 250 с.

Люсый А.П. Крымский текст в русской культуре и проблема мифологического контекста: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01. М., 2003. 267 с.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы: введение в тему // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 259–367.

Douglass F. Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself / ed. with an introd. by H. A. Baker, Jr. New York: Viking Penguin, 1986. 159 p.

Douglass F. Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself / ed. with an introd. by D.W.Blight. Boston; New York: St.Martin's Press, 1993. xii, 163 p.

Stepto R.B. From Behind the Veil : A Study of Afro-American Narrative.

Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1979. xv, 203 p.

## **SPACE OF CITY IN THE 19TH CENTURIES AFRICAN AMERICAN SLAVE NARRATIVES**

### **Irina M. Udler**

Candidate of Philology,  
Associate professor of Theory of Mass Communications Department  
Chelyabinsk State University  
454000, Russia, Chelyabinsk, Pobeda avenue, 162 v,

The paper is devoted to the concept and image of city in the 19th century African American slave narratives by example of the Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself. The American forest is imaged as the real danger to the fugitives, the nearly impassable boundary between the slavery and the freedom, as the mythological space reminding of the African roots. The slave narratives' authors reject the romantic image of forest as a symbol of freedom and contrast it with a space of city elevating hopes of liberation. The text of city (Frederick Douglass's Baltimore text) is an effective means of expression of race, national, and cultural self-consciousness.

**Key words:** African American slave narratives, Frederick Douglass, nature, city, The Baltimore text.

**УДК 821.111.09**

## **ОСОБЕННОСТИ МЕДИЕВИЗМА ВАЛЬТЕРА СКОТТА**

### **Татьяна Григорьевна Лазарева**

к.филол.н., доцент кафедры английской филологии  
Курганский государственный университет  
640669 г. Курган, ул. Гоголя, 25. lazarevat@mail.ru

В статье рассматриваются особенности медиевизма Вальтера Скотта. Его романы о Средневековье отражают ироническое отношение писателя к художественной идеализации средневековых рыцарей. Как правило, его ирония выражена не вербально, а ситуативно. Скотт проводит границу между собственными романами о Средневековье, основанными на исторических фактах, и средневековыми рыцарскими романами, основанными на художественном вымысле и фантазии. Он

последовательно разрушает все основные мифы об идеальных рыцарях и особенно о природе их «высокой» любви к Даме Сердца.

**Ключевые слова:** Скотт, медиевизм, ирония, средневековый рыцарский роман, идеальный рыцарь.

Медиевизм как сфера научных интересов в творчестве Вальтера Скотта отличается необычной разноплановостью и многоаспектностью. Он включает исследование экономики, политики, права, структуры средневекового социума и его ментальности, особенностей восприятия мира различными слоями населения, включая отношение к официальной религии и народным суевериям, этику и эстетику эпохи. Из всех видов искусств средневековой эпохи огромную социальную роль Скотт отводит литературе. По его мнению, литература не только отражает культурные пристрастия того или иного народа в конкретный исторический период, но и формирует общенациональную идею и общую парадигму поведения представителей определенного сословия или социальной группы. Именно поэтому знакомство Скотта с эпохой средневековья началось с изучения средневековой литературы.

Средневековые рукописи, хранившиеся в Адвокатской библиотеке Эдинбурга, содержали огромное число старинных рыцарских романов. Они существенно отличались от знакомых по детским книжкам сюжетов о приключениях рыцарей и заинтересовали Скотта своим необычным стилистическим колоритом и детальным описанием быта и нравов представителей рыцарского сословия. Скрупулезное изучение средневековых рыцарских романов, а затем и исторических трудов в период подготовки комментариев к балладам, к стихотворному роману «Сэр Тристрам» Томаса из Элсирдауна (XIII в.), к собственным *romance* на средневековые сюжеты, переписка со знаменитыми антикварами позволили Скотту собрать огромный материал по истории не только шотландского, но и европейского рыцарства и составить собственное представление об идеалах этого института, его структуре, организации, зарождении и истории развития, причинах упадка и отголосках в современности. Все свои знания по этой теме Скотт изложил в фундаментальной работе «Эпос о рыцарстве» (1818). Несколько позднее он опубликовал не менее фундаментальную статью, посвященную жанру непосредственно рыцарского романа («Эссе о рыцарском романе», 1823).

В своих рассуждениях о жанре Скотт отталкивается от распространенного в XVIII в. определения. В то время под *romance* понимали «средневековую историю о военных подвигах, рассказ о безрассудных приключениях во имя любви и рыцарской чести» (*A military fable of the*

*middle ages; a tale of wild adventures in war and love*). Именно такое определение дал термину Сэмюэль Джонсон в своем *Словаре английского языка* (1775) [Johnson 1755, I]. Другое значение термина – «ложь, выдумка» (*A lie; a fiction*), – отмеченное Джонсоном как разговорное [Johnson 1828: 1009], видимо, отразило те элементы сказочной фантастики [Абрамова 2003: 920], которые придали особый колорит повествованию и благодаря которым рыцарский роман как жанр был вынесен в разряд детского чтения.

Вальтер Скотт не соглашается с точкой зрения Джонсона на *romance* и в своем «Эссе о романе» доказывает, что рыцарский роман развивался параллельно с обществом и имел тот же источник, что и историческая хроника. Первый стремился как можно дольше поддерживать маску достоверности описываемых событий, а хроника стремилась к все большей занимательности. «В результате, – пишет Скотт, – создается смешанная разновидность сочинений, которая может быть названа романтической историей или историческим романом в зависимости от соотношения в ней правды, подпорченной выдумкой, или фантазии, смешанной с правдой» [Scott 1837-1838: 267–268].

Создавая романы о Средневековье, Скотт ориентируется на старинную эпическую традицию и заимствует мотивы и образы средневековых рыцарских романов. В то же время он четко проводит границу между своими сочинениями и сочинениями средневековых авторов. Он иронизирует по поводу тех читателей, которые относятся к изображаемому в *romance* миру как к реальному и пытаются перенести фактические ситуации, чудесных персонажей и необычайные чувства в реальную жизнь.

Эта ирония распространяется и на собственные образы, которые, в свою очередь, также выступают как «читатели», следующие в своей жизни «литературным» образцам. Так, образ Айвенго («Айвенго») не сводится к изображению идеального рыцаря, он более многослоен и неоднозначен. Скотт относится к нему с определенной долей иронии, выраженной не вербально, а ситуативно: он показывает героя, неспособного адекватно оценить свое положение.

Любимец Ричарда Львиное Сердце слишком буквально понимает провозглашенные и зафиксированные в литературных образах и философских трактатах (см. [Оссовская 1987: V–VI]) нормы и принципы рыцарского поведения и стремится действовать согласно им. Можно предположить, что молодой сакс усвоил рыцарские идеалы по книгам и сказаниям, поскольку его отец Седрик Сакс был категорически против увлечения сына норманнской культурой. Как читатель узнает по ходу повествования, Айвенго сбежал в крестовый поход вместе с Ри-

чардом Львиное Сердце, не получив благословения родителя. Находясь в безвыходном положении – в плену у жестокого норманна Фрон де Бёфа, раненый, не способный к сопротивлению, – он, однако, пытается криками привлечь внимание своего смертельного врага Буагильбера, увозящего несчастную Ревекку из горящего замка, и посылает ему вслед угрозы и проклятья: «Храмовник, подлый пес, позор своего ордена! Отпусти сейчас же эту девицу! Предатель Буагильбер! Это я, Айвенго, тебе приказываю! Негодяй! Ты заплатишь мне за это своей кровью!» [Скотт 1990, VI: 305] По счастливому стечению обстоятельств, Буагильбер его не слышал, иначе, можно с уверенностью сказать, храмовник, не раздумывая, убил бы своего соперника по турнирам и «любимчика» короля Ричарда.

Столь же слабо оценивая реальную ситуацию, не оправившийся от ран Айвенго бросается на защиту Ревекки во время суда в прецептории тамплиеров. Выступая против сильнейшего рыцаря храмовников Буагильбера, он следует не разуму, а догмату, требующему от всякого рыцаря защитить девицу, просящую о помощи. Тот же самый догмат довлеет над эмоциями Квентина Дорварда («Квентин Дорвард»), когда он бросается на помощь Гертруде Павийон, простой горожанке восставшего Льежа, оказавшейся в руках расвирипевшего французского солдата. Из-за слепого следования догматам молодой рыцарь ставит под удар все свои надежды на брак с любимой, поскольку прекращает бой с Арденнским Вепрем, за голову которого назначена награда в виде руки графини Изабеллы де Круа и ее земель. И тут ситуативная ирония приобретает драматический подтекст, поскольку лишь благородство Людовика Меченого, дяди Квентина, восстанавливает справедливость.

Отмечая нереальность выполнения в полной мере кодекса рыцарского поведения и фантазийную природу идеальных литературных героев, Скотт показывает, как реальная жизнь может стать основой для художественного вымысла. В своих представлениях о жизни рыцаря Квентин Дорвард ориентируется на случайные сообщения о своем дяде Людовике Меченом от какого-нибудь пилигрима, странствующего купца или инвалида-воина, появлявшихся время от времени в Гленхулакине. Рассказы о несокрушимой храбрости и удачах Лесли способствовали развитию воображения мальчика. Оно создало «яркий образ этого далекого, смелого и славного дяди, чьи подвиги восхвалялись рассказчиками». Мальчик представлял себе дядю «одним из воспитанных менестрелями славных рыцарей, которые мечом и копьем добывали себе короны и завоевывали королевских дочерей» [Скотт 1990, VIII: 70–71]. Он ориентируется на слухи и в выборе места службы для

себя. Согласно *слухам*, двор герцога Бургундского богаче и пышней французского двора, и служить у герцога почетней: «...бургундцы – мастера драться, и у них есть чему поучиться» [там же: 65]. И Квентин мечтает устроиться на такую службу, где он «мог бы при случае отличиться и прославить свое имя».

Рассказывая об идеалах юного Квентина Дорварда, Скотт уже открыто говорит о «книжном» усвоении рыцарского кодекса чести в отдаленных уголках Европы. Молодой шотландец предлагает королю Людовику снести неприступные стены замков, засыпать рвы, призвать ко двору всех своих пэров и рыцарей и зажечь «в свое удовольствие, ломая копья на блестящих турнирах, задавая пиры своим приближенным и танцуя ночи напролет с красивыми женщинами!» [там же: 38]. Лесли Меченый до того, как попал во Францию, также «представлял себе короля не иначе, как сидящим под балдахином с золотой короной на голове и пирующим со своими рыцарями и вассалами или скачущим во главе войска <...> что короли не едят ничего, кроме бланманже...» [там же: 66].

Именно такой образ рыцарских времен сложился у современников Скотта на основе переложений средневековых романов для детей, перешедших в разряд «детских сказок». И против него выступает писатель.

Скотт стремится показать действие рыцарского кодекса чести в жизненных обстоятельствах, и как далеко не идеальный рыцарь может вести себя в них. По его мнению, идеал, предлагаемый высокой литературой, каждый конкретный человек воспринимает согласно своим убеждениям и нравственным принципам. Так, образы знаменитых легендарных рыцарей – Тристана и Ланселота – для рыцаря Вальдемара Фиц-Урса, приближенного принца Джона («Айвенго»), являются достаточным основанием для оправдания засады в лесу на короля Ричарда и его убийства. По мнению норманна, вышеназванные рыцари «именно тем и прославились, что напали на богатырей и великанов в глубине диких неизведанных лесов».

В главе XXIII романа «Айвенго» Скотт рассказывает своему читателю о жестокости времени, о котором идет рассказ, продолжая разрушать сложившийся в литературе яркий сказочный образ волшебных замков, лесов и долин с прекрасными дамами, волшебницами, заколдованными замками и прекрасными рыцарями.

Рыцарь де Браси, шантажом принуждающий Ровену выйти за него замуж, разрушает ее идиллическое представление о мотивах поведения рыцаря. «Неужели же и ты, Ровена, – восклицает он, – подобно всем женщинам, думаешь, что на свете не бывает иного соперничества,



кроме как из-за ваших прелестей? Неужели ты не знаешь, что честолюбие и корысть порождают не меньшую ревность, чем любовь?» [Скотт 1990, VI: 219]. Де Браси раскрывает Ровене истинную причину ненависти Фрон де Бефа к рыцарю Айвенго. Де Беф считает Уилфрида Айвенго своим соперником не из-за любви к голубоглазой красавице, а из-за возможности предъявить права на богатое баронское поместье Айвенго, которое ей завещано опекуном. И норманн не остановится перед жестоким убийством раненого соперника, который по случаю оказался в его руках. Единственно, что спасает молодого сакса от расправы, так это незнание де Бефом о присутствии соперника в замке.

Скотт последовательно разрушает все основные мифы о рыцарях и особенно тот, согласно которому воин завоевывает любовь прекрасной дамы в поединках и на турнирах. Рыцарь де Браси шантажирует свою знатную пленницу, торгуется как какой-нибудь представитель третьего сословия, как «мужлан». Дабы усилить воздействие картины «печального состояния нравов» того времени и показать, на какие неистовства готовы были бароны, «когда разжигались их буйные страсти», Скотт ссылается на исторический труд Роберта Генри [Henry 1788, VI: 346-348]. Дабы доказать, что «трудно выдумать что-либо мрачнее или ужаснее того, что тогда творилось в действительности» [Скотт 1990, VI: 222], он приводит отрывок из «Саксонской летописи». Согласно «Летописи», даже дамы королевских кровей, как свидетельствует история принцессы Матильды, не могли избежать посягательств на свою честь и вынуждены были искать защиты в монастырских стенах «не по призыванию, но единственно ради спасения своей чести от необузданного распутства мужчин» [там же: 223].

О том, что реальная жизнь не соответствует книжной, придуманной, Скотт говорит устами Людовика Лесли, дяди Дорварда, который назвал идеализацию рыцарей «простотой». На службе у короля Людовика XI он пережил разочарование в прежних идеалах, потому и пытался уберечь своего племянника от столь же горьких чувств. Противопоставление реальной жизни и литературы усиливается описанием чувств Квентина Дорварда после первой встречи с дядей. «Читатель, – пишет Скотт, – вероятно, думает, что как только Дорвард остался один, он поспешил в свою башенку, в надежде еще раз насладиться звуками волшебной музыки, навевшей на него поутру такие сладкие грезы. Но то была глава из поэмы, тогда как свидание с дядей открыло ему страницу действительной жизни, а жизнь подчас куда как не сладка!» [Скотт 1990, VIII: 69].

Не менее разочаровывающим в «литературных идеалах» оказывается поведение графа Кревкера по отношению к влюбленным, когда он

предлагает Квентину Дорварду забыть про «весьма счастливое путешествие по волшебной стране грез, полное героических приключений, розовых надежд и несбыточных мечтаний, вроде путешествия по заколдованному саду феи Моргань» [Скотт 1990, VIII: 297]. По мнению опытного воина и придворного, «странствующая красавица» должна быть забыта, и в воспоминаниях влюбленного молодого человека следует оставить лишь образ высокородной графини де Круа, мечтания о которой слишком смелы и недостижимы.

К воспитанию на «сказках для детей» Скотт относит преклонение рыцаря перед женщиной как перед божеством. Экзальтированное поведение рыцаря он описывает в романе «Обрученная», в котором Дамиан де Лэси призывает на свою голову смерть из-за того, что не уберег вверенное ему «сокровище». «Я сам должен был охранять святую, которую мне поручили, – восклицает молодой человек, узнав о похищении Эвелины Беренжер, – как скупец стережет презренный металл, называя его драгоценным; если забываться сном, то только у ваших ворот; бодрствовать, пока не погаснут все звезды; невидимый для вас, я должен был находиться при вас неотлучно; тогда вы не подверглись бы опасности, как сейчас...» [Скотт 2004: 155].

Скотт стремится развенчать сложившийся у его современников миф о природе поклонения рыцарей Даме сердца. И Айвенго, и Квентин Дорвард, и Дамиан де Лэси, и Кеннет («Талисман») готовы преклоняться лишь Даме «своего круга», представительнице высших слоев населения, и с презрением относятся к красавицам, ниже их по социальной лестнице. Достаточно вспомнить резкое изменение настроения у Айвенго, узнавшего, что его благодетельница принадлежит к народу гонимых евреев; или смущение и досаду Квентина, услышавшего о низком происхождении красавицы, прислуживавшей в трактире. Лишь благородство сердца способствовало доброму отношению молодых рыцарей к девушкам низшего сословия. Так, Дорвард готов защитить прекрасную незнакомку от обвинений дядюшки Пьера, «следуя с детства привитой привычке (выделено мной. – Т.Л.) к рыцарскому поклонению перед женщиной». Употребляя слово «привычка», Скотт обращает внимание на главную составляющую рыцарского поведения – воспитание с детства в определенных рамках согласно строгим канонам. Каноны фиксируются в научных трактатах и распространяются через художественное слово. Именно поэтому Скотт постоянно подчеркивает «книжное воспитание» Дорварда в монастыре. С другой стороны, он отправляет своих читателей к историческим трудам своих современников и собственному «Эссе о рыцарстве», описывающим жизнь пажа в замке патрона.

Стремясь восстановить первоначальный – *исторический* – фундамент жанра *romance*, Скотт не только вводит конкретный исторический материал, почерпнутый из исторических трудов и старинных рукописей, но и постоянно противопоставляет действия своих персонажей клишированным поступкам героев рыцарских романов.

В романе «Айвенго», например, он рассказывает о Черном Рыцаре, который, уехав с турнира, оказался в таких местах, где не было ни ночлега, ни ужина. «По-видимому, ему, как это часто случалось со странствующими рыцарями, оставалось одно: пустить свою лошадь пасть, а самому лечь под дубом и предаться мечтам о своей возлюбленной, - пишет Скотт. – Но у Черного Рыцаря, должно быть, не было возлюбленной, или, обладая таким же хладнокровием в любви, какое проявил он в битве, он не мог настолько погрузиться в мысли о ее красоте и непреклонности, чтобы забыть о собственной усталости и голоде, любовные мечты, как видно, не могли заменить ему существенных радостей ночлега и ужина» [Скотт 1990, VI: 163].

Ирония Скотта по отношению к читателям, к собственным героям усиливается за счет введения в рассказ об эпохе XII в., считающейся периодом расцвета рыцарства, персонажа с ментальностью прагматичного XVIII в. Здравомыслящий фламандец Уилки Флэммок («Обрученная») сетует об огромной притягательной роли старинных «сказок» для его современников. Подражание поведению главных героев рыцарских романов Флэммок воспринимает как пустое развлечение знати, которое мешает жизни обычных людей. В ответ на просьбу коннетабля де Лэси, уходящего в крестовый поход, присмотреть за невестой Эвелиной Беренжер, фламандец сетует, что «в стране любви и рыцарских подвигов», каким является Уэльс, замок с прекрасной и высокородной затворницей ненадолго будет оставаться уединенным. «Дюжины менестрелей станут распевать под нашими окнами, и такая пойдет игра на арфах, что впору будет стенам рухнуть, как... в Иерихоне. А уж странствующих рыцарей соберется не меньше, чем к Шарлеманю или королю Артуру», «половина всех рыцарей Англии. И начнут они ломать копыя, давать клятвы, надевать цвета дамы и творить...безумства»; у этих рыцарей «кровь бежит по жилам, точно ртуть», от них бесполезно закрывать ворота замка. «Они придут искать приключений, а какие же приключения без припятствий? Рыцарь Лебеда переплывет через ров, Рыцарь Орла взлетит над стенами, а Рыцарь Грома и Молнии вдребезги разнесет наши ворота». Для фламандца XII в. Легенды о короле Артуре сродни сказкам, которые изображены на старинных гобеленах. Хуже всего, что эти сказки пагубно сказываются на нравах его современников, особенно современниц, кото-

рые воспринимаются Флэммоком как «веселые девицы, которые тоже ищут приключений и порхают от замка к замку, с турнира на турнир: корсажи расстегнуты, на шапочках перья, на поясе кинжал, а в руках дротик. Стрекогут как сороки, трепыхаются как сойки, а бывает, воркуют, точно голубки» [Скотт 2004: 135-136].

Другой герой Скотта Седрик Сакс («Айвенго»), не признающий безумств рыцарства и трезво, с учетом жизненного опыта оценивающий ситуацию, предлагает Черному Рыцарю свой кров и покровительство. «Я знаю, – говорил он, – что у вас, странствующих рыцарей, все счастье – на острие копья. Вас не прельщают ни богатства, ни земли. Но удача в войне переменчива, подчас захочется тихого угла и тому, кто всю жизнь воевал да странствовал» [Скотт 1990, VI: 316]. «Здравомыслящие» персонажи Скотта имплицитно связывают средневековую эпоху с более прагматичной и рациональной эпохой автора.

Тем не менее, как показывает Скотт в своих романах, мышление людей и в XII, и в XIV вв. определялось в категориях рыцарских романов. Даже презирующий рыцарские идеалы король Франции Людовик XI в разговоре с придворными о миссии Квентина Дорварда сравнивает его со «странствующим рыцарем, который пропал без вести», со «странствующим богатырем, который пустился на поиски приключений» и прислал «двух пленников в виде первого трофея своих подвигов» [Скотт 1990, VIII: 319].

При всей традиционности поэтики романов о Средневековье (включающей не только черты народных песен и баллад и рыцарских повествований, но и авантюрно-нравоописательных, сентиментально-психологических, «готических» романов) Скотт стремится разрушить клишированный образ рыцарских времен, сложившийся на основе адаптированных для детей средневековых повествований, развенчать миф о поведении идеальных рыцарей, завоевывающих любовь прекрасных дам в поединках и на турнирах, а потому иронизирует над читателем, серьезно воспринимающим приключения литературных героев как парадигму поведения в реальной жизни XIX в.

Однако История культуры иронизирует над Скоттом, порождая «феномен Айвенго»: попытка создать героя, действующего согласно выработанному в эпоху Средневековья кодексу рыцарского поведения, и развенчать его с помощью иронии, привела к обратному результату. Изображение «идеальных» героев тщеславными, стремящимися завоевать славу любой ценой, безрассудными, не способными оценить ситуацию и свои силы адекватно, с сословными предрассудками, то есть наделенными не только недостатками, но и пороками, в конечном итоге приближает «недостижимый в XII в. идеал» к возможностям обыч-

ного человека XIX в. и способствует возведению образа «неидеального», с точки зрения Скотта, рыцаря Айвенго в ранг образца для подражания.

### ***Список литературы***

Абрамова Н.А. Рыцарский роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николютина. М.: НПК «ИНТЕЛ-ВАК», 2003. 920 с.

Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали: пер. с польск. / общ. ред. А.А.Гусейнова и К.А.Шварцман. М.: Прогресс, 1987. 528 с.

Скотт В. Айвенго / пер. с англ. Е.Г.Бекетовой // Скотт В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Правда, 1990. Т.6. 477 с.

Скотт В. Квентин Дорвард / пер. с англ. М.А.Шишмаревой // Скотт В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Правда, 1990. Т.8. 489 с.

Скотт В. Обрученная / пер. с англ. З.Е.Александровой. М.: Ладомир, Наука, 2004. 313 с. (Литературные памятники).

Johnson S. A Dictionary of the English Language in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different signification by examples from the best writers, to which are prefixed A History of the Language, and An English Grammar. In 2 vols. London, 1755.

Johnson S. A Dictionary of the English Language in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different signification by examples from the best writers, to which are prefixed A History of the Language, and An English Grammar. [Comp.] by Samuel Johnson, L1D. Stereotyped verbatim from the last folio ed. corr by the Doctor. London, 1828.

Henry R. The History of Great Britain, from the first invasion to it by the Romans under Julius Caesar. The 2<sup>nd</sup> ed. In 2 vols. London: Cadel&Davies, 1788.

Scott W. An Eassay on Romance // Scott W. Miscellaneous Prose Works. In 7 vols. Vol. IV. Paris: Baudry'e European Library, 1837-1838. p. 265-312.

## **PECULARITIES OF WALTER SCOTT'S MEDIEVALISM**

**Tatiana G. Lazareva**

Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology  
Kurgan State University  
640669, Russia, Kurgan, Gogol str. 25. lazarevat@mail.ru

The article concerns some peculiarities of Walter Scott's medievalism. His novels on Middle Ages reflect his irony towards fiction idealization of

medieval knighthood. Scott's irony is not mostly expressed verbally, but through situations his heroes and heroines happen to be in. Scott suggests to distinguish his novels on Middle Ages, based on historical knowledge of his time, from medieval romances on chivalry, based on writers' fancy and fantasy. He consecutively destroys the main myths on ideal knights and especially the nature of their "supreme" love to their ladies.

**Key-words:** Scott, medievalism, irony, medieval romance, ideal knight.

УДК 821.111.09-311.6

**CONTROVERSY OF SPIRIT AND BODY:  
THE IMAGE OF BRIAN DE BOIS-GUILBERT  
IN WALTER SCOTT'S 'IVANHOE'**

**Boris M. Proskurnin**

Doctor of Philology, Professor of World Literature and Culture Department  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str. 15. bproskurnin@yandex.ru

Walter Scott's novel "Ivanhoe" is under analysis. It is analyzed as the example of peculiar to the writer blending of romanticism, sentimentalism, and realism with quite obvious prevailing of the first. There is the image of Brian de Bois-Guilbert in the centre of the analysis; the image is constructed on the basis of the contrast of spiritual and corporeal. When picturing the image of Bois as a person of strong but vicious passions, Scott is close to Shakespearean power of character, his image is in a typological line with the images of Hugo's Claude Frollo, Corsair by Byron or Frankenstein by Mary Shelley. The author of the essay shows artistic means with which the image is depicted.

**Key-words:** Scott, medieval England, historical novel, genre, romanticism, realism, character, image.

'Ivanhoe', written in the end of 1819, is the first novel of Scott which is set in the medieval England. Robin Mayhead in his monograph of 1968 argues that 'Ivanhoe' and 'Kenilworth' (1821) were Scott's greatest success with the reading public of the age' [Mayhead 1968: 3]. Jerome de Groot in his 'Historical Novel' (2010) includes 'Ivanhoe' in the number of six Scott's novel which 'are generally taken to be the point at which the 'historical novel' is thought to have originated as a form' [de Groot 2010: 17].

Russian literary critics agree with their foreign colleagues when speak about this novel as a work which opens the definite period in the writer's career. By Russian literary historians' understanding, his best novels of the 1820s keep all merits of Scott's ways of depicting history through characters, and at the same time they bring much new and interesting in his creative work. The first and obvious thing is broadening of the subject area: in 'Ivanhoe' for the first time Scott writes not about Scotland. We know that of 17 novels written in the period between 1819 and 1832 only six are connected with Scotland. Scott himself wrote about the subject of 'Ivanhoe' as 'fresh topic' which he had 'the happiness to light upon' [Scott 1976: 4]. He wrote in his *Introduction* to the novel (this *Introduction* was written in September 1830), that 'the present author felt, that, in confirming himself to subjects purely Scottish, he was not only likely to weary out the indulgence of his readers, but also greatly to limit his own power of affording them pleasure' [Scott 1996: 4].

His Scottish novels showed quite clearly his understanding of history as progress moved not by radical measures but by gradual changes, and what is more, all critics agree that his Toryism became stronger in the period to which 'Ivanhoe' belongs. It's quite remarkable that the final period of his literary career starts with the novel where Scott, as Ian Duncan in *Introduction* to the World Classics novel's edition of 1996 points out, 'undertakes a conservative capture of the radical myth of the Norman yoke' [Scott 1996: xiv]. Duncan rightly writes: 'The last stages of composition of 'Ivanhoe' coincided with an escalation of Radical reform agitation and government repression, the most violent of which was the 'Peterloo massacre' of August 1819, when cavalry troops attacked a Manchester crowd. Scott supported the most draconian measures of government (he praised the judicious conduct of the Manchester officials), wrote a series of anti-Radical pamphlets (...), and started organizing a loyalist militia in his district of the Borders' [Scott 1996: xv]. One of Scott's intentions in writing 'Ivanhoe', by Duncan, was 'the need to build a popular cultural resistance to Radical ideology' [Scott 1996: xiv-xv]. Here we have to remember Hegel's ideas: 'The Spirit of our times is better to report to the Present, taking counsel with the Past and the Future in order free and from itself to define laws and goals of action' [Гегель 1969: 241]. Marylin Butler states in her 'Romantics, Rebels, and Reactionaries', that thematically 'Ivanhoe' is Scott's most contemporary novel to date' [Butler 1982: 149]. Here once again we may see so called 'the law of parabola': in any historical novel of any writer no matter how deep we are absorbed in the past it is the contemporary issues which the author wants to discuss by means of depicting the Past. One of the intentions of Walter Scott is to build up some clear sense of connection with the

past, and, as de Groot writes (after George Lukase), to stress ‘an awareness the events of history have an impact upon the contemporary’ [de Groot 2010: 27]. Marilyn Butler argues that ‘Ivanhoe’ ‘represents a politically divided (rather than organically harmonious) medieval England in order to draw the dynamics of compromise’ [Butler 1982: 150]. It’s compromise and tolerance that Scott glorifies as the leading ideas of the time, and thus he appeals to the Past. It’s quite remarkable that the novel ends with the total compromise: Normans, Saxons, greenwood insurgents, Saxon slaves, Richard and barons and Prince John – all chose the middle line and peaceful movement into the Future.

What is more, and that is quite peculiar practically to all Scott’s novels, personal happiness of the heroes (in ‘Ivanhoe’ this is happy marriage of the title hero and Lady Rowena, and his reconciliation with the father), are a necessary symbol (and basis) of the happiness of the whole country. Social and political symbol, and a very obvious parallel to this happy marriage, is joint siege of Front de Boef’s castle by Richard, free yeomen, and greenwood people of Locksley; it’s a symbol of the birth of the English nation of which, and not of Normans or of Saxons, Richard proclaims himself to be the King. In ‘Ivanhoe’ there are two personages who are out of this compromise and out of the happy end on different reasons though: one, Rebecca, leaves England because she has lost her belief in goodwill of English people towards Jews (and we all know that quite soon all Jews would be driven out of Britain for several centuries). Before departing, she explains to Rowena that ‘the people of England are a fierce race, quarreling ever with their neighbours or among themselves’ [Scott 1996: 499]. The final words of the phrase are quite remarkable and reflects the main idea of Scott.

Another personage who are out of this ideology of compromise and tolerance, Bois-Guilbert, died because of unbearable conflict of soul and body. The image of Brian de Bois-Guilbert is usually supposed by critics to be one of the two characters depicted by Scott with pure romantic means (another one is that of Ulrica, a Saxon victim of de Boef’s voluptuousness). Really to the highest degree of romanticism may be read the episode when Ulrica, having set de Boef’s castle to the fire appears on the top of one of the towers: ‘Her long disheveled grey hair flew back from her uncovered head; the inebriating delight of gratified vengeance contended in her yes with the fire of insanity; and she brandished the distaff which she held in her hand, as if she had been one the Fatal Sisters, who spin and abridge the thread of human life’ [Scott 1996: 340]. The image of Ulrica as avenger due to its romantic details and peculiarities is full of strong emotional impact. It contains something sinister and savage, but fair in its way.



It is another matter with the image of Bois-Guilbert. We may say that both images are quite romantic and show Scott's capacities to give, as Lukasec once said, 'living human embodiment to historical-social types' [cited in: de Groot 2010: 27]. But Ulrica is more an emblematical image of the victim of Norman violence towards Saxons, and Saxon wrath against Norman oppression. Her participation in the plot development is important but is not so crucial as Brian's role. Brian symbolizes violence as such, practically on ontological level. I am sure many of us have read a very thoughtful review of John Sutherland of Ann Rigney's 'The Afterlives of Walter Scott' published in 'Times Literary Supplement' of May, 18, 2012. In this review Sutherland reminds us very much strange obsession of Norwegian terrorist Breivick with Scott's 'Ivanhoe' and with the secretive Knights Templar sect founded by an Englishman who called himself 'Richard the Lionhearted'. It does not only shows that 'the author of 'Ivanhoe' remains very much with us in ways which we may not always attribute to him' [Sutherland 2012: 4]. It illuminates the idea laid down in the image of Bois – violence chosen as vengeance for outraged ideals.

It is a common understanding among literary critics of many countries that 'Ivanhoe' is based on at least five plot-forming contradictions (conflicts): historical proper, political, social, racial, psychological. The image of Brian is important and 'participates' in development of all of them. In each case the fight of his body and soul brings quite interesting nuance.

As a Templar he is to show historical role of the Order in the Crusades and in the fate of Europe in the late Middle Ages (In this respect Scott's approach was then developed by such different writers as Maurice Druon, Umberto Eco and David Brown who wrote about the Order.) Here we may remember the scenes with the Grand Master of the Order Lucas Beaumanoir who is described by Scott like this: 'A formidable warrior, his thin and severe features retained the soldier's fierceness of expression. <...> Yet with these severe traits of physiognomy, there was mixed somewhat striking and noble, arising, doubtless, from the great part which his high office called upon him to act among monarchs and princes, and from the habitual exercise of supreme authority over the valiant and high-born knights, who were united by the rules of the Order' [Scott 1996: 382]. Scott stresses how much great was the role of the Temple Order in the life of Europe, and how much high the members of the Order think of themselves as the ones who govern the fates of the countries despite the borders and nations. He puts the following words in the mouth of Bois: 'The Templar loses... his social rights, his power of free agency, but he becomes a member and a limb of mighty body, before which thrones already tremble, – even as the single drop of rain which mixes with the sea becomes an individual part of that resistless

ocean, which undermines rocks and ingulfs royal armadas. Such a swelling flood is that powerful league' [Scott 1996: 256 – 257].

In terms of the political line of the plot and the main contradiction in this respect – that of Richard Lionhearted and Prince John – Bois joins the party of Prince John without any hesitation since he, as we understood from the words of Ivanhoe to Rebecca, already in Palestine was one of the ardent rivals of Richard and his men. There is quite an obvious sign of Bois's hostility towards Richard when at the feast organized by Prince John he and some other barons and knights 'in sullen disdain suffered their goblets to stand untasted before them' [Scott 1996: 169], when Cedric raised his glass to the health of King Richard, 'the best and the noblest of his race' [ibid]. The author writes, describing Prince John's court at the tournament in Ashley: 'The rest of Prince John's retinue consisted of the favourite leaders of his mercenary troops, some marauding barons and profligate attendants upon the court, with several knights Templars and Knights of St John' [Scott 1996: 92].

Bois's arrogant disdain towards Saxons is obvious from his first appearance in the novel. When Gurth, answering his and Prior Aymer's request to show them the way to Cedric's castle, refuses to do that under the pretext of his Master's early going to bed, Bois exclaims (and this phrase of his immediately marks the gap between the oppressed and oppressors, between two races); 'Tush, tell not me, fellow! <...> 'tis easy for them to arise and supply the wants of travelers such as we are, who will not stoop to beg the hospitality which we have a right to command' [Scott 1996: 40].

Scott characterizes 'Ivanhoe' as a romance, and, as Ian Duncan states, 'it was the first time Scott had actually given one of his novels that label' [Scott 1996: x]. What is more, Scott spoke about the novel as 'modern Gothic', and 'Ivanhoe' marks 'a ceremonial return to Gothic: a re-Gothicization, as Duncan, writes of historical fiction'[see: Scott 1996: xxi]. But we well understand that it is quite a strange Gothicization: no terror, no sensation, no mystery, no psychopathology, no the supernatural. The only Gothic things here are castles, dungeons, dark forests. And one of the images that specifies the Gothic atmosphere in the novel, or, to be exact, destroys it, is just that of Bois-Guilbert who, when he knew about the trial and possible burning Rebecca at the stake, exclaimed: 'Will future ages believe that such stupid bigotry ever existed!' [Scott 1996: 397].

Brian's image is the second central one in the novel. It's the image which in many ways leads the plot, especially its part connected with knighthood and love-story. He is the main antagonist of Ivanhoe, and their rivalry acts as a sort of cohesive force that keeps narration as the wholeness. The image of de Bois-Guilbert is depicted in traditions of romantic con-

trasts. The central of them is the conflict of passions and submission, ambition and subordination, religious and secular, corporeal and spiritual. The latter is of special importance when we speak about the process which, by Balzac, Walter Scott's art of novel put in broad practice – dramatization of narration and character presentation. It is obvious if we think about the subplot of Rebecca and Brian's passionate attraction to her.

Beginning with his first appearance in the second chapter of the novel Brian's portrait is given as that of a 'naturally strong and powerfully expressive' [Scott 1996: 36] man, without any 'semi-tones', but with definite contrasts, mostly – of the body and the soul: 'The companion of the church dignitary was a man past forty, thin, strong, tall, and muscular; an athletic figure, which long fatigue and constant exercise seemed to have left none of the softer part of the human form, having reduced the whole to brawn, bones, and sinews, which had sustained a thousand toils, and were ready to dare a thousand more' [Scott 1996: 35]. He is depicted as an outstanding person, possessing a sort of manifested exceptionality, and overwhelmed with contradicted emotions and inclinations: 'High features ..., in their ordinary state, be said to slumber after the storm of passion had passed away...' [Scott 1996: 36]. But after that Scott gives some corporeal signs which allow to say that this storm of feelings and emotions may come back at any moment: '...the projection of the veins of the forehead, the readiness with which the upper lip and its thick black moustaches quivered upon the slightest emotion, plainly intimated that the tempest might be again easily awakened' [ibid].

The portrait of de Bois-Guilbert is that of a quite extraordinary man. Here we may remember that a romantic hero was, as a rule, determined by the idea of the select few. By means of some details of his appearance and conduct Scott sets off Brian's unrestrained passions and his overwhelming pride. The dominant idea which is laid down in the foundations of the image is ambition ('furious ambition' – as Scott states [Scott 1996: 257-258]). Bois joined the Templar Order, as he explained to Rebecca, because he saw in it 'the power of vengeance ... and the prospects of ambition [Scott 1996: 256]. It puts Walter Scott in the context of thinking over the problem of a strong-willed individual which becomes socially and morally sharper after the fall of Napoleon. We all know that in the early XIX century the idea of strong will, exceptional capacities and some special gift of wield power over the ordinary was closely connected with the personality of Napoleon. After the defeat of Napoleon the issues of rise and fall of a strong personality were again in the centre of discussions. Here we may remember as extremes W. Hazlitt with his open Bonapartism and R. Southey with his taking Napoleon as a sort of Satan's grandiosity. As we know four years before

'Ivanhoe' Scott wrote the ode 'The Field of Waterloo', where he made Napoleon similar to Dragoon thrown down by St George. In the ode Scott addresses to Napoleon himself and, paying tribute to his talent, he reminds that Bonaparte had to use his gifts for the good of people but not for the sake of his own vanity. Scott to some extent develops his ideas about strong personality in the novel of 'Woodstock' (1825) in the image of Cromwell where there is a famous scene of the latter in front of the portrait of the executed Charles I. In this scene Scott speculates on the true intentions of Cromwell: those were his strong power-loving yearnings but not any political and state necessities which governed him. The same ideas about Napoleon Scott developed in his book of 1827 'Life of Napoleon Bonaparte'.

I think there are no direct parallels between Napoleon and Bois-Guilbert, though; but no doubt, in his image Scott once again draws our attention to the fate of extraordinary person consumed with egotism and exorbitant ambitions. We read in the novel about Bois and his mood: '...the reckless and presumptuous spirit...' [Scott 1996: 70]. By Scott, a person who indulges to one's arrogance and brings with oneself animosity and enthrallment inevitably suffers just punishment. Bois is of such persons. His antagonist in this respect is King Richard (whose image is absolutely idealized in the novel), another strong personality but of opposite meaning.

By Scott, such people as Bois are subjects of some ill-fate. This ill-fate of Bois is his body which contradicts with his mind and soul. It's not by chance that when Bois appears Scott practically every now and then appeals to his corporeal substance which reflects personage's inner contradictions, inner fights and antinomies. Brian could be full of 'a predominant air of haughtiness, easily acquired by the exercise of unrestricted authority' [Scott 1996: 55]. He speaks very often 'briefly and emphatically' [Scott 1996: 57]. Making a bet with disguised as a pilgrim Ivanhoe he 'took from his neck a gold chain' and 'flung <it> on the board' [Scott 1996: 69]. Quite often he is described as a man who is 'in agony and despair' or 'stung with madness' [Scott 1996: 109] if anything goes on not in the way he predicted or wanted. He either keeps silence when he does not want to descend to others or he exclaims 'fervently' [Scott 1996: 254].

We all remember that Scott gives a subtitle to his novel – *a Romance*. It means that in the centre of the plot there is a synthesis of tale of chivalry and a love story in the centre of which, by Mikhail Bakhtin [Бахтин 1975: 301], is artistic form of realization of two trials of identity; I mean here, following Bakhtin's idea, love fidelity and knight fidelity. Here such plot intrigues, Bakhtin points out, as recognition – non-recognition, change of clothes, masque, etc. begin to be exploited. One of the leading points of the plot-making in tale of chivalry is suddenness, contingency; in this novel, as

Bakhtin stresses, ‘the whole world is underpinned to the category ‘all of a sudden’ [Бахтин 1975: 302]. In such a case, the moment of the knight’s glory or failure (especially his death in the combat) is something that reflects eternity, ontologically epic moment. Bakhtin argues that the whole genre is based on the conflict of epic (general) and individual (novelistic). [Бахтин 1975: 303]

In the case of Bois-Guilbert all these Bakhtin’s speculations seem quite true. The problem with him is that he uses this ‘general’ (the rules of the Order) for his private (individual) goals, and when he discovers, as Joseph Duncan in his ‘The Anti-Romantic in ‘Ivanhoe’ writes, that the values of his order are opposed not only love but to human action’ he is destroyed [Duncan 1970: 145]. In this respect his image foresees the image of Claude Frollo from Victor Hugo’s ‘Notre Dame de Paris’ (1831). I mean first of all the fierce struggle of the spirit and body, flesh and mind that governs the plot realization of the personage and makes him demonic. Interesting enough that both explain their demonicity through mystic influence of woman. Bois says Rebecca: ‘I am not naturally that which you have seen me, hard, selfish, and relentless. It was woman that taught me cruelty...’ [Scott 1996: 255] Bois’s passion for Rebecca, his ardent wish to possess her is interpreted by the personage as ‘*a spell on*’ him, as obsession, which he is unable to withstand, as, there is, by him, ‘*something in it more than <...> natural*’. It increases his inner troubles, and it makes his image more complicated and interesting. His spiritual torments though are explicit (‘*perhaps mine own sentiments of honour are not less fantastic, Rebecca, than thine are*’) whereas corporeal, and sexual too, are implicit and could be seen in narrator’s remarks (such as ‘*throwing himself at her feet*’ [Scott 1996: 255]; italicized by me. – *B.P.*) and due to abundance of exclamation marks and stylistic devices.

It is difficult not to agree with Ian Duncan, when he says that Ivanhoe and Bois are antagonists, among many other things, because of this overwhelming violence which the Templar enthusiastically believes in; in his total life the Templar gives way to this primal violence; by his firm belief in violence and force he reduces himself to body [Scott 1996: xxii]. His own body governs Bois, and eventually it brings him to total inner ruin and death.

Picturing the image of Bois as a person of strong but vicious passions, Scott is close to Shakespearean power of character here: ‘...untaught, untamed – and proud,..’, he ‘retained the pre-eminent fortitude that places <him> above’ ordinary people [Scott 1996: 434]. In the final parts of the novel Scott stresses the idea that any good in Brian was wasted by him. Rebecca says to him; ‘There are noble things which cross over thy powerful

mind; but it is the garden of the stuggard, and the weeds have rushed up, and conspired to choke the fair and whole blossom' [Scott 1996: 434].

The image of Bois is strongly determined by the historical circumstances of the Middle Ages, as they were understood and interpreted by Scott. At the same time this image connects Scott with some literary tradition of the time. We definitely may put this image in the same row as the image of Conrad in Byron's 'Corsair' (1814) or that of Alp from his 'Siege of Corinth' (1816). Brian de Bois-Guilbert as a literary image is born within English romanticism, and it's quite remarkable that 'Ivanhoe' was written quite soon after Mary Shelley's 'Frankenstein' (1818) and practically at the same time as 'Melmoth, the Wanderer' (1820) by Charles Robert Maturin.

'Ivanhoe' is a novel which demonstrates very much peculiar for Walter Scott blending of romanticism, sentimentalism, and realism with some prevailing of the first. The image of Brian de Bois-Guilbert shows it quite clearly.

#### *Literature cited*

Бахтин М.М. Формы времени и хронотоп в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.234–407.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М: Искусство, 1969. Т.2. 326 с.

Butler M. Romantics, Rebels, and Reactionaries. English Literature and Its Background, 1760-1830. L.; Oxford: Oxford Univ. Press, 1982. 215 p.

de Groot G. The Historical Novel. L.; N.Y.: Routledge, 2010. 200 p.

Duncan J.E. The Anti-Romantic in 'Ivanhoe' // Walter Scott. Modern Judgement / Edited by D.D.Delvin. Nashville; L., 1970. P.142–147.

Mayhead R. Walter Scott. Profiles in Literature. L.; N.Y.: Routledge and Kegan Paul, 1968. 116 p.

Scott W. Ivanhoe / Edited with an Introduction by I. Duncan. N.Y.; Oxford, 1996. 581 p.

### **КОНФЛИКТ ДУХА И ПЛОТИ: ОБРАЗ БРИАНА ДЕ БУА-ГИЛЬБЕРА В РОМАНЕ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «АЙВЕНГО»**

#### **Борис Михайлович Проскурнин**

д.филол.н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bproskurnin@yandex.ru

В статье анализируется роман В.Скотта «Айвенго» с точки зрения взаимодействия романтического и реалистического в художественной системе романа. Основной акцент делается на жанровой структуре и системе образов произведения и одном из центральных персонажей – Бриане де Буа-Гильбере, образ которого построен на сложно трактуемом автором противоречии духовного и телесного, религиозного и светского (рыцарского). Показывается, как вписывается этот образ в

романтическую традицию художественного осмысления сильной личности и ее терзаний. Одновременно анализируется психолого-реалистическая основа образа рыцаря-храмовника, показывается мастерство Скотта-психолога.

**Ключевые слова:** Скотт, Англия, средние века, исторический роман, жанр, романтизм, реализм, характер.

**УДК 821.112.09-02**

## **СИНТЕЗ РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА В РОМАНЕ Е.МАРЛИТ «ВТОРАЯ ЖЕНА»**

**Галина Семеновна Руцкая**

к.филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева 15. marlitt@yandex.ru.

Статья является первой попыткой исследования произведения всемирно известной немецкой писательницы в российском литературоведении. В работе представлен анализ своеобразия реалистического мастерства писательницы в контексте социальной жизни Германии конца XIX в., показано взаимодействие реалистического и романтического начал в художественной системе произведения.

**Ключевые слова:** Марлит, женский роман, реализм, романтизм.

В предыдущих статьях, посвященных романному творчеству немецкой писательницы конца XIX в. Е.Марлит, обоснована необходимость изучения немецкой литературы второй половины XIX века и романного творчества Е.Марлит как одной из родоначальниц женского романа в Германии [Руцкая 2010-2011].

Становление и развитие реализма в литературе XIX в. в первую очередь связано со стремлением писателей воссоздать окружающий человека социальный мир, изобразить личность в контексте эпохи. В работах немецких ученых уделено значительное внимание социальному контексту романов Е.Марлит. Эти работы позволяют составить представление о переплетении социальных, политических, научных проблем в общественной жизни Германии второй половины XIX в. и их возможном отражении в литературе. Й.Шульце-Зассе пишет, что социальные «вставки» в романах писательницы скорее являются исключением, нежели нормой [Schulte-Sasse, Werner 1977: 413]. Историк

Г.-Ф.Будде после исследования многих исторических документов приходит к выводу, что политические события в 60-70-е гг. в Германии были исключены из бесед в семейном кругу [Budde 1994: 220]. Е.Марлит следовала, таким образом, реалиям времени, ограниченно вводя социальные проблемы в свои семейные романы. Ученые отмечают ориентир писательницы на установку журнала «Гартенлаубе», в котором печатались ее романы. Издатель Э.Кейл писал, что журнал предназначен для взрослых и маленьких читателей, которые стремятся к доброму и благородному, что, несомненно, ограничивало обращение к актуальным проблемам современной социальной и, тем более, политической жизни. Г.Н.Иценберг [Izenberg Gerald N. 1979, 237] говорит о приобщении буржуазной культуры XIX в. к аристократизму. К этому направлению в немецкой литературе, по мнению немецких ученых, относится творчество Е.Марлит, Г.Фрейтага, Т.Манна. Аристократизация культуры проявлялась в сдержанном характере критики, стремлении к утверждению гармоничного равновесия в обществе и семье. Подобную сдержанность социальной критики можно наблюдать в ряде произведений Т.Шторма, Т.Фонтане, В.Раабе. М.Кох считает, что эта позиция в социальной и культурной жизни страны соответствовала либеральным общественным тенденциям и затем стала приметой прусской политики и политики Бисмарка [Koch Marcus 2003]. Вместе с тем ослабление социальных проблем в романах Е.Марлит было связано с интересом к идеологии семейной жизни в середине XIX в., когда семья стала предметом научного изучения. Автор популярнейшего научного труда о семье В.Риль писал об укоренившемся в немецком народе глубоком интересе к дому и стремлении к обновлению и укреплению семейной жизни [Riehl 2004: 136]. Исследовательница творчества писательницы К.Брауэр (она же Хобом) [Brauer (später Hobohm) 1993: 58] видит в романах Е.Марлит три центральных пункта: представление о третьем сословии, понимание религии и религиозности и изображение женщины прошлого столетия.

Реализм романа Е.Марлит «Вторая жена» не вызывает сомнения в силу постановки ряда значимых социальных проблем и специфики их художественного воплощения. Центральное место занимает тема женской судьбы в ситуации неравного фиктивного брака. В романе поднят целый ряд проблем, актуальных для жизни Германии второй половины XIX в.: проблема аристократической гордости и чести, взаимоотношения аристократов и представителей народа, католиков и протестантов. Поставлены актуальные для того времени вопросы, которые представлены в творчестве Т.Шторма, Т.Фонтане и других немецких писателей XIX в. (взаимоотношения бедных и богатых людей, нравственные кри-



тери чести и бесчестья, родовой, сословной гордости, достоинства и др.).

Семейный конфликт раскрывает одну из возможных реальных ситуаций семейной жизни дворянства XIX в.: неприязненное отношение старого придворного, гофмаршала Майнау, к молодой второй жене племянника Рауля Юлиане, заменившей в семье умершую дочь гофмаршала Валерию.

Не менее реалистичен второй план повествовательной структуры произведения: история любви и мести Рауля герцогине за преданную любовь, борьба гофмаршала с братом Гизбертом за наследство.

Роман отличает классическая стройность сюжета. В экспозиции последовательно представлены ведущие действующие лица: барон Рауль Майнау (первая и вторая главы) и графиня Юлиана фон Трахенберг (третья глава). Фиктивный брак Рауля с Юлианой становится началом развития сложного конфликтного действия (четвертая глава). Юлиана защищает свое достоинство от пытающегося ее унижить гофмаршала, выполняет обязанности хозяйки дома и воспитательницы Лео, сына барона от первого брака, не имея со стороны фиктивного мужа настоящей поддержки. Одновременно она защищает свою честь от посягательств на нее со стороны придворного католического священника. 16-я и 17-я главы – первая попытка беседы Майнау с формальной женой, развитие взаимоотношений от подозрительного недоверия к доверчивому общению. Но смягчение драматического напряжение в линии Лиана – Майнау сопровождается усилением драматизма конфликта (Лиана – гофмаршал, Лиана – священник) в 19-27-й главах. Кульминационные 26-я и 27-я главы, в которых жизни Юлианы грозит опасность из-за преступного поведения священника, заканчиваются счастливой развязкой в 28-й главе.

Конфликт в романе Е.Марлит «Вторая жена» (гофмаршал – Юлиана) ставит это произведение писательницы в разряд самых драматичных и самых динамичных произведений в ее творчестве. В основе динамики всех ее романов лежит, прежде всего, сценический принцип сюжетостроения. Но драматизация каждой сцены «Второй жены» превосходит остальные произведения остротой напряжения, последовательным нарастанием опасных для существования героини обстоятельств и событий. Е.Марлит тщательно воссоздает внутренний мир персонажей, их социальную и психическую структуру, выстраивая яркие социально очерченные и сложные жизненные характеры. Из способов психологического анализа [см.: Гинзбург 1977; Гинзбург 1979; Бахтин 1975; Хализев 2009] при создании образов Рауля Майнау, гофмаршала, священника и слуг в романе «Вторая жена» Е.Марлит

избирает изображение жестов, поступков, высказываний, подготавливая читателя к их аналитическому восприятию авторскими замечаниями или восприятием главной героини. Наиболее полная гамма психологических средств используется для создания образа Лианы. Форма первоначального знакомства читателя с Лианой сценична, образительна и драматична одновременно, так как Лиана наблюдает в своем доме сцену семейного скандала, устроенного матерью. Писательница акцентирует благородство и достоинство Лианы, ее сестры Ульрики и брата Магнуса в противовес жадности, капризности и истеричности родительницы. В дальнейшем динамика портретной характеристики, динамика косвенной характеристики героини, ее поступков, внешняя и внутренняя речь позволяют писательнице раскрыть богатство натуры молодой женщины, ее незаурядный ум и твердый характер. Три взаимодополняющих принципа реалистического раскрытия образа Лианы соседствуют друг с другом: динамика косвенной характеристики в словах и мыслях Рауля о Лиане, авторское изображение сцен-поединков Лианы с гофмаршалом, священником и нюансное раскрытие мыслей и переживаний героини. Динамика восприятия Лианы Раулем позволяет читателю увидеть в Лиане аристократку с безупречным тактом в поведении и речах, чувством собственного достоинства, чувством долга по отношению к фиктивному мужу и его ребенку и вежливой холодностью, напоминающей всем окружающим о знатности ее происхождения, несмотря на нынешнюю бедность. Но затем за внешней гордой сдержанностью девушки Рауль обнаруживает горячее сердце друга, а затем сердце страстно любящей его женщины. Восприятие внешности Лианы Раулем кардинально меняется на протяжении произведения от равнодушного заявления знакомому Рюдигеру, что он женится на «белокурой жерди», до изумленного признания необыкновенной красоты девушки. Диалектика внутреннего мира героини, раскрывающаяся в изображении поведения девушки, динамике диалогов, внутренних ощущений Лианы, комплекса ее мыслей и чувств, скрытых от окружающих способствует изображению необыкновенно богатой натуры, в которой за маской ровного достойного поведения, холодного разума скрывается тонко чувствующая, ранимая и страстная натура.

Романтическое начало во «Второй жене» заявляет о себе в пространственном измерении романа, в котором изображение природы в ее естественном состоянии и в виде прекрасных парков не является случайным фоном. Природа в романах Е.Марлит, как и у романтиков, всегда предстает неотъемлемой частью существования человека. Так же, как и романтики, писательница не мыслит жизни человека вне за-

нения искусством. В этом романе – это искусство живописи (Лиана), занятия литературой (Рауль), искусство составления гербариев (Лиана с сестрой и братом). Романтическая тайна любви и жизни баядерки в романе занимает одно из ведущих мест, раскрывая вместе с тем реальные судьбы, характеры людей и сложные социальные конфликты в общественной жизни. В повествовании, сюжетных линиях романа, в создании образов и сцен ведущее место занимает принцип контраста, столь широко использовавшийся романтиками.

Таким образом, в романе Е.Марлит «Вторая жена» доминируют принципы реалистического изображения семейных отношений и представителей дворянского общества. Романтический колорит с введением мотива тайны, эффекта эмоционально насыщенных контрастных сцен и яркого контрастного противопоставления персонажей как носителей доброго и злого начала способствует усилению захватывающей динамики повествования.

#### *Список литературы*

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1977. 448 с.

Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. 220 с.

Руцкая Г.С. Творчество Е.Марлит в контексте немецкой литературы // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2010. С. 60-63.

Руцкая Г.С. Поэтика романа Е.Марлит «Имперская графиня Гизела» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2011. С. 58-62.

Руцкая Г.С. Немецкая писательница Е.Марлит в российском литературоведении // Иностранные языки в контексте культуры. Пермь, 2011. С. 352–357.

Хализев В.Е. Мир произведения // Хализев В.Е. Теория литературы. М.: «Высшая школа», 2009. С. 101–146.

Budde G.F. Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840-1914, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, S. 220.

Cornelia Brauer (später Hobohm). Eugenie Marlitt - Bürgerliche, Christin, Liberale, Autorin. Eine Analyse ihres Werkes im Kontext der „Gartenlaube“ und der Entwicklung des bürgerlichen Realismus, (Diss.) Erfurt, 1993, S. 58.

Izenberg Gerald N. Die „Aristokratisierung“ der bürgerlichen Kultur im 19. Jahrhundert // Hohendahl P.U. Lützeler P.M.(Hrsg.) Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200-1900, Stuttgart: J.B.Metzler, 1979. S. 233–244.

Koch Marcus. Nationale Identität im Prozeß nationalstaatlicher Orientierung. Dargestellt am Beispiel Deutschlands durch die Analyse der Familienzeitschrift „Die Gartenlaube“ von 1853–1890, Frankfurt/M. 2003. 118 S.

Riehl Wilhelm H. Der Patriarchalismus in der Literatur des 19. Jahrhunderts // Heyde Claudia B. von der (Hrsh.), Familienmuster Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2004. S. 135–160.

Schulte-Sasse J., Werner R. E. Marlitts „Im Hause des Kommerzienrates“ // Eugenie Marlitt, Im Hause des Kommerzienrates. München: W. Fink, 1977. S. 389–434.

## SYNTHESIS OF REALISM AND ROMANTICISM IN “THE SECOND WIFE” BY E. MARLITT

### **Galina S. Rutskaya**

Candidate of Philology, Associate professor of World Literature and Culture Department  
Perm state national research university  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. marlitt@yandex.ru

The article is the first approach to research the novel of the world-wide famous German writer in the Russian study of literature. The author analyses the specific of Marlitt's skill as a realist writer in connection with the social life in Germany at the end of the 19<sup>th</sup> century. The article shows the interaction of realism and romanticism in the work.

**Key words:** Marlitt, Women's Novel, Realism, Romanticism.

УДК 821.111-3

## «ИСТ ЛИНН» МИССИС ГЕНРИ ВУД: ПРОБЛЕМЫ СЕМЬИ И БРАКА В ВИКТОРИАНСКОМ «СЕНСАЦИОННОМ» РОМАНЕ

### **Варвара Андреевна Бячкова**

к. филол. н., старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614022, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. bvarvara@yandex.ru

В статье анализируется роман английской писательницы викторианской эпохи миссис Генри Вуд «Ист Линн». Творчество миссис Генри Вуд (Эллен Вуд) принято относить к жанру так называемого сенсационного романа. Такие отличительные черты сенсационного романа, как драматический сюжет, игра с дистанцией между автором, читате-

лем и героем, своеобразная «полифоничность» романа (демонстрация проблемы с разных точек зрения), проникновение во внутренний мир героини с объяснением мотивов ее поступков заставляют читателя задуматься над проблемами семьи, брака, женской судьбы и по-новому оценить ситуации, казавшиеся однозначными с точки зрения викторианской морали.

**Ключевые слова:** викторианский сенсационный роман, женский вопрос, игра с дистанцией, драматический сюжет

В этой статье мы продолжаем начатое нами ранее (см. [Бячкова 2009, Бячкова 2010]) исследование «размышлений о женской судьбе» и «несчастливых семьях» в викторианском романе. Одна из ключевых особенностей викторианской литературы – чутко реагировать на проблемы общественной жизни, освящая их на страницах литературных произведений. Поэтому неудивительно, что один из самых актуальных вопросов эпохи – так называемый «женский вопрос», идущий рука об руку с дискуссиями о семье и браке – занял одно из ключевых мест в проблематике викторианского романа, особенно романов, создаваемого не писателями, но писательницами. Именно такое пристальное внимание к роли и статусу женщины в обществе, проблемам семьи и брака, как считают исследователи (например, см. [Thompson 1999: 1–24]), является одним из основных достоинств так называемых «сенсационных» романов, созданных плеядой «неканонических» викторианских писательниц, таких как М.Брэддон, Уида, Ш.Йонг, Г.Мартино и пр.

Традиционно творчество создателей сенсационного романа (жанр возник, как принято считать, примерно в 1860-е гг.) противопоставляется последователям У.М.Теккерея и школы «обыденного реализма» (см. [Ивашева 1974: IV]) или «строгого реализма» (Дж.Элиот, Э.Троллопу, Дж.Мередиту и др.). Строгие реалисты» делают ставку на предельно правдивое изображение жизни, героя, его внутреннего мира. Героem литературного произведения может быть любой человек в абсолютно типичных, знакомых каждому читателю обстоятельствах. «Сенсационные» же романисты восприняли литературные традиции, доставшиеся в наследство от эпохи романтизма и жанра готического романа. Ставка в сенсационных романах делается на «занимательный» (нередко детективный) сюжет, мистику, тайну, драматизм обстоятельств и повествования. И.Х.Мансел, в самом начале «бума» сенсационного романа писал, что это тот жанр, который «взывает к нервам, нежели ко здравому смыслу [Mansel 1983: 357]. Среди других характеристик жанра можно назвать «изображение преступных страстей за пределами респектабельности» [Kalikoff 1986: 120], а также использо-

вание целого ряда сюжетных штампов, таких, как «шантаж, сумасшествие, преследуемая невинность...» [Edwards 1988: 703] и т.д.

Рассуждать о недостатках сенсационного романа, как явления, в первую очередь, массовой литературы, можно долго. Однако нельзя не признать, что сенсационный роман обладает огромной культурно-исторической ценностью, поскольку его изучение помогает постичь литературный фон средневикторианской эпохи (см. об этом [Банк 2005]). Сенсационный роман, несомненно, изображает «наиболее противоречивые аспекты жизни викторианского общества...двойственное положение женщины в семье (хранительница домашнего очага и одновременно заложница, пленница)» [Разумовская 2012: 50-51]. Стремясь создать «занимательное» произведение, писательницы нередко прибегали не только к таким средствам как динамичный сюжет и необычные обстоятельства, они создавали произведения со сложным, противоречивым конфликтом, неоднозначными персонажами, «полифонией» (демонстрацией точки зрения нескольких героев на сложившуюся ситуацию) и др. В результате получался роман, провоцировавший читателя сперва на глубокое эмоциональное погружение в жизнь героев, а затем – на серьезные размышления о поднятых в романе вопросах.

Мы рассмотрим проблемы женской судьбы, семьи и брака в романе «Ист Линн» («East Lynne» 1861 г.) миссис Генри Вуд (урожд. Элен Прайс, 1814-1887). В свое время этот роман пользовался необычайной популярностью, сегодня, практически неизвестный отечественному литературоведению, он более чем часто если не исследуется, то, по крайней мере, упоминается английскими и американскими исследователями (литературоведами, историками, культурологами и пр.).

Американская исследовательница Энн Хамферис называет сюжет этого романа «сюжетом типа “Джейн Эйр”» [Humpherys 1999: 45]: герой вступает в брак, который оказывается несчастным, влюбляется в другую женщину и, пройдя через испытания, наконец получает возможность соединиться со своей любимой. Русскому читателю «Ист Линн» мог бы напомнить читателю такие произведения как «Анна Каренина» Л.Н.Толстого и «Эффи Брист» Т.Фонтане, так как также повествует о распаде семьи в результате измены жены.

«Ист Линн» несколько отличается от других сенсационных романов. В нем несомненно присутствуют такие «стандартные» для сенсационного романа сюжетные компоненты как любовный треугольник, символы, предсказывающие гибель главной героини леди Изобел Вайн-Карлайл (сломавшийся крестик, подарок покойной матери, становится предвестием морального падения), роковое стечение обстоятельств (подобно Лоре Фэрли из романа «Женщина в белом Коллинза»

У.Коллинза, леди Изобел оказывается совсем одна в минуту рокового выбора между мужем и любовником), тайна (леди Изобел возвращается в родной дом под чужим именем, когда все считают ее умершей) и т.д. Однако в отличие, например, от романов М.Брэддон, в «Ист Линн» почти полностью отсутствуют элементы готического романа, а детективная коллизия хотя и присутствует в романе, но играет не первостепенную роль.

Мисси Генри Вуд акцентирует внимание читателей на чувства, мысли, эмоции героев, «сенсационность» «Ист Линна», прежде всего, в его драматизме. Повествуя об истории мужа и жены Карлайлов, миссис Генри Вуд, по сравнению с Толстым или Фонтане, уделяет больше внимания фигуре героя, мужа, его роли в семейной трагедии, особенно в ситуации, герои только собираются вступить в неудачный, несчастливый брак. Герой романа Арчибальд Карлайл делает неверный выбор супруги. Свою «Джейн Эйр» Барбару Хэз Арчибальд знает всю ее жизнь, он – давний друг и деловой партнер ее отца. Барбара – девушка во многих отношениях незаурядная. Она необыкновенно красива, суровое воспитание отца и тяжелая семейная ситуация (брат несправедливо обвинен в убийстве и вынужден скрываться) научили ее мужественности, самоотверженности и терпению. Но главный ее дар – это умение любить, сильно и преданно не может не вызвать симпатии читателей. Однако Барбара становится жертвой общепринятых норм поведения. Отдав Карлайлу раз и навсегда свое сердце, она не может первой признаться ему в любви, это прерогатива мужчины. Пока Карлайл сам не заговорит с ней о своих чувствах – он для нее должен быть только другом семьи, не более того. Неожиданная женитьба возлюбленного на другой становится для Барбары настоящим шоком. Ее эмоции сначала демонстрируются читателю через несобственно-прямую речь и внутренний монолог: «Все было как всегда, только он был женат на другой. Только!... «Он торопится домой, к ней! – мысленно воскликнула Барбара. – Я все ему скажу, иначе мое сердце разорвется» [Mrs. Henry Wood 2006: XVII]. Читатель не может не понять чувств девушки, когда у нее вырываются горькие слова: «Вы постоянно приходили к нам... Вы преследовали меня, словно тень... Вы поступали со мной дурно, заставляя думать, будто вы меня любите...», и когда она слышит вежливый. Но жестокий ответ: «Вы были мне сестрой, не более того... Не будем больше об этом... Вы забудете меня» [там же].

Карлайл забывает о Барбаре, когда, покупая поместье Ист Линн, знакомится с дочерью его владельца леди Изобел Вайн. Девушка «редкой неземной красоты... , какую может нарисовать только воображение художника...», «видение из сказочного мира» [Mrs. Henry Wood

2006: I], вызывает у Арчибалда что-то вроде эстетического восхищения, она – часть блестящего, прекрасного «высшего» света, к которому он подсознательно стремится. Поначалу Карлайлу мешает социальный барьер, отделяющий его от леди Изабел, но барьер этот рушится в один день: после внезапной смерти отца еще вчера любимая дочь виконта Маунт-Северна и богатая наследница превращается в сироту-бесприданницу. В порыве сострадания Карлайл предлагает леди Изабел стать его женой, он, хотя и неосознанно, пользуется своим правом мужчины на свободный выбор. Леди Изабелл такого выбора лишена, прямо говорит, что не принять предложение Карлайла она не может, это ее единственный шанс на достойную, обеспеченную жизнь [Mrs. Henry Wood 2006: XVI].

Брак Карлайлов рушится, когда в жизни леди Изабел вновь появляется ее первая любовь Френсис Левинсон. Эта встреча совпадает с кризисом семейной жизни Карлайлов. Леди Изабел научилась за годы семейной жизни любить и уважать мужа, но не находит общего языка с золовкой. Как пишет Н.Ауэрбах, «в романах поручить старым девам воспитание детей – бросить, хоть и неявную, но зловещую тень на будущее...неподражаемая старая дева Корнелия Карлайл не желает «отпускать» брата, которого вырастила. Она живет вместе с ним, забрав у его хрупкой жены всю власть над домом, ее жесткая хватка становится первой причиной падения невестки и распада семьи» [Auerbach 1984: 114]. Поначалу непрерывная тирания Корнелии сглаживается нежной любовью и заботой Арчибалда. Однако время идет, а чувства Карлайла к жене автор сравнивает с отношением ребенка к новой игрушке: он поначалу ею поглощен всецело, но затем, привыкнув, забрасывает [Mrs. Henry Wood 2006: XXIII].

Внутренний мир мужа, по его же желанию, остается для леди Изабел закрытой книгой. Ей неведомы его заботы, тревоги, подробности отношений с друзьями и деловыми партнерами. Арчибалд не позволяет жене стать ему истинной спутницей жизни, поддержкой, советницей и пр. Именно от незнания леди Изабел начинает страдать от ревности к Барбаре. Карлайл по-прежнему прилагает все усилия, чтобы очистить от обвинения имя Ричарда Хэа и вернуть молодого человека в семью. Для этого он вынужден часто видится с Барбарой, иногда в самое неподходящее для визитов время. Леди Изабел становится свидетельницей одного из таких свиданий. Убеденная в супружеской измене мужа она, поддавшись уговорам капитана Левинсона покидает Ист Линн и уезжает с любовником в Европу.

Главный способ воздействия на читателя, к которому прибегает писательница – это своеобразная «игра с дистанцией» между автором,



читателем и героем. Отношение автора-повествователя к поступку героини более чем очевидно. Вся дальнейшая жизнь леди Изабел – это ее медленное умирание, как пишет П. Ковней, «распятие на кресте морали» [Coveney 1967:182]. В авторских отступлениях миссис Генри Вуд осуждает поступок героини: «Леди – жена – мать! Никогда не поддавайтесь соблазну покинуть родной дом!... Каким бы испытаниям не подвергала вас ваша семейная жизнь... лучше умереть, чем утратить свое доброе имя и душевный покой!» [Mrs. Henry Wood 2006: XXV].

Но одновременно писательница создает ситуацию, когда читателю, нелегко не сопереживать «оступившейся» героине. Она разочаровывается в капитане Левинсоне (их сын рождается вне брака, из-за эгоиста-отца, не желающего жениться на разведенной женщине) и порывает с ним. Ребенка леди Изабел теряет, попав в аварию на железной дороге. После катастрофы родные считают ее погибшей, перенесенная болезнь до неузнаваемости меняет ее внешность и этим героиня спешит воспользоваться, начав новую жизнь в Европе. Однако, спустя некоторое время, она, под чужим именем, возвращается в Ист Линн в качестве гувернантки. В дом мужа ее приводит желание быть рядом со своими дочерью и сыновьями. Арчибальд Карлайл уже давно женат на Барбаре, они счастливы, но леди Изабел стойко переносит муки ревности и боль утраты семьи и дома ради права быть со своими детьми: «Меня узнают?... Унизят? Нет, это ничто, главное: я увижу моих детей!» [Mrs. Henry Wood 2006: XXXI]. У Барбары с детьми Карлайла от первого брака ровные дружеские отношения, но заменить пасынкам и падчерице мать она не может. «Они не мои», – говорит она новой гувернантке в день знакомства, и дети вторят ей: «Она хорошая, но она не мама» [Mrs. Henry Wood 2006: XXIII]. Барбара и как мать во многом проигрывает леди Изабел. Сказывается воспитание ее отца, с детства внушенный принцип: «Детям место только в детской и в классной комнате» [там же]. Для Барбары на первом месте – муж, его чувства, заботы, тревоги, и только на втором – дети. Читатель, таким образом, видит, что Барбара неидеальна, но с другой стороны, не может не признать красоты и силы материнских чувств леди Изабел: «перед нами не преступница, но мученица, героиня... подлинный «ангел в доме», – пишет Э.Хамферис [Humpherys 1999: 55]. Не может не растрогать и смерть героини. Причиной болезни леди Изабел вновь становится любовь к детям, ее старший сын умирает так и не узнав, что мать, которую он надеется встретить в раю, – здесь, рядом с ним и не смеет сказать ему об этом.

Важным моментом в финале романа становится примирение леди Изобел с мужем и золовкой. Леди Изобел раскаивается в своем проступке, но она старается объяснить мужу все, что думала и чувствовала до их развода и после, чтобы он понял ее: «Я совершила тяжкий грех, но расплата была еще ужаснее... Я любила... но поверила в то, что ты предал меня... Я была не в себе... Подумай, как мне было тяжело... Жить в одном доме с твоей женой, видеть, как ты любишь ее. Когда Уильям умер, ты утешал ее, а не меня...» [Mrs. Henry Wood 2006: XLVII]. Исповедь леди Изобел, ее трагическая история заставляют Карлайла и его сестру понять, что в случившемся есть и их вина, герои обещают навсегда помнить, чему научил их горький опыт. Дидактическая функция романа «Ист Линн» (одна из важнейших по мнению викторианцев) оказывается выполнена в полной мере: проникая во внутренний мир героини, постигая мотивы ее поступков, читатель, вместе с героями, учится понимать ее и сопереживать ей, а затем – и по новому воспринимать главный жизненный закон: «всегда поступать правильно, помня о своем ближнем» [Mrs. Henry Wood 2006: XLVIII].

#### *Список литературы*

Банк Л.Р. Романистика Мэри Элизабет Брэддон 1860-1865 в историко-культурном контексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2005. 181 с.

Бячкова В.А. «Размышления о женской судьбе» в русском и английском реалистическом романе второй половины XIX века на материале произведений Э.Троллопа и Л.Н.Толстого // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. Владимир: Владимирский гос. гум. ун-т, 2009. С. 34-39.

Бячкова В.А. «Размышления о несчастливых семьях» в русском и английском реалистическом романе второй половины XIX века на материале произведений Э.Троллопа и Л.Н.Толстого // Мировая литература в контексте культуры. Пермь: Перм. гос. ун-т. 2010. С. 97-100.

Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М.: Худож. лит., 1974. 464 с.

Разумовская О.В. Трансформация готического хронотопа в романе Элизабет Мэри Брэддон «Тайна леди Одли» // Современная англоязычная литература. Смоленск: Издательство СмолГУ, 2012. С. 49–54.

Auerbach N. Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harward University Press, 1982. 255 p.

Coveney P. The Image of Childhood. London: Penguin Books, 1967. 361 p.

Edwards P. D. Sensation Novels. Victorian Britain: An Encyclopedia. Ed. Sally Mitchell. London and New York: Garland, 1988. Pp. 703-704.

Humpherys A. Breaking apart: an early Victorian divorce novel // Victorian Women Writers and the Woman Question / ed. by N.D.Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 1–24.

Kalikoff, Beth. Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature. Ann Arbor, Michigan: UMI Research, 1986. 194 p.

Manse H. L. Sensation Novels // Dictionary of Literary Biography, Vol. 18: Victorian Novelists After 1885 / ed. Ira B. Nadel and William E. Fredeman. Detroit: Gale Research, 1983. P. 357–358,

Thompson N.D. Responding to the woman question: rereading noncanonical Victorian novelists // Victorian Women Writers and the Woman Question / ed. By N.D.Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 42–59.

Wood Mrs. H. East Lynne. The Gutenberg Project, 2006. URL: <http://www.gutenberg.org>.

**“EAST LYNNE” BY MRS. HENRY WOOD:  
THE PROBLEMS OF MARRIAGE AND FAMILY  
IN THE VICTORIAN SENSATIONAL NOVEL**

**Varvara A. Byachkova**

Candidate of Philology, Senior Lecturer of World Literature and Culture Department  
Perm State National Research University  
614022, Russia, Perm, Bukirev str., 15. [bvarvara@yandex.ru](mailto:bvarvara@yandex.ru)

The article analyses the novel “East Lynne” by Mrs. Henry Wood, an English Victorian writer. Her novels are the examples of the so-called “sensational novel”. Such features of sensational novel as dramatic plot, playing with the distance between the author, reader and hero, polyphony, showing the heroine’s inner world, as well as her motives inspire the reader to meditate on the problems of family, marriage, woman question and reconsider his attitude to the situation condemned by the Victorian moral values.

**Key words:** Victorian sensational novel, woman question, playing with the distance, dramatic plot.

## Раздел 2. Поэтика литературы XX вв.

УДК 821.111-3

### **ДИАЛОГИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В РОМАНЕ В.ВУЛФ «НА МАЯК»**

**Иван Александрович Авраменко**

к. филол. н., старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
Россия 614990 г. Пермь, ул. Букирева, 15. vanz@mail.ru

В статье исследуются нарративные уровни в романе В.Вулф «На маяк», которые оказываются изоморфными в плане схемы диалога. Общение между персонажами оказывается подобно коммуникации между нарратором и наррататором, а также между имплицитным автором и имплицитным читателем. Неуспешность диалога сменяется сущностным единством за пределом слова и прямой ориентации на воспринимающего. Раскрывается связь между теорией М.М.Бахтина и модернистским романом.

**Ключевые слова:** диалогизм, Бахтин, нарратология, изоморфизм, модернистский роман.

Роман В.Вулф «На маяк» (1927), один из ключевых текстов английского модернизма, рассматривается в данной статье с позиций теории диалогизма, которая основывается на концепции М.М.Бахтина, в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского» писавшего: «Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они контрапунктически противопоставлены. Ведь диалогические отношения – явление гораздо более широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога, это – почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение» [Бахтин 2002: 51].

Анализируя роман В.Вулф в аспекте нарратологии, мы выделяем несколько уровней диалогических отношений, включенных друг в друга [см.: Шмид 2008: 45]: диалог персонажей в цитируемом мире романа, композиционный диалог на микро- и макро-уровне и диалог имплицитного автора и имплицитного читателя, – и ставим целью продемонстрировать их изоморфизм.

Нам будет удобнее представить свои рассуждения на примере третьей части романа, «На маяк», с необходимым обобщением в отношении всего произведения. Действие происходит через 10 лет после событий первой части, «Окно». Лили Бриско, гостящая в доме семьи Рэмзи, выходит утром на лужайку и чувствует желание закончить картину, начатую 10 лет назад. У нее выходит не очень ловкий разговор с мистером Рэмзи, который наконец-то отправляется со своими двумя детьми на маяк. Их плавание проходит в напряженной атмосфере, потому что Джеймс и Кэм не хотят мириться со своеволием отца. В это время Лили пытается найти вдохновение в воспоминаниях о миссис Рэмзи и обратиться за поддержкой к сидящему рядом на лужайке мистеру Кармайклу. В тот момент, когда лодка причаливает к маяку, Лили завершает картину.

Все речевые диалогические отношения здесь – неуспешные, неудавшиеся, идущие вразрез с планами говорящего: слова не вызывают в поведении собеседника предполагаемой реакции (мистер Рэмзи не получает одобрения и поддержки у Лили и своих детей), поведение не соответствует установке собеседника (Лили не может ему сочувствовать) или коммуникация вообще не может быть установлена (Кармайкл спит и не может поддержать Лили в момент творческого кризиса) – в общем, все, что так удачно описывает английское понятие «miscommunication».

Лили Бриско, будучи персонажем-идеологом этой части, несколько раз эксплицирует идею не просто неудачности коммуникации, а ее невозможности: «Aren't things spoiled by saying them» (В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи) [Woolf 1996: 252], «one could say nothing to nobody» [261].

Но, парадоксальным образом, диалог в конце концов оказывается успешным, и не просто *несмотря на*, а именно *вследствие* допущенных, казалось бы, ошибок:

«"What beautiful boots!" she exclaimed. She was ashamed of herself. To praise his boots when he asked her to solace his soul; when he had shown her his bleeding hands, his lacerated heart, and asked her to pity them, then to say, cheerfully, "Ah, but what beautiful boots you wear!" deserved, she knew, and she looked up expecting to get it in one of his sudden roars of ill-temper complete annihilation.

Instead, Mr Ramsay smiled. His pall, his draperies, his infirmities fell from him. Ah, yes, he said, holding his foot up for her to look at, they were first-rate boots» [225].

Кармайкл воспринимается как идеально понимающий собеседник именно потому, что не слышал обращений Лили: «He did after all hear

the things she could not say» [263]; «They had not needed to speak. They had been thinking the same things and he had answered her without her asking him anything» [305]. То же происходит в лодке: «заговор» Джеймса и Кэм распадается, а отношения с отцом налаживаются.

Несколько более сложные диалогические отношения возникают, когда слово одного персонажа «эхом» отзывается в сознании другого. Так, Лили вспоминает слова атеиста Тэнсли, произнесенные им еще в начале первой части: «Can't paint, can't write, she murmured monotonously, anxiously considering what her plan of attack should be. <...> Charles Tansley used to say that, she remembered, women can't paint, can't write» [233-234]; «how could he love his kind who did not know one picture from another, who had stood behind her smoking shag ("fivepence an ounce, Miss Briscoe") and making it his business to tell her women can't write, women can't paint» [288].

Кэм почти бессознательно повторяет про себя фразу отца: «Thinking this, she was murmuring to herself, "We perished, each alone," for her father's words broke and broke again in her mind» [245]; «About here, she thought, dabbling her fingers in the water, a ship had sunk, and she murmured, dreamily half asleep, how we perished, each alone» [280].

И именно эти фразы, которые изначально вызывают раздражение и обиду у воспринявшего их, впоследствии оказывают благотворное воздействие и примиряют персонажа с тем, кто их произнес, с собой и с миром: «For no one attracted her more; his hands were beautiful, and his feet, and his voice, and his words, and his haste, and his temper, and his oddity, and his passion, and his saying straight out before every one, we perish, each alone, and his remoteness» [249]. Отрицая их, как бы отталкиваясь от этих слов, Лили (успешно) завершает картину, а Кэм (невредимая) добирается до острова.

Исследователь, издатель и переводчик на английский язык научного творчества М.М.Бахтина Майкл Холквист в работе «Диалогизм: Бахтин и его мир» пишет: «Диалог занимает центральное место в диалогизме именно благодаря тому типу отношений, который проявляется в беседе, тем условиям, которые должны соблюдаться, чтобы состоялся обмен между разными говорящими. Эти отношения можно наиболее кратко описать так: различия, оставаясь таковыми, служат кирпичиками одновременности. В беседе говорящие отличаются друг от друга, а высказывания одного всегда отличаются от высказываний другого (даже когда один из них, кажется, лишь повторяет «те же самые» слова): и все же эти различия – и многие другие – соединяются в отношения диалога» [Holquist 2002: 39].

Те же отношения одновременного различия можно наблюдать у Вулф и в «большом диалоге» романа, чьими репликами становятся главы части: в технике монтажа представлены события, происходящие на берегу и повествуемые в перспективе Лили, и события, происходящие в лодке и повествуемые в перспективах Джеймса и Кэм. Изначально, это также диалог, обреченный на несостоятельность: Лили смотрит на море, а люди в лодке на берег, пытаясь увидеть друг друга, подразумевая присутствие друг друга. Но вначале Лили не может отличить лодку Рэмзи от других, а Джеймс и Кэм не могут узнать свой дом. Таким образом, *формально* диалог идет, но его «реплики» не совпадают. Это явно видно по отношению к составляющим отдельные главы эпизодам в скобках: они разрывают монологические высказывания Лили и Рэмзи – но не выстраиваются в связно-целостный диалогический текст:

"Mrs Ramsay!" she said aloud, "Mrs Ramsay!" The tears ran down her face.

6

[Macalister's boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown back into the sea.]

7

"Mrs Ramsay!" Lily cried, "Mrs Ramsay!" But nothing happened [264-265; см. то же самое на стыке 8, 9 и 10 глав].

И тем не менее наступает simultанное схождение действий персонажей, именно тогда, когда они уже не пытаются ориентироваться на берег или увидеть лодку. Разрешение романной ситуации – высадка и завершение картины – соединяет героев не формально, а *сущностно*.

Опять же, как пишет Холквист: «Бахтин настаивает на различиях, которые невозможно преодолеть: разделенность в пространстве и одновременность – основные условия существования. <...> Диалогизм полагает, что любое значение относительно, в том смысле, что оно появляется только в результате отношений между телами, одновременно занимающими разное место в пространстве. Телами могут выступать как наши физические тела, так и политические образования и совокупности идей в целом (идеологии) [Holquist 2002: 18, 19].

Подобная же схема лежит в основе макрокомпозиции романа. Возможность поехать на маяк является репликой (тезисом) первой части. Ответная реакция (антитезис) представлены второй частью «Время проходит», причем не в форме отказа или запрета, что составило бы единый план диалога, его общую основу, а в форме несвершения, своего рода не-ответа, как в пьесах театра абсурда. Но в третьей части все же достигается успешный результат (синтез) – поездка осуществляется. В финале наиболее ошутим изоморфизм положения персонажей,

достигших конечной цели (завершение картины, примирение с отцом, прибытие на маяк), и читателя, достигшего конца романа. Такое положение по-своему повторит Маркес в романе «Сто лет одиночества».

Именно в неправильности коммуникации – залог ее успеха. Правильный, последовательный, логичный, понятный собеседникам обмен репликами не приводит к пониманию. Мы обретаем себя через Другого именно в тот момент, когда перестаем пытаться найти с ним единство. Барьеры на пути к цели – и есть путь к ней.

Такой специфический диалог персонажей и диалог частей романа «программирует» рецепцию читателя. Вулф учит читать ее роман, формально бессвязный, ломающий последовательный временной и пространственный континуум, постоянно переносящий нас из одного сознания в другое. Автор разговаривает с читателем так же, как персонажи разговаривают друг с другом, как одна часть романа относится к другой.

«Автор модернистского текста с помощью определенных эмоционально-экспрессивных средств создает новую картину мира <...> путем *моделирования художественной реальности не на территории собственного сознания, а в сознании адресата*» [Набокова 2010: 5], и в частности «произведения В.Вулф характеризуются «экспрессивным» сюжетостроением с пространственно-временным хаосом, активизирующим сознание читателя и *настраивающим его на свое собственное моделирование мира*» [Там же: 16. – курсив наш]. Хотя Бахтин не уделял специального внимания модернистским произведениям, его понимание диалога во многом совпадает с тем, что происходит в модернизме: «Чтобы увидеть самих себя, мы должны принять видение другого. В чрезвычайно огрубленном виде, взгляд Бахтина на субъективность – это история того, как я прихожу к себе через другого: именно категория другого позволяет мне стать объектом собственного восприятия. Я вижу себя, когда постигаю, как меня видят другие. Чтобы создать себя, я должен подойти к себе извне. Иначе говоря, *я становлюсь своим собственным автором*» [Holquist 2002: 27].

#### **Список литературы**

- Woolf V. To the Lighthouse. L.: Penguin Popular Classics, 1996. 306 p.
- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2002. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-1970-х годов. 800 с.
- Набокова Н.А. Лексико-синтаксические средства обеспечения эмотивности модернистского текста: автореф. дисс. ... канд.филол.наук. Ставрополь, 2010. 28 с.



Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.  
Holquist M. Dialogism: Bakhtin and His World. L. and N. Y.:  
Routledge, 2002. 225 p.

Parker J.A. Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf,  
and Faulkner. L.: Palgrave Macmillan, 2007. 187 p.

Shepherd D. Dialogism // The Living Book of Narratology URL:  
<http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Dialogism> (дата обращения  
23.06.2012)

## DIALOGISM IN V.WOOLF'S "TO THE LIGHTHOUSE"

**Ivan A. Avramenko**

Candidate of Philology, Senior Teacher of World Literature and Culture Department  
Perm State National Research University  
Russia 614990, Perm, Bukirev str. 15. [vanz@mail.ru](mailto:vanz@mail.ru)

The article investigates the system of narrative levels of "To the Lighthouse" which turn out to be isomorphous. Communication between the characters in the novel is similar to the relations between narrator and narrator and between the implicit author and the implicit reader. Unsuccessful dialogue shifts towards the essential unity beyond explicit word and direct orientation towards the recipient. Bakhtin's theory is treated as applicable to modernist novel.

**Key words:** dialogism, Bakhtin, narratology, isomorphism, modernist novel.

УДК 821.111-313.2

## МАКАБРИЧЕСКИЙ ЮМОР В ИРЛАНДСКОЙ РОМАНИСТИКЕ 1930-1940-Х ГГ. (ДЖ. ДЖОЙС, С. БЕККЕТ, Ф. О'БРАЙЕН)

**Алексей Владимирович Бороненко**

аспирант кафедры зарубежной литературы, младший научный сотрудник  
кафедры зарубежной литературы Института гуманитарных наук и искусств  
Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н.Ельцина  
620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19. [boronenko.alexey@gmail.com](mailto:boronenko.alexey@gmail.com)

В статье рассматриваются особенности ирландского макабрического юмора в романах Дж.Джойса, Ф.О'Брайена и С.Беккета, написан-

ных в 1930-1940-е гг. Макабрический юмор, служащий защитным механизмом против страха смерти, рассматривается автором статьи вслед за В. Мерсье в качестве одной из главных особенностей ирландского литературного юмора. В статье утверждается, что макабрический юмор в рассматриваемых произведениях играет структурообразующую роль и служит средством реализации философских воззрений художников.

**Ключевые слова:** ирландский юмор, макабрический юмор, Сэмюэль Беккет, Флэнн О'Брайен, Джеймс Джойс, Вивиан Мерсье.

*«When you are writing about the world of the dead <...>  
there is any amount of scope for back-chat and funny cracks»  
(Флэнн О'Брайен – в письме Уильяму Сарояну,  
14 февраля 1940 г.)  
[O'Brien, 1993: 207].*

Ирландский литературовед Вивиан Мерсье (*Vivian Mercier*) в своей работе «The Irish Comic Tradition» (1962 г.) пишет, что одной из доминант комической традиции в ирландской литературе является макабрический юмор, тесно переплетенный с юмором гротескным. Появление и устойчивое присутствие данных типов юмора в ирландской литературе Мерсье объясняет особенной чуткостью к той роли, которую смерть и, следовательно, воспроизводство жизни, играют в человеческом существовании. Защитным механизмом против всего того, что порождает жизнь заново, напоминая о её итоговой конечности, служит гротескный юмор; защитным механизмом против страха смерти служит макабрический юмор.

Макабрический (фр. «macabre», «смерть») юмор – это не «чёрный юмор» (это слишком широкий термин) и не «юмор висельников» (это слишком узкий термин), это именно такой юмор, чьим объектом является смерть и всё, что с ней связано; юмор, вызывающий смех с целью защититься от страха смерти.

Как пишет исследователь М.Т. Рюмина о ритуальных истоках подлинного смеха в присутствии смерти, его посредством акцентируется «не только жизнь или даже будущая жизнь, а состояние перехода от смерти к жизни и от жизни к смерти» [Рюмина 2010: 133]. Безусловно, самой типичной ситуацией, в которой очевидна граница между жизнью и смертью, является ситуация поминок. Именно во время поминок чаще всего раздаётся пресловутый «смех при смерти», и именно ирландские поминки являются самым ярким воплощением ирландского макабрического юмора.

В книге Шона О`Салливана (*Sean O Suilleabhain*) «Увеселения на ирландских поминках» (*Irish Wake Amusements*, 1967) рассказывается о различных играх, практикующихся во время поминальных церемоний в Ирландии: исследователь приводит около 130 различных игр, в том числе и с участием трупа. «Шутник мог спрятаться под кроватью, на которой лежал труп, и начать трясти ее, пугая всех <...> Играли в карты на кровати, где лежало тело или на самом теле; иногда и самому трупу выдавались карты. Труп могли вставить в рот трубку, а иногда его подхватывали под руки и заставляли танцевать» [Цит. по: Kenner 1983: 281]. Как пишет Хью Кеннер (*Hugh Kenner*), «оказавшись на таком празднике, вы вряд ли бы поняли, где живые, а где мертвые» [Kenner 1983: 281].

Особенный характер этих церемоний в Ирландии О`Салливан объясняет страхом, идущим еще от кельтских верований, страхом того, что мертвые восстанут, чтобы отомстить за обиды, нанесенные им во время жизни, или преследовать тех, к кому перешло их наследство [Цит. по: Harlow 1997: 141]. Согласно этой теории, целью поминок является задабривание мертвых, «демонстрация им своей доброй воли, сопереживание в связи с их смертью и, следовательно, обеспечение хороших отношений между живыми и мертвыми» [цит. по: Harlow 1997: 141].

Харлоу пишет, что наиболее популярное воплощение темы «воскрешения» мертвеца в ирландском фольклоре нашло в комической песне «Поминки по Финнегану» (*Finnegan's Wake*). Вот как выглядит одна из оригинальных версий (1864 года) данной песни:

*One morning Tim was rather full,  
His head felt heavy, which made him shake,  
He fell from the ladder and broke his skull;  
So they carried him home his corpse to wake:  
They rolled him up in a nice clean sheet,  
And laid him out upon the bed,  
With fourteen candles round his feet,  
And a couple of dozen around his head*

[цит. по: Kenner 1983: 280].

Эта песня породила множество других песенок и выступлений. Например, Харлоу приводит сведение о существовании песни о почтальоне Пэте Малоуне, который решил притвориться мертвым, чтобы его жена могла получать пособие, и они таким образом смогли бы сводить концы с концами. Однако герой «забыл, что он мёртв», когда почувал запах виски на своих поминках [Цит. по: Harlow 1997: 146].

История Тима Финнегана пересказывается и в романе **Джойса** «*Финнеганов помин*» («*Finnegans Wake*», 1939): «wan warning Phill filt tipping full. His howd feeled heavy, his hoddit did shake. (There was a wall of course in erection) Dimb! He stottered from the latter. Damb! he was dud <...> Sobs they sighdid at Fillagain's chrissormiss wake, all the hoolivans of the nation, prostrated in their consternation and their duodisimally profusive plethora of ululation. <...> They laid him brawdawn alanglast bed. With a bockalips of finisky fore his feet. And a barrowload of guenesis hoer his head. Tee the tootal of the fluid hang the twoddle of the fuddled, O!» [Joyce 1999: 2].

Роман Джойса вбирает в себя, осмысливает и осмеивает историю и культуру не только Ирландии, но и всего мира, это «комическая история истории» [O'Connor 1996: 6]. Но именно ирландские весёлые поминки (funferall [Joyce 1999: 6]), с их традиционными розыгрышами над мёртвыми, традиционными мотивами ложной смерти и пробуждения «мертвеца» в конце поминок, стали источником и эмблемой принципа, на котором построено это произведение: принципа существования в пограничном состоянии – между одним словом и другим словом, между одним языком и другим языком, сном и явью, между смертью и пробуждением к новой жизни.

Это роман о вечном обновлении, вечной смене циклов, засыпании и пробуждении, вечном умирании и возрождении – языка, истории, культуры, мира. Сэмюэль Беккет писал в статье о «Финнегановом помине»: «Его [Джойса] сочинение не о чём-то; оно и есть это что-то» [Беккет 2009: 75]. Поэтому можно сказать, что этот роман и есть вечное обновление, вечное засыпание и пробуждение, вечное умирание и возрождение.

В романе сливаются друг с другом – точнее, переливаются друг в друга – непримиримые оппозиции: искусство – жизнь, мир – война, Веллингтон – Наполеон, Шем – Шон, жизнь – смерть. И действие романа происходит именно в этом тире, разделяющем члены бинарных оппозиций, в пограничном пространстве, сама структура которого не предполагает жесткого разделения, но предполагает постоянное взаимодействие и обновление. И – повторимся – эмблемой такого символического пространства становятся ирландские поминки, на которых раздаётся макабрический смех, смысл которого в том, чтобы сигнализировать, что смерти как таковой нет: нужно забыть, что ты умер, нужно выпить «живой воды» («виски») – и проснуться.

В романе **Флэнна О'Брайена** «*Третий полицейский*» («*The Third Policeman*», 1940; 1967) макабрический юмор также играет структурообразующую роль. Весь роман может рассматриваться как большая

макабрическая шутка – мёртвый человек ведёт себя так, как будто бы он был живым. При этом он думает, что он жив, переживает за свою жизнь, боится быть повешенным.

Примечательно, что именно в контексте повешения протагонист совершает показательную ошибку. Накануне предполагаемого дня своей казни он говорит: «I will be hung tomorrow» [O'Brien 1967: 125]. Здесь он вместо формы причастия в прошедшем времени «hanged» использует форму «hung», которая используется в том случае, когда речь идет не о казни через повешение, а о том, когда, например, вешают что-то на гвоздь. Во-первых, эта ошибка указывает на его автоматизм в обращении с языком, как с некоей вещью. Во-вторых, протагонист воспринимает себя как вещь, неживой объект – его повесят, как картину. Это можно считать одной из подсказок автора, указывающих на то, что протагонист уже мертв.

Протагонист на протяжении всего романа ищет «черную коробку» («black box»), однако, согласно учениям его кумира де Селби, «чернота» (blackness) – это и есть смерть. Как мы знаем, именно «черная коробка» – то, что протагонист за нее принимал стала причиной его фактической смерти. Следовательно, после смерти он ищет причину смерти: подобное нарушение причинно-следственной связи в подобном контексте, безусловно, обладает комическим потенциалом.

Весь роман можно прочесть как своего рода поминки – основное действие происходит после смерти героя. Но упокоения, погребения, логично следующего за поминками, не наступает – это вечные поминки. При этом это отнюдь не вечные поминки в джойсовском смысле вечного обновления и становления.

Кольцевая композиция романа – протагонист в конце приходит к тем же баракам и слышит тот же вопрос, что и в завязке произведения – указывает на иллюзорную природу смерти, которую символизирует макабрический смех на ирландских поминках. Однако посыл романа О'Брайена менее оптимистичен по сравнению с идеей джойсовского «Помина», о чем свидетельствует то, как сам автор резюмировал в одном из писем суть происходящего в своем романе: «Hell goes round and round» [O'Brien 1993: 207]. Его макабрический смех является не восхвалением постоянного умирания и возрождения, но защитой против страха не умереть окончательно или страха того, что «мертвые восстанут для того, чтобы отомстить за обиды, нанесенные им во время жизни» [Цит. по: Harlow 1997: 141]. Что, в общем, более конгениально изначальной идеи макабрического смеха ирландских поминок.

В романе **Беккета** «*Мёрфи*» («*Murphy*», 1938) также есть сцена в духе ирландских поминок: эпизод осмотра тела погибшего протагони-

ста. Эта сцена, в которой задействованы практически все значимые действующие лица романа, хоть и не содержит описаний игр с трупом и прочих ирландских поминальных обрядов, но выполнена в весьма фарсовой манере. «The mortuary was at its bungaloidest» [Beckett 2006: 155], следовательно графства по делам насильственной смерти приписана «типичная» для его профессии внешность: «a short but willowy male figure, dressed wearily in black and striped, his lithe bowler laid crown downwards on the grass beside him, was making violent golfing movements with his umbrella» [Beckett 2006: 155]. Доктор и следователь спорят, кому первым войти в дверь, в итоге «без урона для чьей-либо чести», они входят в обнимку. Затем они «демонстративно принимают картинные позы» [Beckett 2006: 155-156]. Поскольку все в карнавальной среде переворачивается с ног на голову, то и персонаж Купер, до того не присаживавшийся и не снимавший шляпу, против обыкновения снимает шляпу.

Нужно сказать, что макабрическим смехом овеяно всё, что связано со смертью Мёрфи, не только его «поминки». Мёрфи умер из-за утечки газа, проведенного на его чердак из туалета. Газовый кран был сооружением из двойной цепи с кольцом, подобной той, с помощью которой смывается вода в том же туалете. Газ начал поступать на чердак Мерфи после того, как кто-то по ошибке дернул не за ту цепочку.

Комический характер носит и завещание Мерфи, в котором он желает, чтобы его останки сожгли, а прах смыли в туалете дублинского театра: «...burnt and placed in a paper bag and brought to the Abbey Theatre, Lr. Abbey Street, Dublin, and without pause into what the great and good Lord Chesterfield calls the necessary house, where their happiest hours have been spent, on the right as one goes down into the pit, and I desire that the chain be there pulled upon them, if possible during the performance of a piece, the whole to be executed without ceremony or show of grief» [Beckett 2006: 161].

Его желание исполняется – но не буквально. Купер, которому поручена забота о прахе, не довозит его до Дублина, будучи не в силах отказаться от искушения зайти в первый попавшийся паб, где после непродолжительной перебранки, прах Мёрфи стал предметом «of much dribbling, passing, trapping, shooting, punching, heading and even some recognition from the gentleman's code» [Beckett 2006: 161].

Лишь этими эпизодами макабрический юмор в романе «Мерфи» не исчерпывается. В романе встречается несколько попыток самоубийств и несколько смертей. В начале произведения Нири пытается покончить жизнь самоубийством, расшибив себе голову о ягоды статуи Кухулина на площади Главного почтамта, воздвигнутого в честь Пас-

хального восстания 1916 года [Beckett 2006: 30]. На другой экстерритории макабрического смеха – в психиатрической больнице – касательно самоубийств есть специальные указания. «A patient was put on parchment (or on caution) whenever there was occasion to suspect him of serious suicidal leanings» [Beckett 2006: 111].

Смерть «старикана», соседа Селии и Мерфи сверху, становится началом целого комического эпизода. «Старикан» умер в результате неосторожного обращения с опасной бритвой (cutthroat razor) – он себе разрезал ей горло. Обратите внимание на каламбурную природу этой смерти: «опасная бритва» – «cutthroat razor». «To cut throat» – «перерезать горло».

Мисс Кэрридж, обнаружив его в луже крови, вызывает полицию, не вызывая скорую помощь, чтобы не платить за врача. Выбегает на улицу и изображает горе и ужас, после чего «The police arrived and sent for a doctor. The doctor arrived and sent for an ambulance. The ambulance arrived and the old boy was carried down the stairs, past Celia stuck on the landing, and put into it. This proved that he still lived, for it is a misdemeanour to put a corpse, no matter how fresh, into an ambulance. But to take one out contravenes no law... and it was perfectly in order for the old boy to consummate, as he did, his felony on the way to the hospital» [Beckett 2006: 83].

Что касается иных проявлений ирландского макабрического юмора – помимо центральной идеи поминок – то, например, в романе Джойса то их не так много, и они не носят структурообразующего характера. Например, исследовательница Мэриэн Робинсон (*Marian Robinson*) пишет о сходстве «Финнеганова поминок» и одной из самых знаменитых саг фенианского цикла – «Похищение быка из Куальнге»: «неконтролируемые природные силы вроде репродукции, телесных отравлений и даже смерти» становятся и там, и там «материалом для эпического описания» [цит. по: Nilsen 1996: 147]. Далее исследовательница сравнивает битву Фердианда и Кухулина из ирландской саги с непрекращающимся поединком Шема и Шона в «Помине»: они встречаются «как минимум семь раз в различных обликах в столкновениях одновременно комичных и пугающих» [цит. по: Nilsen 1996: 147].

В одном из эпизодов дается такое описание Шона: «having flabelled his eyes, pilleoled his nostrils, vacticanated his ears and palliumed his throat» [Joyce 1999: 91]. «Шем и Шон это комические, ночные версии Фердиа и Кухулина <...>» [цит. по: Nilsen 1996: 147]. Например, Шона («the fine frank fairhaded fellow of the fairytales» [Joyce 1999: 141]) Робинсон сравнивает с богом солнца Кухулином [цит. по: Nilsen 1996: 147].

В романе О'Брайена «*О водоплавающих*» («*At Swim-Two-Birds*», 1939) макабрический юмор представлен не очень широко, но редкие случаи его манифестации весьма важны. Собственно, говорить можно о двух примерах.

Орлик Треллис, сын Дермота Треллиса от его же персонажа Шэйн Ламонт, знакомится с другими персонажами Треллиса – Шэнаханом, Ферриски и Ламонтом – которым надоело сносить издевательства и мучения со стороны деспотичного автора. Они просят Орлика, обладающего литературными талантами, написать книгу – пока спит старший Треллис и, соответственно, не имеет над ними власти – в которой мучениям и издевательствам подвергался бы Дермот Треллис. Орлик соглашается, но он хочет написать достойное литературное произведение, а троица персонажей – лишь отомстить ненавистному автору, поэтому они постоянно предлагают Орлику различные способы истязаний и пыток.

«I saw a thing in a picture once, said Shanahan, a concrete-mixer, you understand, Mr. Orlick, and three of your men fall into it when it is working full blast, going like the hammers of hell. <...> I'm after thinking of something good, something very good unless I'm very much mistaken, said Furriskey in an eager way, black in the labour of his fine thought. When you take our hero from the concrete-mixer, you put him on his back on the road and order full steam ahead with the steam-roller...

And a very good idea, Shanahan agreed.

And a very good idea as you say, Mr. Shanahan. But when the roller passes over his dead corpse, be damned but there's one thing there that it can't crush, one thing that lifts it high offa the road - a ten ton roller, mind!... <...> One thing, said Furriskey, sole finger for true counting. They drive away the roller and here is his black heart sitting there as large as life in the middle of the pulp of his banjaxed corpse. They couldn't crush his heart! <...> A cut of a razor behind the knee, said Lamont with a wink of knowledge, try it and see» [O'Brien 1967: 166].

К сфере макабрического юмора в романе «Поющие Лазаря» («*An Beal Bocht*», 1941; «*The Poor Mouth*», 1996) относится ряд эпизодов, связанных со смертями второстепенных персонажей, которые встроены в более развернутые пародийные или сатирические сцены. Например, эпизод со свиньей, умершей от собственной вони: «Ambrose was stretched, cold and dead, on the hearth-stone. He had died of his own stench and a black cloud of smoke almost smothered us» [O'Brien 1983: 28].

Макабрический юмор нередко сочетается с юмором языковым: комический эффект достигается за счет отстраненного описания явлений, относящихся к сфере смерти: «It seems that the Captain dam-



aged himself that night because he was found dead the next day» [O'Brien, 1983: 70]; «...while one fellow died most Gaelically...» [O'Brien 1983: 55].

Кроме того, для романа важна тема смерти, но не человеческой, а человеческого языка – ирландского гэльского. Навязчивое повторение, искусственность тона – все это создает ощущение мертвого языка. Описание же подробностей быта бедняков гэлов создает полюс противоречия с отстраненным тоном изложения.

Например, излагается идея о том, что «чистота» гэльского языка напрямую зависит от низкого качества жизни его носителей, и описываются причины, по которым гэльский язык жителей Коркадоры был самым чистым:

- «1. The tempest .. was too tempestuous.
2. The putridity ... too putrid.
3. The poverty ... to poor.
4. The Gaelicism ... too Gaelic.
5. The tradition ... too traditional» [O'Brien 1983: 50].

Примечателен эпизод гэльского праздника, посвященного гэльской культуре, на котором произносится такая речь: «Gaels, he said, it delights my Gaelic heart to be here today speaking Gaelic with you at this Gaelic feis in the centre of the Gaeltacht <...> Likewise, you are all truly Gaelic. We are all Gaelic Gaels of Gaelic lineage. He who is Gaelic, will be Gaelic evermore <...> If we're truly Gaelic, we must constantly discuss the question of the Gaelic revival and the question of Gaelicism. There is no use in having Gaelic, if we converse in it on non-Gaelic topics <...> There is nothing in this life so nice and so Gaelic as truly true Gaelic Gaels who speak in true Gaelic Gaelic about the truly Gaelic language» [O'Brien 1983: 54-55].

Навязчивое повторение является не только одним из составляющих элементов пародии графоманского стиля гэльских авторов и популистской риторики националистов, но и выражением идиостиля О'Брайена, который обращается с языком как с вещью, вертит его из стороны в сторону, раскладывает на составляющие части и собирает в разных комбинациях. Кроме того, как известно, согласно Фрейду, навязчивое повторение – это прямое выражение Танатоса, стремления к смерти. Таким образом, навязчивое лексическое повторение, присутствующее в рассказе повествователя и в речах борцов на национальную автономию, изображенных на страницах романа, обнажает их отношение к гэльскому как к мертвому языку и стремление его в этом статусе укрепить. Естественно, О'Брайен, как знаток и любитель гэльского языка и гэльской культуры, относился к этому весьма негативно и подвергал

подобные стратегии пародийным и сатирическим нападкам в своей журналистской практике и в романе «Поющие Лазаря».

Комического описания элементов макабрической сферы в романе **Беккета** «*Мечты о женщинах, красивых и так себе*» (*Dream of Fair to Middling Women*, 1932; 1992) практически нет. В макабрическом контексте может быть воспринято общее отношение к формам реалистического искусства как чему-то мертвенному и неживому. Кроме того, макабрический юмор может связан с общим ощущением, выраженным в романе, которое Дэвид Пэтти (*David Pattie*) формулирует следующим образом: «Дублин и – шире – Ирландия заражены; жить здесь означало заболеть чумой, что в итоге могло привести только к творческой смерти» [Pattie 2009: 188]. Комические описания дублинского салона у Альбы, дублинских знакомых Белакувы, могут быть восприняты как примеры макабрического юмора, являющегося защитным механизмом против творческой смерти в душающем духовном климате Дублина.

Вот лишь небольшое количество примеров макабрического юмора, обнаруживаемого непосредственно в тексте романа:

«It [smile] was horrible, like artificial respiration on a foetus still-born» [Beckett 1993: 47].

«...upon my word she is not heavy enough to hang herself...» [Beckett 1993: 173].

«A finding of Felo-de-se from Natural Causes was found» [Beckett 1993: 183]. «Самоубийство от естественных причин» – абсурдное допущение.

Примеров юмора макабрического как такового – не слитого с гротескным юмором – в тексте романа «*Yomm*» («*Watt*», 1947; 1953) также не так много. И макабрический, и гротескный юмор в романе служат одной цели – дезинтеграции нарратива путем отступлений от основной линии повествования (если таковая, вообще, есть). Что характерно, практически все эти примеры являются одновременно примерами остранения – соответственно, также вписываются в общую стратегию подрыва авторитета языка.

В одном эпизоде, Уотт, рассуждая о том, что некоторые вещи недоступны его пониманию и удивляют его, а другие – доступны и воспринимаются как само собой разумеющееся, вспоминает как видел в детстве призрак своего отца в лесу с закатанными штанами до колен и с ботинками и носками в руках: «He could recall, not indeed with any satisfaction, but as ordinary occasions, the time when his dead father appeared to him in a wood, with his trousers rolled up over his knees and his shoes and socks in his hand» [Beckett 2006: 227].

В конце романа, уже находясь в психиатрической лечебнице, Уотт вместе с повествователем (по имени Сэм), «развлекаются» тем, что убивают птиц и скармливают крысят их же родителям или иным родственникам (или наоборот). Все это описывается в отстраненной манере, что создает противоречие с описываемыми вещами, которые сами по себе отталкивают; но в противоречии со способом изложения неожиданным образом возникает юмористический эффект.

Макабрический юмор в ирландской комической традиции, как и в ирландской культуре вообще, чаще и ярче всего проявляется в ситуации поминок – наиболее конгениальной ситуации для смеха при смерти в силу своего пограничного характера.

В творчестве каждого из рассматриваемых здесь авторов эта эмблема ирландского макабрического юмора нашла свое отражение. У О'Брайена в «Третьем полицейском» и Джойса в «Финнегановом помине» она играет структурообразующую роль, у Беккета в «Мёрфи» – это один из эпизодов. Однако, если у Джойса макабрический смех – смех, парадоксальным образом, жизнеутверждающий, то у О'Брайена – это, скорее, смех сардонический, осознающий цикличность и пытающийся защититься от бесконечности этого адского существования. Поэтому макабрический юмор О'Брайена более макабрический и более ирландский, если можно так выразиться, в силу того, что он выполняет именно защитную функцию – от страха смерти и от страха не умереть окончательно.

В романах Беккета макабрический юмор не имеет структурообразующей функции, но является одним из средств подрыва целостности повествования и дезинтеграции художественной условности.

Кроме того, макабрический юмор используется в рассматриваемых романах и для осмеяния смерти в переносном смысле – мертвенности языка, культуры, духовной атмосферы, искусства, структуры произведения. Здесь юмор функционирует зачастую по принципам, описанным Бергсоном: «живое, покрытое слоем механического» [Бергсон 1992: 30].

#### *Список литературы*

- Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. 127 с.  
Беккет С. Осколки. М.: Текст, 2009. 190 с.  
Рюмина М.Т. Эстетика смеха. М., Либроком, 2010. 320 с.  
Beckett S. Dream of Fair to middling Women. N.Y.: Arcade Publishing Press, 1993. 241 p.  
Beckett S. Novels. Murphy; Watt; Mercier and Camier / introd. by Colm Toibin, series editor, Paul Auster. N.Y.: Grove Press, 2006. 478 p.

Harlow I. Creating Situations: Practical Jokes and the Revival of the Dead in Irish Tradition. // *Journal of American Folklore*. V. 110. No. 436 (Spring, 1997). P. 140-168.

Joyce J. *Finnegans Wake*. Penguin Classics Ed. N. Y.: Penguin, 1999. 405 p.

Kenner H. *A Colder Eye*. L.:Penguin Books, 1983. 368 p.

Mercier V. *The Irish Comic Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1962. 270 p.

Nilsen D.L.F. *Humor in Irish Literature: A Reference Guide*. Wesport, C.T.: Greenwood Press, 1996. 225 p.

O'Brien F. *The Poor Mouth*. L.: Picador, 1983. 128 p.

O'Brien F. *The Third Policeman*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1999. 199 p.

O'Brien F. *At Swim-Two-Birds*. Harmondsworth: Penguin, 1967. 217 p.

O'Brien F. *The Third Policeman*. London: Flamingo/Harper Collins, 1993. 212 p.

O'Connor T. *The comic tradition in Irish women writers*. Gainesville: University Press of Florida, 1996. 188 pp.

Pattie D. *Beckett and Obsessional Ireland*. // *A Companion to Samuel Beckett* (ed. by S. Gontarski) N.Y.: John Wiley and Sons, 2009. P. 182-196.

### **MACABRE HUMOUR IN IRISH NOVELS OF 1930-1940S (J.JOYCE, S.BECETT, F.O'BRIEN)**

#### **Alexey V. Boronenko**

Junior Research Fellow of Institute of the Humanities and Arts, foreign literature department  
Ural Federal University named after the first president of Russia B.N. Yeltsin  
620002, Russia, Ekaterinburg, Mir Str., 19. 19.boronenko.alexey@gmail.com.

The article deals with the specific features of the Irish macabre humour as manifested in the novels by J. Joyce, F. O'Brien and S. Beckett written in the 1930s-1940s. The author follows here the theory posited by V. Mercier that the macabre humour, a defense mechanism against the fear of death, is one of the dominant features of the Irish literary humour. The article claims that the macabre humour in the works under consideration plays a structure-forming part and is a means of conducting certain philosophical views of these writers.

**Keywords:** Irish humour, macabre humour, Samuel Beckett, Flann O'Brien, James Joyce, Vivian Mercier.

## А.М.РЕМИЗОВ И ДЖ.ДЖОЙС: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

### Екатерина Ивановна Турта

аспирант кафедры русской литературы

Тюменский государственный университет

625003, Россия, Тюмень, ул. Семакова, 10. ekaterina.turta@gmail.com

Многие и отечественные, и зарубежные исследователи отмечают сходство творческого метода Дж. Джойса и А.М. Ремизова. Сами писатели также не раз лестно отзывались о творчестве друг друга. В данной статье ставится вопрос о том, когда и каким образом эти два известных писателя-модерниста впервые услышали друг о друге, встречались ли они и кто мог их познакомить. Материалом исследования стали рецензии, критические статьи, монографии, опубликованные в России и за рубежом, а также архивные материалы (письма, статьи, личные документы А.М. Ремизова и В. Диксона).

**Ключевые слова:** русско-английские литературные связи; модернизм; Дж.Джойс; А.М.Ремизов; XX век.

Исследование выполнено в рамках аспирантского гранта программы Фулбрайт на базе Университета Северной Каролины (Wilson Library: Andre Savine Collection and Rare Book Collection; Davis Library) и Амхерст-колледжа (Amherst Center for Russian Culture, MA). Автор также выражает благодарность директору центра русской культуры в Амхерсте профессору Стэнли Рабиновичу, куратору «Коллекции Андрея Савина» Кириллу Толпыго, сотрудникам отдела редких книг библиотеки Университета Северной Каролины, а также американской исследовательнице Мэрилин Швинн-Смит и супругам Гаю и Кэйси Ланза за помощь в поиске и работе с материалами.

Париж начала 20 века представлял собой пеструю картину, состоящую из прослойки русской интеллигенции, эмигрировавшей после октябрьской революции, и передовых деятелей искусств и культуры из Великобритании, Германии, Америки и т. д. В это время завязывались самые невероятные знакомства, образовывались неожиданные творческие тандемы, происходило взаимовлияние и взаимопроникновение культур и литератур. Именно в эти годы в Париже ирландский писатель Джеймс Джойс брал уроки русского языка и слушал главы из «Мертвых душ» в прочтении своего друга Леона, а русский писатель-модернист Алексей Ремизов и британский антрополог Джейн Хэрри-

сон работали над переводом на английский язык «Жития протопопа Аввакума». Многие загадки этого периода еще предстоит разгадать.

В архивах США, Великобритании, Франции, Голландии, России хранятся документальные свидетельства событий тех лет, которые приоткрывают завесу тайны, но в тоже время ставят новые вопросы перед зарубежными и отечественными исследователями. Так все чаще встает вопрос о возможных личных взаимоотношениях и творческих параллелях между Джойсом и Ремизовым.

Многие и отечественные, и зарубежные исследователи отмечают сходство творческого метода этих двух известных писателей-модернистов. В «Слове к читателю», помещенном перед романом Джойса «Улисс» в журнале «Иностранная литература», Д.С.Лихачев пишет: «Подготовлена или не подготовлена русская литература к восприятию Джойса? Так, может быть, не следует ставить вопрос. Но у нас есть свои Джойсы. И если задуматься над тем, кто собственно у нас является аналогом Джойса, то по частям мы можем найти ответ. В «Обломове» Гончарова, особенно на первых страницах. Мы можем найти это у Алексея Ремизова, отчасти у Лескова, в его прозе, у Андрея Белого» [Лихачев 1989: 141].

Переводчик произведений Ремизова на английский язык Алек Браун в предисловии к переводу «Пятой язвы» отмечает: “It is easy, in fact, to imagine [Remizov] working as legend has made James Joyce work, with various coloured crayons for the various passages, to aid the mind in composing the preconceived pattern» [Brown 1927: ix]. Сравнивает Ремизова с Джойсом и переводчик романа «Улисс» С.С.Хоружий. Он пишет: «Ремизов – как и Джойс, парижский изгнанник и полуослепший фанатик слова, – с густой причудой, с комплексами обиды и изгойства, не так уж далекими от джойсовых комплексов предательства и измены. А дальше вглубь – Гоголь, «кикимора с inferнальным смехом», как выразился тот же Ремизов» [Хоружий 1994: электронный ресурс].

Ремизов не раз высказывал суждения о прозе Джойса, одобрительные и в тоже время меткие, вскрывающие ее коренные принципы: примат слуха над зрением, разложение языка, «встряхивание» синтаксиса. Но те черты, которые русский писатель отмечает в произведениях Джойса, характерны и для художественной прозы самого Ремизова. По меткому высказыванию Хоружего, Ремизов – «из той же породы призванников Слова, замороженных словом» [Хоружий 1994: электронный ресурс].

Также вполне возможно, что не только Ремизов, но и Джойс видел какую-то общность в их творческих устремлениях, так как при всей минимальности его интереса к современным прозаикам, создатель

«Улисса» знал о творчестве Ремизова и интересовался им. Стоит вспомнить известную строчку из воспоминаний Набокова: «Видите ли, Джойсу представлялось, что Ремизов что-то значил как писатель!» [цит. по: Field 1977: 222].

Очевидно, что оба писателя-модерниста высоко оценивали творчество друг друга, но вопрос о том, каким образом они сформировали свое мнение остается открытым. Подтверждения предположению, что Ремизов и Джойс были знакомы лично, на данный момент нет, хотя сама возможность этой встречи была велика, т. к. оба писателя жили в Париже с 1923 по 1929 гг., были достаточно известны в определенных кругах и имели много общих знакомых.

Мировую известность Джойсу принес роман «Улисс». Слухи об авторе и его произведении разнеслись по Парижу задолго до выхода в свет первой публикации. «Улисс» – второй роман ирландского писателя. Он работал над ним в течение 7 лет. С 1918 по 1920 гг. «Улисс» публиковался частями в американском журнале «The Little Review», полностью скандальный роман был издан во Франции 2 февраля 1922 года. Возможно, именно тогда Ремизов впервые услышал об ирландском модернисте. Но читал ли он «Улисса» и каким образом мог познакомиться с этим произведением?

Вероятность того, что Ремизов читал «Улисса» на русском языке очень мала, так как в СССР впервые перевод одного из эпизодов романа появился только в ноябре 1934 года в «Звезде». Возможно, текст на английском языке помог достать Ремизову один из его друзей, но ограниченные знания Ремизовым английского языка не позволили бы ему самостоятельно осилить всего «Улисса» в одиночку. Трудно сказать, кто в этом случае помогал Алексею Михайловичу разбирать текст романа. В переписке Ремизова с Владимиром Диксоном, который выступал в качестве посредника между ним и британскими издателями, упоминаний об «Улиссе» и его авторе нет.

Что касается Джойса, то он, скорее всего, читал Ремизова в переводе, так как, несмотря на огромный интерес ко всему русскому, он только начал брать уроки русского языка у родственника своего друга Леона, Алекса Понизовского, и навряд ли мог оценить ремизовские тексты в оригинале [Монас 1998: электронный ресурс]. Скорее всего, его знакомство с творчеством Ремизова началось с только что вышедшей повести «Стратилатов» (1927) в переводе Алека Брауна. Хотя о русском писателе он мог слышать в редакции одного из парижских журналов, так как помимо Набокова Ремизов был единственным писателем-эмигрантом, который “adopted and fully accepted by French avant-garde circles in Paris” [Field 1997: 205]. Так или иначе, круг общения у

Ремизова и Джойса значительно пересекался, поэтому вероятность того, что они могли встретиться в гостиной одного из своих знакомых достаточно велика. Возможно, таким общим знакомым был В.Диксон.

Владимир Диксон (1900–1929) – поэт, писатель, переводчик русско-американского происхождения. Он родился в г. Сормове Нижегородской области. В 1917 г. уехал в США, где получил степень бакалавра в технологическом институте в штате Массачусетс и степень магистра в Гарвардском университете. В 1923 году становится ведущим инженером в компании «Зингер» в Париже. Во Франции в полной мере проявился его литературный дар: он начал много писать и переводить стихи молодых русских поэтов на английский язык, он даже работал над переводом некоторых произведений Ремизова по просьбе самого писателя. За свою короткую жизнь он издал два сборника своих творений: стихотворный («Ступени», 1924) и прозаический («Листья», 1927).

В предисловии к посмертному изданию стихов и прозы своего друга Владимира Диксона в 1930 году Ремизов писал: «Of all the contemporary foreign writers who are comparable to Dixon in perception and in their means of expressing «life», I would name Max Jacob and James Joyce» [Manouelian 1992: 561]. Ремизов и Диксон были близкими друзьями со сходными творческими устремлениями, но, существовала ли какая-то связь между Диксоном и Джойсом, неизвестно.

Интересен тот факт, что в зарубежном литературоведении долгое время считалось, что Владимир Диксон был плодом богатого воображения Джойса. Много споров возникло вокруг авторства знаменитого письма Диксона «A Litter to Mr. James Joyce», некоторые современники даже считали, что создателем письма был сам Джойс [Goldwasser 1979: 219]. Неизвестно, ответил ли создатель «Улисса» молодому поэту, но отсутствие опровержения говорит о высокой оценке Джойсом творения Владимира Диксона. Более того, именно Джойс настоял на том, чтобы включить письмо в сборник под названием «Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress», изданный в 1929 году. Исходя из вышесказанного, можно предположить, что именно Диксон познакомил Ремизова с Джойсом, хотя у этих двух писателей были и другие общие знакомые, одним из которых был Дмитрий Петрович Святополк-Мирский, переводчик, критик, историк литературы.

В 20-е гг. Мирский активно сотрудничал с Ремизовым, способствовал изданию его произведений на английском языке, знакомил с видными британскими деятелями искусств и культуры, писателями, учеными. Более того, он входил в шуточное тайное общество, созданное Ремизовым, и



являлся полпредом «Обезволпала» в Англии [Обатнина 2001: 358]. Ремизова и Мирского связывали теплые дружеские отношения. Возможно, именно Мирский познакомил Алексея Михайловича с Джойсом, творчество которого высоко оценивал. Дмитрий Петрович внес значительный вклад в популяризацию творчества Джойса в Советской России. Он входил в группу (вместе со Стеничем и Игорем Романовичем), работавшую в середине 30-х гг. прошлого века над переводом романа «Улисс», а также написал комментарии к двум эпизодам.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о схожести творческого метода Ремизова и Джойса, однако, вопрос о возможных личных взаимоотношениях между русским и ирландским писателями-модернистами остается открытым. Работа в этом направлении ведется в разных уголках мира, появляются новые архивные материалы, приоткрывающие завесу тайны отношений двух писателей. И, наверное, скоро мы сможем с уверенностью ответить на вопрос о том, встречались ли Ремизов и Джойс.

### *Список литературы*

Лихачев Д.С. Вступительное слово к роману Дж.Джойса «Улисс» // Иностранная литература. 1989. №1. С. 141–142.

Монас С. Джойс и Россия // Русский журнал. 1998. Март. URL: [http://old.russ.ru/journal/odna\\_8/98-03-11/monas.htm](http://old.russ.ru/journal/odna_8/98-03-11/monas.htm) (дата обращения: 08.03.2012)

Обатнина Е.Р. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 384 с.

Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джеймс Джойс Собрание сочинений: В 3 томах. Т. 3. Улисс: роман (часть III). М.: ЗнаК, 1994. С.363–605. URL: <http://james-joyce.ru/articles/ulysses-v-russkom-zerkale.htm> (дата обращения: 08.03.2012)

Brown A. Preface // Remizov A.M. The fifth pestilence, together with The history of the tinkling cymbal and sounding brass, Ivan Semyonovich Stratilatov. L.: Wishart and Co., 1927. P. vii–xxv.

Cornwell N. James Joyce and the Russians. Basingstone: Macmillan, 1992. 175 p.

Dixon V. A Litter to Mr. James Joyce // Our Exagmination round his factification for inclimation of work in progress. N.Y.: A New Directions Book, 1972. P. 193–194.

Field A. Nabokov: His Life in Part. N.Y.: Viking Press, 1977. 285 p.

Goldwasser T.A. Who was Vladimir Dixon? Was He Vladimir Dixon? // James Joyce quarterly. Vol. XVI. №3. 1979. P. 219–222.

Manouelian E. Aleksei Remizov and Vladimir Dixon // James Joyce quarterly. Vol. XXIX. № 3. 1992. P. 559–562.

## **A.M. REMIZOV AND J. JAMES: PROBLEM STATEMENT**

### **Ekaterina I. Turta**

Postgraduate Student of Russian Literature Department of Tyumen State University  
625003, Russia, Tyumen, Semakov str., 10. ekaterina.turta@gmail.com

Many Russian and foreign scholars name J.Joyce and A.M. Remizov as comparable writers in terms of their prose method. Both these writers expressed a high appraisal of the works of each other. The paper deals with the problem of when and how these two renowned modernist-writers could hear about each other for the first time, whether they met in person or not and who might be the person to introduce them to each other. The research is based on reviews, literary critics, books, published in Russia and abroad, and also on archival materials (A.M.Remizov's and V.Dixon's correspondence, articles, papers).

**Key words:** Russian-British literary ties; modernism; J.Joyce; A.M.Remizov; the XXth century.

**УДК 821.161.1«1917-1991»-7**

## **КУЛЬТУРА НАИЗНАНКУ, ИЛИ «ОДЕССКИЕ РАССКАЗЫ» И.БАБЕЛЯ**

### **Анна Витальевна Подобрий**

д.филол.н., профессор,  
Челябинский государственный педагогический университет  
454081, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69. podobrij@yandex.ru

В статье дано новое прочтение известных рассказов И.Бабеля с точки зрения их билингвальной, «диалоговой» составляющей. Раскрывается трагедийная основа разрушения традиционной еврейской культуры, замаскированная «смеховой оболочкой». Предпринята попытка полемики с устоявшимися взглядами литературоведов прошлого о «поэтизации» бандитизма Бабелем.

**Ключевые слова:** культура, национальная культура, традиция, еврейство, одесская культура.

«Одесские рассказы» не случайно появились в печати одновременно с «Конармией». Как заметил Н.Л.Лейдерман: «Это два крыла одного художественного здания, объединенные... общей тревогой и болью – за судьбу отдельного человека и за судьбы целых народов, живущих в мире, где попираются вечные духовные ценности» [Лейдерман 2005: 89]. Но для нас важным оказывается и тот факт, что в том и в другом цикле речь идет о крушении традиционной еврейской культуры. Но если в «Конармии» разрушение идет извне, то в «Одесских рассказах» изнутри. Саморазрушение культуры ашкенази, спровоцированное политикой Империи, «чертой оседлости» стало той ниточкой, на которую «нанизываются» рассказы, образуя цикл.

Второе связующее звено цикла – Одесса. Город особой культуры, приморский город, извечно притягивавший маргиналов разных мастей, центр Гаскалы и, одновременно, традиционного иудаизма, родной город Бабеля. Большинство жителей Одессы – евреи, забытый лишенного собственного дома народ, издавна притесняемые властью. Самые кровавые погромы – в Одессе и ее пригородах, но и самые кровавые и удалые разбои – тоже в Одессе. Причем Бабель сознательно разделил: погромы – в «Конармии», разбои – в «Одесских рассказах». Поэтому на первый план в «Одесских рассказах» выходит не образ забитого, униженного сына колена Израилева, а образ еврея-крепыша, «налетчика и короля налетчиков», поправшего все мыслимые писанные и неписанные законы и своей культуры, и своего сообщества.

Бабель старательно строит топос Молдаванки – особого мира со своим менталитетом, своей системой ценностей и предубеждений. Хранитель истории и традиций Молдаванки Арье-Лейб – «гордый старик, живущий при покойниках». Он – синагогальный служака, который всегда считался у евреев некоей смесью юродства и мудрости. Арье-Лейб, с одной стороны, мудрец, философ, знающий как минимум Кадиш, с другой стороны, он – изгой, наблюдающий чужую жизнь через призму законов кладбища. Более того, именно от Арье-Лейба автор узнает о том, кто первым нарек Беню королем. Здесь чувствуется явная отсылка к Ветхому Завету и, одновременно, пародия на него.

Шепелявый Мойсейка, короновавший Беню Крика (кстати, это не фамилия, а кличка, произошедшая вследствие оглушения слова «криг» – война, и очень точно характеризовавшая папашу Бени Менделя, «слышшего между биндюжников грубияном» [Бабель 1990: 124]) и забиравший лучшие места на кладбище – это пророк Моисей, только наоборот. Моисей, как известно, отличался косноязычием («Я тяжело говорю и косноязычен» [Исход: 4, 10]) и имел право короновать царей и назначать раввинов, следовательно, давать им «лучшие места» на

этом свете, а бабелевский Мойсейка - «на том свете». В этом смысле, Арье-Лейб - сподвижник пророка-наоборот, летописец будней и праздников бандитского мира, выполняющий роль библейского сказителя-наоборот. Поэтому речь его наполнена библейской напыщенностью и размеренностью, в его рассказ вплетаются едва ли не дословные цитаты из Библии и Агады, типа: «глупая старость жалка не менее, чем трусливая юность», «подкладка тяжелого кошелька сшита из слез», «свинья со свиньей не встречается, а человек с человеком встречается» и пр.

Образы бандитов, казалось бы, уподобляются образам библейских пророков и царей по их монументальности, красочности и значимости для мира Молдаванки: «Аристократы Молдаванки, они были затянугы в малиновые жилеты, их плечи охватывали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах лопалась кожа цвета небесной лазури» («Король») [Бабель 1990: 123], «четыре человека подвели под гроб свои стальные плечи, с горящими глазами и выпяченной грудью зашагали вместе с членами общества приказчиков-евреев» («Как это...») [Бабель 1990: 135], «они ехали в лаковых экипажах, разодетые, как птицы колибри, в цветных пиджаках. Глаза их были выпучены, одна нога отставлена к подножке, и в стальной протянутой руке они держали букеты, завороченные в папиросную бумагу» («Отец») [Бабель 1990: 135] и пр. Однако, несмотря на некую монументальность, все персонажи Бабеля носят явно карикатурный, карнавальный характер, они чересчур яркие и чересчур экспансивные. Как летописец Молдаванки Мойсейка – «перевернутый» пророк, так и бандиты Молдаванки своеобразная пародия на библейские прототипы, отличавшиеся сдержанностью и величием.

Псевдо пророк, псевдо мудрец, псевдо герои – вот материал «Одесских рассказов», вот веселый плач по попорченным ценностям многовековой культуры. Под стать им оказываются и псевдо великие дела, творимые Бенею и его подручными в рамках псевдо карнавала. (Вряд ли можно согласиться с мнением, например И.Смирнова [Смирнов 1994: 203] или В.Вешнева [Вешнев 1924: 275], утверждавших, что Бабель поэтизирует бандитизм и насилие. Писатель ужасается делами своего героя, но сам мир, в котором существует Бенея и его «коллеги», вывернут наизнанку, исковеркан. Поэтому и впечатление о «подвигах» Бени явно окрашено сатирическими тонами)

В каждом из рассказов цикла ощущение свободы, раскованности, праздника, на первый взгляд, доминирует: свадьба Бени, свадьба его сестры, торжественный выезд налетчиков в публичный дом, «сватовство» Каплуна к Баське, «обмывание» удачной сделки Любкой Казак и т.д. Бандиты раскрашены, как попугаи, в их руках «дружелюбные

браунинги» и стреляют они в воздух, потому что «если не стрелять в воздух, то можно убить человека».

Однако не трудно заметить, что возвышение Крика строилось на чужих жизнях, на пренебрежении всеми законами, в том числе и своеобразным кодексом чести налетчиков. Первый «подвиг» Бени (поджог полицейского участка) доказал, что он – король. Отношение к официальной власти в Одессе всегда было негативным, поэтому поджог участка воспринимается всеми не как преступление, а как противостояние власти официальной, притесняющих евреев, власти неофициальной, символизирующей непокорность тех же самых евреев. В итоге король выступил против царя и победил.

Второй «подвиг» уже не может восприниматься так однозначно положительно. Со всех сторон налет на Тартаковского этически небезупречен. Бенья сознательно нарушил неписанный кодекс бандитской Молдаванки, запрещающий грабить ограбленного, что и выделило Крика из гангстерской массы. Третий поступок Бени вообще трудно назвать «подвигом»: он женится на Баське из-за приданого и покровительства ее отца. Договор совершен у стен кладбища, в сакральном месте, правда, кладбище было русским. И эти «подвиги наизнанку» благословил Моисей-наизнанку.

Страшно то, что Бенья нарушает Законы Талиона последовательно и сознательно. «Почитай отца твоего и мать твою, как повелел тебе Господь» [Втор.: 5; 16], а Бенья и Левка изуродовали собственного отца; «не убивай» [Втор.: 5; 17], но убит Мугинштейн, а потом и его убийца Савка Буцис; «не прелюбодействуй» [Втор.: 5; 18], однако Бенья не чурается публичных женщин; «не кради» [Втор.: 5; 19]; «не желай... всего, что есть у ближнего твоего» [Втор.: 5; 21] – эти законы Бенья вообще игнорирует.

Наверное, можно сказать, что отступничество одного человека от Закона, это еще не гибель Закона, лежащего в основе культуры еврея, но Бабель не случайно заканчивает цикл рассказом «Любка Казак». Нет в еврейской морали ничего страшнее, чем мать, бросившая свое дитя. Любка думает о сыне «как о прошлогоднем снеге». И старый еврей Цудечкис становится своеобразной заменой матери для маленького Давида. Интересно, что фамилия Любки Шнейвейс («Белоснежка») заменена на кличку – Казак. Нахрапом Любка берет все преграды в борьбе за контрабанду, даже материнство она променяла на деньги, отсюда и прозвище.

И, тем не менее, тема материнства и деторождения пронизывает рассказы Бабеля. Но сакральный смысл, заложенный в эти акты, теряет у Бабеля свою значимость, превращаясь в пародию. Во всех новеллах

цикла образуются своеобразные пары. В «Короле» Двойра Крик, огромная и некрасивая и «щуплый мальчик»-муж. В «Как это делось в Одессе» тетя Песя и Тартаковский. В «Отце» Баська, «женщина исполинского роста», и Соломончик Каплун. В «Любке Казаке» огромная Любка и маленький Цудечкис. Только во второй новелле пары помеханы: Тартаковский – огромный, «ростом он был выше самого высокого городского в Одессе, а весу имел больше, чем самая толстая еврейка», а тетя Песя – маленькая сморщенная старушка. Эти пары составлены не случайно.

В еврействе одна из главных ценностей – мужское семя [Гачев 1998: 235]. Женщина не дает этому семени пропасть, поэтому в еврейской культуре характерно преклонение перед женщиной, отведение ей главной роли в процессе деторождения и выращивания ребенка. Поэтому многие женщины у Бабеля изображаются как самки, огромные, чересчур животные, например: «с одного бока тети Песи находились куриные торговки со Старого базара, а с другого бока находились почетные молочницы с Бугаевки, завороченные в оранжевые шали. Они топали ногами, как жандармы на параде в табельный день. От их широких бедер шел запах моря и молока» («Как это...») [Бабель 1990: 134-135], «беременные женщины сидели с ней рядом; груди холста ползли по ее раскрытым могущественным коленям; беременные бабы наливались всякой всячиной, как коровье вымя наливается на пастбище розовым молоком весны...» («Отец») [Бабель 1990: 139] и пр.

Женщина в еврейской традиции – сосуд для мужского семени, земля. Но как только женщина оказывается неспособной к зачатию новой жизни, она теряет свои необъятные размеры. Так у Бабеля описана тетя Песя, хоронящая сына, и «восьмидесятилетняя Рейзл, традиционная, как свиток Торы, маленькая и горбатая» («Король») [Бабель 1990: 120].

Но, увы, огромная Двойра не способна к деторождению из-за базедовой болезни, и ее всего лишь сексуальной игрушкой становится муж («Одна только Двойра не собиралась спать. Обеими руками она подталкивала оробевшего мужа к дверям их брачной комнаты и смотрела на него плотоядно, как кошка, которая держит мышь во рту...») («Король») [Бабель 1990: 126]. Баська Грач не может иметь детей от Соломона Каплуна, потому что «грандиозная дама» мадам Каплун «не хочет» ее отца, Крик же свое семя расходует на проститутку (причем русских). У Любки пропало молоко, ибо «дело» для нее оказалось важнее ребенка. Финалом рассказа «Отец» служит жуткая сцена, опошляющая сам акт совокупления и любви: «Парни тащили тогда девушек за ограды, и поцелуи раздавались на могильных плитах» («Ко-

роль») [Бабель 1990: 146]. Самое святое и священное для еврейства попорно, разбито, опошлено.

Но, наверное, действительным финалом темы, которую поднимает в «Одесских рассказах» Бабель, стала новелла «Конец богадельни», которая формально в цикл не входит, но тесно к нему примыкает (она появилась в журнале «30 дней», 1932, № 1 с подзаголовком «Из одесских рассказов»). Именно в богадельне ютились юродивые и мудрецы, философы и поэты. Но еврейский мир истлел, саморазрушился, поэтому так легко удастся Советской власти смести его. Расстрелян Фроим Грач, «истинный глава сорока тысяч одесских воров» [Бабель 1990: 258], печален конец у Бени Крика и всех, кто вместе с ним попирает законы рода, а финал всему – «невъизразимо печальная дорога», которая вела в Одессе «от города к кладбищу» [Бабель 1990, 200]. Это плата за гибель и забвение Закона, за «культуру наоборот».

### *Список литературы*

Лейдерман Н.Л. В вихвнутгом мире («О «Конармии» и «Одесских рассказах» И.Бабея// С веком наравне. СПб.: Златоуст, 2005. С. 55-92.

Бабель И. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т.1. 478 с. Т.2 574 с.

Гачев Г. Национальные образы мира (Курс лекций). М.: Academia, 1998.

Вешнев В. Поэтика бандитизма // Молодая гвардия. 1924. № 7.

Смирнов И.П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: НЛО, 1994. 351 с.

## **CULTURE INSIDE OUT OR I.BABEL'S ODESSA STORIES**

**Anna V. Podobrij**

Doctor of Philology, professor

Chelyabinsk State Pedagogical University

454081, Russia, Chelyabinsk, Lenin Street 69. podobrij@yandex.ru

In this article we attempted to the new reading Babel's famous stories, their "bilingual", "dialogic" component. It represents the tragic foundation of destroying Jewish culture that hidden under "laughter shell". We attempt to polemicize with the researches' idea of "poetic" gansterism in Babel's stories.

**Key words:** culture, national culture, tragedy, Jewry, Odessa culture.

УДК 821.139-311.1

## ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПСИХИЧЕСКОЙ ПАТОЛОГИИ В РОМАНЕ АНДРЕ БРЕТОНА «НАДЯ»

### **Аркадий Анатольевич Шевченко**

студент факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. arc.box@mail.ru

### **Маргарита Викторовна Самсонова**

доктор филологических наук, профессор  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. marsamsonova@gmail.com

В статье рассматривается вопрос о трактовке эстетизации психопатологии как ведущего эстетического принципа для создания сюрреалистической картины мира и её значимости в аспекте художественной реализации образа Нади в одноимённом романе Андре Бретона

**Ключевые слова:** сюрреализм, психическая патология, эстетизация, Андре Бретон, роман «Надя», эстетика безумия

Сюрреализм как художественное направление в мировом искусстве и литературе первой половины XX в. базируется на вере в высшую реальность произвольных ассоциаций, во власть сновидения и игру слов, что ведёт к постоянной деструкции всех физических механизмов и этических канонов. Неслучайно эстетическое кредо сюрреализма гласило: «без первоначального хаоса нет творчества» [Caigouge 1967: 110].

Заимствуя тотальное отрицание всяких правил в искусстве и творческой деятельности, бунт и экзальтированную форму протеста движения дада, сюрреализм утверждает основой своего творчества «отталкивание любых форм общественного принуждения, преодоление любых запретов, выявление всего подавленного и подсознательного в жизни и маргинального в культуре» [Яснов 2003: 5]. Основываясь на данном положении, Жаклин Шенье-Жандрон называет сюрреализм преемником «подавленных маргинальных способов выражения» [там же: 7] в искусстве.

Поиски художественных средств выражающих данные установки, привели к использованию сюрреалистами примитивистских тенден-



ций. Увидеть мир глазами ребёнка, душевнобольного, дикаря – идеал сюрреалистического наблюдения.

Таким образом, основные тенденции сюрреалистического творчества представлены имитацией художественных приёмов первобытного искусства, творчества детей и душевнобольных, натуралистически-осязаемым воспроизведением фантастических видений и магических образов, изображением болезненных состояний, открывающих мир «внезапных сопоставлений и ошеломляющих совпадений», мир «чуждого в повседневном».

В данном контексте актуальное значение приобретает художественный принцип эстетизации психической патологии, введённый в научный обиход отечественными исследователями сюрреализма А.Базилевским и Е.Д.Гальцовой.

Под психической патологией персонажа (образа) в художественном произведении понимаются конкретные расстройства восприятия (галлюцинации), содержания мыслей (бред), настроения и эмоций (депрессия, фобия, тревога) или общего склада личности или поведения. Указанные параметры эксплицируются в произведении и функционируют в качестве определённого типа мировосприятия, искажающего внешние очертания окружающей действительности: «Идёт поиск озаряющего экстаза, поэтому приветствуются все «изменённые состояния» и паранормальные эффекты (от эйфории и ужаса до безумия), все приёмы расшатывания чувств (от пафоса до истерики)» [Базилевский 1999: 43]. Обращение сюрреалистов к психопатологическим явлениям, ставшее традиционной творческой установкой, позволяло адекватно выражать и интерпретировать сюрреалистическую идею и её интенциональные смыслы, заложенные в «блуждающих образах сюрреальности».

Изображение психопатологических состояний в сюрреалистических произведениях реализуется в двух художественных проекциях: в эстетической и философско-теоретической. Понятие «эстетизация» указывает на принадлежность изображения и описания психических расстройств в сфере эстетики, ведь красота в сюрреализме всегда связана с безумием, а понятие «конвульсивной красоты», обозначающее конкретное любовное влечение и ситуацию почти запретной любви, по своей природе содержит в себе психопатологическую составляющую: конвульсии как один из симптомов психической патологии. Философский базис сюрреализма и ключевые положения его теории вскрывают проблемы генезиса художественного принципа эстетизации психопатологии и специфики его реализации в сюрреалистическом творчестве как таковом.

Философской основой сюрреалистического искусства признаются труды Беркли, Канта, Ницше, Гегеля, воспринятого в 20-е годы через призму толкования Кроче, а также философия интуитивизма Анри Бергсона и психоанализ (психоаналитический метод) Зигмунда Фрейда: «Внимание сюрреалистов привлекала не реальная действительность, а «надреальность», то, что находится над «внешней оболочкой» материи и отклоняется от нормального, здорового, естественного состояния – мир подсознательного, мир тёмных, глухих инстинктов, смутных порывов и мечтаний, болезненных, извращённых чувств. Задача сюрреализма – «переместить границы так называемой реальности». Стремясь отрешиться от столь ненавистой им реальной действительности, сюрреалисты предавались гипнотическим снам, вызывали галлюцинации, прибегали к фрейдистскому психоанализу, пытались уничтожить границы между сном и бодрствованием, между безумием и нормальным состоянием. Сюрреалисты агрессивно выступали против разума и рационального, логического познания действительности» [Андреев 1959: 31].

Андре Бретон берёт за основу представление о «бессознательном» как источнике творческого вдохновения. Такая трактовка «бессознательного» разрабатывалась в различных психиатрических и парапсихологических учениях второй половины XIX – начала XX века, включая психоанализ Зигмунда Фрейда. В указанном аспекте сюрреализм, как художественное направление, генерирует идеи психоаналитической культурологии – совокупности сложившихся в психоанализе учений, раскрывающих психологическую обусловленность культурного творчества. Психоаналитическая культурология постулирует сходство смыслов и образов древних мифов, сказок, содержания инфантильных фантазий, снов, невротического бреда и плодов художественного воображения. В каждом неординарном фрагменте культурного мира человека психоаналитическая культурология усматривает следы бессознательного, особенно властно заявляющего о себе своими типичными превращёнными формами – многозначными универсальными символами, загадочными образами сновидений, навязчивыми сюжетами, раскрывающими запретные для культуры темы (см.: [Забяко 2007: 322]).

«Культ» бессознательного в рамках сюрреализма достиг максимального проявления, «чистой квинтэссенции», существенно повлияв на технику литературно-творческого процесса и его специфику. Основой сюрреалистического творчества становится так называемый «автоматизм», воплощённый в технике «автоматического письма», открывающей «вдохновение» посредством впадения в состояние «тотального от-

чуждения» и фиксации сновидений, обрывков речи, бессвязных слов. Термин «автоматическое письмо» восходит к понятию «автоматизм» в психиатрии (П.Жанэ, Г.де Клерамбо, Р.де Фюрсак), в парапсихологии и спиритизме (Т.Флурнуа, Ф.Мейер, У.Джеймс) и является аналогичным методу «свободных ассоциаций» Юнга и Фрейда. Сюрреалисты активно практиковали сеансы «автоматического письма» или «снов наяву», во время которых поэты, погружённые в состояние «отключённого сознания» произносили спонтанный, «автоматический» текст. По мнению Бретона подобные акции были призваны демонстрировать полное «раскрепощение духа» [Большаков 1972: 111].

Внимание к вопросам психической патологии со стороны сюрреалистов продиктовано и биографической составляющей. Так, в числе кумиров и «предшественников» сюрреалистов фигурировало имя Джорджо де Кирико – итальянского художника, представителя «метафизической живописи», рисовавшего под влиянием мигреней и прочих болезненных ощущений. Вслед за авторитетом, интерес сюрреалистов ко всяческой патологии, особенно к расстройствам душевным, стал закономерным и постоянным. С психиатрией связан и сам Андре Бретон – французский писатель и основатель сюрреализма. Прежде чем стать писателем и лидером нового движения, он изучал психиатрию на медицинском факультете Сорбонны, а позднее проходил практику в неврологическом центре госпиталя 103 на улице Боккаж в Нанте. Годы учёбы оказали значительное влияние на теоретические взгляды французского писателя-сюрреалиста, рассматривающего творчество как состояние «подсознательных спонтанных процессов».

Актуализация психической патологии в сюрреалистическом литературном произведении связана с деформирующей поэтикой сюрреализма, реализующей принцип образной деформации реальности. Это объясняется восприятием сюрреализма как «формы художественного экстремизма, агрессии против высокого искусства» [Базилевский 1999: 37], что было продиктовано «воздействием поэтики, программно искажающей внешние очертания мира» [там же]. Сюрреализм при таком подходе рассматривается как проявление «гносеологического дефицита», как «реакция на недостаточность картины мира», творимой прежними культурными эпохами.

Воспроизведение окружающей действительности, преломлённое сквозь призму психопатологического восприятия, обуславливает «речевую раскрепощённость» сюрреалистического произведения, т.е. специфическую форму подачи речевого материала: поток событий-видений, неконтролируемых разумом, поэтому сюрреалистическое

«произведение не имеет прямого смысла, а побуждает к мистическому прозрению» [Базилевский 1999: 42].

Наиболее последовательное художественное воплощение принципа эстетизации психической патологии обнаруживается в сюрреалистических произведениях Андре Бретона, в частности, в одном из лучших его произведений – романе «Надя».

Роман Андре Бретона «Надя» (“Nadja”, 1927), опубликованный в 1928 году в издательстве «Галлимар» (“Gallimard”), представляет собой художественное воплощение сюрреалистических принципов творчества и их наглядную демонстрацию на материале конкретного произведения. Декларируемые Андре Бретоном в «Манифесте сюрреализма» (1924) творческие установки выражены в романе «Надя» с максимальным акцентом и направлены на достижение цели сюрреалистического творчества, заключающейся в контакте с «высшей реальностью» («сюрреальностью») и областью структуры бессознательного, в том числе засчёт изображения состояния психопатологии, которое в романе «Надя» связано с женскими персонажами, их мировосприятием и болезненными ощущениями: ««Надя» предлагает простое описание реальных событий, в котором взаимодействуют автоматическое письмо, объективный случай, медиумический опыт и безумие» [Вирмо 1996: 288].

На фоне этого, чрезвычайно важной в контексте романа становится параллель, которую Бретон проводит между образом Нади и образом актрисы Бланш Дерваль (Ежени Мари Паскье, 1885-1973), сыгравшей роль Соланж – одной из извращенок в спектакле «Сдвинутые» театра «Двух Масок». Обе героини являют собой образы сюрреалистических женщин: «Женщина занимает привилегированное положение среди сюрреалистических «чудес»» [Андреев 2004: 113]. При этом Бланш Дерваль словно предвосхищает появление Нади в романе, являясь её провозвещницей (см.: [Гальцова 2008: 118-124]).

Пьесу театра ужасов «Сдвинутые» (“Les Détraquées”), поставленную Театром Двух Масок с Бланш Дерваль в главной роли Андре Бретон впервые увидел в феврале 1921 г. Трактовку пьесы Бретон излагает в развёрнутой экспозиции романа, предвещающей историю о Наде.

Примечательно, что идея пьесы была подсказана её автору П.-Л.Пало «довольно двусмысленными происшествиями, которые имели место в институте благородных девиц одного из парижских пригородов» [Бретон 1994: 203]. Для адаптации пьесы к художественной специфике театра ужасов гран-гиньоль автору пришлось усилить её драматическую сторону, что нашло отображение в тематике болезни, сопровождающей образ Соланж – главной героини постановки. Извра-

щённость персонажа Соланж – лесбиянки, убивающей своих малолетних жертв из пансиона, воспринимается как проявление психического расстройства, что живо контрастирует с её повседневным образом. Соланж – довольно статусная и влиятельная персона, её холодность и равнодушие, на фоне оказываемого ей приёма (директриса пансиона прекрасно знакома с Соланж и вступает с ней в интимный разговор), выглядят странными. Бретон, выступающий в качестве рассказчика пьесы, описывает портрет, внешний облик Соланж, её макияж, детали одежды. Много о фигуре Соланж умалчивается, ясно лишь то, что героиня является частой гостьей в этом пансионе. Таким образом, автор пьесы описывает в ней случай «циклического и периодического безумия». Достоверным фактом является то, что в разработке сценария пьесы участвовал известный психиатр Жозеф Бабинский, за консультацией к которому обращался автор пьесы П.-Л.Пало, чтобы сохранить научную достоверность описываемых событий. Андре Бретон, «бравлируя равнодушием к подмосткам», даёт высокую оценку указанной пьесе, подробно излагает её сюжет, снабжая его собственными комментариями: “Je ne tarderai pas davantage à dire l'admiration sans borne que j'ai éprouvée pour *Les Détraquées*, qui reste et restera longtemps la seule oeuvre dramatique dont je veuille me souvenir” [Breton 1998: 41-42] / «Признаюсь в том, что я испытал безграничное восхищение на представлении пьесы «Сдвинутые», которая есть и всегда будет единственным драматическим произведением, о котором мне хочется вспоминать» [Бретон 1994: 200].

Образ Соланж предвосхищает появление в романе Нади – главной героини, для которой психическая патология, в отличие от Бланш Дerval, не характеристика театрального амплуа, а естественное свойство природы.

Андре Бретон отмечал, что Надя (девушка взяла себе псевдоним от русского слова «надежда») – это литературный прототип реальной девушки – Леоны-Камиллы-Гисленны Д., которая встретила писателя в обыденной жизни. Встречи с этой девушкой приходились в основном на октябрь – ноябрь 1926 г., а их первая встреча состоялась 4 октября на улице Лафайет в Париже. Глубоко житейский материал и его художественная переработка соединяются в Наде с эксплуатацией её образа как «сублимировано-многозначного», что предопределяет использование эффекта театральности и понятия «маски», к помощи которых Надя будет прибегать при «конструировании» своего образа. С данными установками связаны в романе идея «красоты не тождественной самой себе» и тема поиска героиней собственной идентичности (Надя перевоплощается в образ Елены из книги Бретона «Растворяющая

рыба», мифологический образ Мелюзины, исторический образ герцогини де Шеврез, даже в образ бабочки). Меняющаяся идентичность героини приведёт в конечном счёте сначала к «подмене» собственного образа, а потом и к его полной утрате. Катастрофа в финале романа лишь подтверждает это опасение.

Е.Д.Гальцова относит Надю к категории так называемых сюрреалистических «примитивов»: Надя душевнобольная и воспринимается поэтом автором одновременно как человек, разум которого не затмён буржуазными предрассудками, и как жертва общественной системы: «Сюрреалисты, вслед за Хансом Принцхорном, выказывали большой интерес к творчеству душевнобольных, а также осваивали любые проявления их болезни, которые воспринимали как источник новой эстетики» (см. прим. [Гальцова 2008: 92-100]).

Во время встреч с героем, Надя словно видит потустороннюю часть города, замечает магические знаки и образы, шокирует Бретона своими мистическими откровениями, пророчествами, называет себя «блуждающей душой»: “Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice (elle me montre de quel endroit du Palais, un peu à droite du perron blanc) et contourne l'hôtel Henri-IV. Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore” [Breton 1998: 81] («...Надя начинает осматриваться вокруг. Она убеждена, что под нашими ногами скрыто подземелье, оно начинается от Дворца правосудия (она показывает мне из какого именно места во дворце – немного справа от белого подъезда) и огибает отель Генриха IV. Её волнует мысль о том, что уже произошло и что ещё может произойти на этой площади...») [Бретон 1994: 218]).

«Автоматическое письмо» в буквальном смысле воспроизводится в репликах Нади, когда девушка впадает в состояние психического расстройств на фоне медиумического опыта и дара ясновидения, которыми она обладает. Именно бессвязные пророчества, изрекаемые Надей, таинственные символы, знаки, которые она «расшифровывает», мыслятся Бретону «чистым искусством», «абсолютной сюрреальностью»: “Elle s'arrête encore, s'accoude à la rampe de pierre d'où son regard et le mien plongent dans le fleuve à cette heure étincelant de lumières : « Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main qui flambe sur l'eau ? C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. Mais que veut dire cette main ? Comment l'interprètes-tu ? Laisse-moi donc voir cette main. Pourquoi veux-tu que nous nous en allions ? Que crains-tu ? Tu me crois très malade, n'est-ce pas ? Je ne suis pas malade. Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi : le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau ?” [Breton 1998: 85-87] («Она ещё раз останавливается, облакачивается на каменные пери-

ла, и взгляды наши погружаются в реку, сверкающую в тот час огоньками: «Рука, это рука в Сене, почему эта рука, что пламенеет на воде? Поистине огонь и вода – одно и то же. Но что обозначает эта рука?...Как бы ты объяснил? Оставь меня смотреть на эту руку... Но что это значит, по-твоему: огонь на воде, рука огня на воде?...» [Бретон 1994: 219]). Таким образом, «автоматическое письмо» Нади – своеобразный «регистр» «чудесного в повседневном», в котором Бретон усматривал самую суть сюрреалистической идеи. С другой стороны, очевидна и «разрушительная сила» «автоматического письма»: впадая в состояние бреда, Надя теряет контакт с героем Бретона, который просто перестаёт её понимать: “Au sortir du jardin, nos pas nous conduisent rue Saint-Honoré, à un bar, qui n'a pas baissé ses lumières... Mais Nadja s'alarme à la vue d'une bande de mosaïque qui se prolonge du comptoir sur le sol et nous devons partir presque aussitôt” [Breton 1998: 88-89] («Из сада ноги сами повели нас на улицу Сент-Оноре, в бар, где ещё не погасили свет... Но Надя становится беспокойной, заметив мозаическую полосу, что тянется от прилавка на пол, и мы вынуждены почти сразу уйти» [Бретон 1994: 220]). Вследствие этого процесс осуществления адекватной коммуникации между героями становится невозможным: Надя начинает говорить «непонятным», «зашифрованным» языком и Бретон может понять её лишь интуитивно, при помощи своей «сюрреалистической эрудиции»: “Nous tournons par la rue de Seine, Nadja résistant à aller plus loin en ligne droite. Elle est à nouveau très distraite et me dit suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main. « Toujours cette main. » Elle me la montre réellement sur une affiche, un peu au-delà de la librairie Dorbon. Il y a bien là, très au-dessus de nous, une main rouge à l'index pointé, vantant je ne sais quoi. Il faut absolument qu'elle touche cette main, qu'elle cherche à atteindre en sautant et contre laquelle elle parvient à plaquer la sienne” [Breton 1998: 99] («Мы заворачиваем на улицу Сены, идти дальше по прямой Надя отказывается. Она опять становится рассеянной и просит меня проследить за светящейся полосой на небе, которую медленно прочерчивает рука. «Опять эта рука». Она показывает мне реальную руку на афише неподалёку за книжным магазином Дорбон. Там действительно нарисована красная рука с поднятым указательным пальцем, расхваливающая какой-то товар. Ей абсолютно необходимо прикоснуться к этой руке; стараясь добраться до неё, она несколько раз подпрыгивает и в конце концов прикладывает к ней свою» [Бретон 1994: 225]).

Обладая провидческим даром, Надя выполняет в романе и функцию медиума: “J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des

autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer” [Breton 1998: 112] («...по утрам её папоротниковые глаза распахиваются тому миру, где хлопанье крыльев необъятной надежды едва отличимо от другого шума – шума ужаса; они распахиваются тому миру, в котором я различал лишь вечно закрывающиеся глаза» [Бретон 1994: 229]).

Творческое начало в образе Нади неоднократно подчёркивается Бретоном, который воспринимает её как «свободного гения»: Надя - «создание вдохновлённое и вдохновляющее». Героиня постоянно занимается «творчеством»: перевоплощается в другие образы, рассказывает невероятные истории из своей жизни, рисует (рисунки Нади приложены к оригинальному изданию романа) изрекает афоризмы: “Avec la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre” [Breton 1998: 116] («С исходом моего дыхания, что вашего началом станет» [Бретон 1994: 231]), “Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu'une trace” [Breton 1998: 116] («Если хотите, я буду для вас абсолютно ничем или одним-единственным следом» [Бретон, 1994: 231]). Надя «провоцирует» автора к творчеству: именно ей принадлежит идея творимой книги, замысел книги о ней, Наде, которую напишет Бретон, чтобы увековечить память о возлюбленной: “André ? André ?...Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste...” [Breton 1998: 100] («Андре? Андре? ...Ты напишешь роман обо мне? Я уверена. Не говори «нет». Берегись: всё слабеет, всё исчезает. Нужно, чтобы от нас осталось нечто...») [Бретон 1994: 225]). Трагический финал романа может быть продиктован и с точки зрения творческой «миссии», которую выполнила Надя: она наполнила Бретона творческой энергией и вдохновила его на создание книги, после чего их общение сделалось невозможным: “J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. À vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence” [Breton 1998: 134] («Мы с Надей давно перестали понимать друг друга. По правде говоря, мы вообще никогда не понимали друг друга, по крайней мере, если речь шла об элементарных вещах человеческого существования» [Бретон 1994: 234]).

Надя – девушка, провидческий дар которой «смешан» с психическими расстройствами, поэтому «финал» Нади закономерен: душевнобольную, её помещают в психиатрическую лечебницу в Воклюзе.

В данном художественном ракурсе принцип эстетизации психической патологии оказывается связан с темой иррациональной любви, представленной в романе моделью взаимоотношений Нади и Андре



Бретона, ведь любовное чувство между ними постепенно «деформируется»: сама любовь Нади и бретона становится болезненной. С этой позиции образ Нади может трактоваться как «воплощённая сюрреалистическая грёза (rêve), она встречается на пути поэта и проясняет ему сюрреалистическую идею, демонстрирует другой способ видения...» [Сусллова 2008: 30-35].

Таким образом, эстетизация психической патологии выступает в качестве фундаментального принципа организации художественного мира романа «Надя». Образы Нади и Соланж, глубоко сюрреалистичные по своей природе, являются «жертвами» своих «болезней» и воспринимают окружающий реальный мир искажённо, через болезненные или извращённые проявления и мистические озарения, что является неотъемлемым атрибутом сюрреалистической эстетики, направленной на постижение сюрреальности.

#### *Список литературы*

Андреев Л.Г. Французская литература 1917-1956 / под ред. Р.М.Самарина. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1959.

Андреев Л.Г. Сюрреализм: история, теория, практика. М.: Гелиос, 2004. 352 с.

Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. с. 33-46.

Большаков В. Сюрреализм, его традиции и преемники // Вопросы литературы. 1972, №2.

Бретон А. Надя / пер. с фр. Е. Гальцовой // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, с. 190-246.

Вирмо А., Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб.: «Академический проект», 1996. 288 с.

Гальцова Е.Д. К вопросу о теории Прекрасного во французском сюрреализме // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. 2008. № 2. С. 118-124.

Гальцова Е.Д. Концепции «реальности» / «сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Вестник РГГУ. Сер. Филологические науки: литературоведение и фольклористика. 2008. № 9.

Гальцова Е.Д. К проблеме театральности в литературе французского сюрреализма: «перевоплощения», «маски», «объективизация» // Вестник московского университета. Сер. Филология. 2008. № 6. С. 92-100.

Забияко А.П. Психоаналитическая культурология // Культурология. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.Я.Левит. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. Т. 2.

Суслова И. В. «Аврелия» Ж. де Нерваля и «Надя» А.Бретона: историко-типологический подход // Вестник Пермского университета. Сер. Иностранные языки и литературы. 2008. № 5. С. 30-35.

Яснов М. Поэзия французского сюрреализма / пер. с фр., сост., предисл., коммент. М. Яснова, СПб.: Амфора, 2003. 502 с.

Breton A. Nadja. P.: Folio plus, 1998. 218 p.

Carrouge M. André Breton et les données fondamentales du surréalisme. P.: Gallimard, 1967. 190 p.

## **PSYCHOPATHOLOGY AS THE LEADING AESTHETIC PRINCIPLE IN THE NOVEL "NADJA" BY ANDRE BRETON**

### **Arkadiy A. Shevchenko**

Student, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. arc.box@mail.ru

### **Margarita V. Samsonova**

Doctor of Philology, Professor  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. marsamsonova@gmail.com

The article is describing the treatment of psychopathology as the leading aesthetic principle, it is used to create a surreal image of the world and its significance in terms of artistic realization of the image of Nadja in the novel by Andre Breton.

**Key-words:** the surrealism, mental pathology, aesthetic quality, Andre Breton, the novel "Nadja", aesthetics of madness.

**УДК 821.112-21**

## **«ВНУТРЕННЯЯ» И «ВНЕШНЯЯ» ЭМИГРАЦИЯ Г. КАЙЗЕРА**

### **Юрий Леонидович Цветков**

д.филол.н., профессор кафедры зарубежной литературы  
Ивановский государственный университет  
153025, Россия, Ивановская область, г. Иваново, ул. Ермака, д. 39. jzvetkow@mail.ru

Известный драматург немецкого экспрессионизма в поздний период творчества создавал драмы, в которых протестные и антифашистские идеи выражались имплицитно и эксплицитно. Во время «внутренней эмиграции» (1933-1938) Кайзер переносил действие драм в прошлые эпохи и другие страны, концентрируя внимание на теме сохранения жизни тех, кто любит друг друга, несмотря на превратности судьбы. Во время «внешней» эмиграции в Швейцарии (1938-1945) Кайзер воспроизводил реальные события войны и проблемы зависимости человека от власти в условиях тоталитарного режима. В «греческих» драмах Кайзера ведется поиск художником утопических путей обретения гармонии в обществе.

**Ключевые слова:** антифашизм, антифашизм, театр идей, новый человек будущего, экспрессионистическая условность, игра, парадокс, гротеск.

Георг Кайзер (Friedrich Carl Georg Kaiser, 1878–1945) – один из самых ярких представителей драматургии немецкого экспрессионизма и «новой деловитости», автор более семидесяти пьес, весьма различных по форме и стилю (от выдержанных едва ли не в классическом духе трагедий до ревью, фарсов и балетных либретто), но неизменно «математически» выверенных, с отчетливо выраженной страстью к игре и эксперименту. Наряду с Г.Гауптманом, Б.Брехтом и К.Цукмайером он был самым репертуарным драматургом Германии. Его пьесы переводились на многие языки мира, в том числе и на русский. Изданные в Петрограде сборники пьес Кайзера были актуальны в ситуации общемировой идеи перестройки современного театра и вызвали интересную полемику в молодой республике Советов [Кайзер 1923]. Творческая судьба Кайзера резко поменялась с приходом к власти нацистов. Жизнь во «внутренней» эмиграции» (с 1933 г.) и во «внешней» в Швейцарии (1938–1945) привела к почти полному забвению его имени.

«Зимняя сказка» «Серебряное озеро» (музыка К.Вайля) – последняя пьеса Кайзера, которая была инсценирована и запрещена во время прихода к власти национал-социалистов. В ней существуют прямые намеки на атмосферу диктаторской власти в обществе. За сказочной атмосферой явно проступают приметы кризисного времени: на Серебряном озере находят спасение голодные, безработные и бездомные люди. Одного из них – Северина ранит в ногу при попытке кражи продуктов прусский полицейский по имени Олим. С тех пор он мучается угрызениями совести. После случайного выигрыша его матери в лотерею Олим покупает замок на Серебряном озере, берет на свое попечение Северина и хочет с ним подружиться. Но Северин только и думает

о мести своему обидчику-полицейскому. Наконец, правда открывается. Но в это время оба героя лишаются наследства усилиями управительницы купленного замка. Олим и Северин идут к берегу замерзшего озера, чтобы найти в нем свою смерть. Однако женский голос останавливает их: «Вас не покинет обязанность жить дальше. Особая ответственность возвысит вас от уничтожения» [Kaiser 1979: 255]. Герои удаляются по блестящей поверхности озера. Концовка «сказки» утверждает важную мысль о том, что в самой кризисной ситуации необходимо находить в себе силы её преодоления.

Произведения Кайзера, как и его дальнейшая писательская деятельность, были запрещены национал-социалистами. Историческая реальность наступления фашизма значительно поколебала веру Кайзера в человека. Он оставался, как и в первую мировую войну, пацифистом, но не видел в обществе сил, способных защитить мир. Писатель с горечью отмечал, что люди «могут быть порядочными только под воздействием угрозы» и, «возможно, человек как отдельный индивидуум добр, но в сплочении масс в форме общества или государства он, скорее всего, – обратное» [Kaiser 1972: 607].

С приходом к власти национал-социалистов в Германии Кайзер на двенадцать лет был отлучен от сцены и исключен из Прусской академии искусств. Проживая в полной изоляции от внешнего мира в Грюнхайде под Берлином, он продолжал писать драмы. Кайзер лишился каких-либо источников дохода, испытывал крайнюю нужду и не имел средств уехать из страны. Чтобы не умереть с голоду, он рассылал друзьям многочисленные письма с просьбой о помощи. Шесть его пьес ненапечатанных были лишены примет современных коллизий, их действие происходило в прошлом и в других странах: «Смена лошадей» («Pferdewechsel», 1937), «Наполеон в Новом Орлеане» («Napoleon in New Orleans», 1937), «Садовник из Тулузы» («Der Gärtner von Toulouse», 1937). Другие драмы были посвящены теме сохранения жизни любящими друг друга людьми перед угрозами внешнего мира и судьбы: «Адриенна Амбросса» («Adrienne Ambrossat», 1935), «Ален и Элиза» («Alain und Elise», 1937) и «Розамунда Флорис» («Rosamunde Floris», 1937). В 1936 году Кайзер начал работу над романом «Если есть ад, то он на земле» («Wenn es eine Hölle gibt, ist sie auf Erden»). Он вынужден был говорить эзоповым языком. Гуманистическая направленность драм Кайзера и его последовательные пацифистские и антифашистские убеждения естественным образом противостояли нацистской идеологии.

В 1938 г. Кайзеру удалось перед намечавшимся в доме обыском эмигрировать вначале в Голландию, а затем к друзьям в Швейцарию.

Разлука с семьей, отсутствие средств к существованию, зависимость от других лиц и унижения со стороны швейцарских властей превратили жизнь, по его словам, в «ад» и обусловили его решимость покончить жизнь самоубийством. Больше всего его беспокоило чувство одиночества. Письма этих лет прямо указывают на признание, с одной стороны, значения революции в России и роли социалистического мировоззрения: «Современная государственность должна иметь гуманистическую и материалистическую основу. Социализм в таком случае является ничем иным, как самим собой разумеющимся выводом» [Kaiser 1972: 613]. С другой стороны, Кайзер не видел в обществе практической возможности подобного осуществления реформ. Он часто терял надежду на «обновление человечества» и «нового человека»: «Нельзя изменить человека. Его можно только бояться и опередить его в уничтожении» [Kaiser 1972: 630]. Пессимизм мироощущения лишил Кайзера новых ориентиров в жизни, что ярко воплотилось в пьесах швейцарского изгнания. Несмотря на вновь появившийся пафос неприятия современной политики насилия и милитаризма, его произведения были проникнуты идеей пацифизма: драмы «Солдат Танака» («Der Soldat Tanaka», 1939), «Плот «Медузы»» («Das Floß der Medusa», 1943) и «Куранты» («Die Spieldose», 1943). В комедии «Клавиттер» («Klawitter», 1940) и пьесе «Английская радиостанция» («Der englische Sender», 1941) Кайзер попытался воспроизвести реальные события, происходившие в фашистской Германии. В одном из писем 1940 г. Кайзер писал своему другу, что Н. В. Гоголь в комедии «Ревизор» строго критиковал свое время: «Судьей являюсь я также. Я был бы счастлив, если бы Вы приняли участие в моем судействе» [Brief Kaisers 1948: 58].

Вселенский суд над фашистской «культурной политикой» в лице Писателя Кайзер творит в комедии «Клавиттер». В драме «Плот «Медузы»» воспроизводятся основные этапы реальных событий, связанных со спасением детей в сентябре 1940 г., отправившихся на пароходе из разбомбленных городов Англии в Канаду. В открытом море их пароход был торпедирован врагами. Лишь немногим удалось спастись на лодке во время семидневного плавания. Выжить смогли одиннадцать человек. В центре пьесы – мальчик Аллан, который не хочет возвращаться в преступное общество людей, своеобразным слепком которого явились дети в спасательной лодке. Когда решают из-за суеверия, что самый слабый – тринадцатый на борту должен исчезнуть, Аллан без раздумья жертвует собой. В пьесе Кайзера возвращается вера в спасительное благородство человека. Сюжет во многом напоминает развитие событий ранней пьесы «Граждане Кале» и предвосхищает события

философского романа английского писателя У.Голдинга «Повелитель мух» (1954).

Обвинением тоталитаризму в Германии стала драма Кайзера «Солдат Танака». События в далекой и условной Японии моделируют взаимоотношения людей и власти в фашистской Германии. Солдат по имени Танака приехал со своим другом в отпуск домой в надежде познакомиться его со своей сестрой. Танака поражен тем, что его родители из-за неурожая и крайней нужды отдали его сестру Йошико в публичный дом. Из чувства протеста он убивает её и офицера-насилльника. Судебное разбирательство простило убийство сестры, но посчитало отягчающим обстоятельством второе преступление и приговорило его к смерти. Танака отказался просить помилование у императора и решил на крайнее неповиновение. Он стал доказывать, что не он, а император должен просить у него прощения. Солдата расстреляли, а в зале суда ещё продолжал висеть портрет истинного виновного – императора. Автор, использовавший в драме мотивы бюхнеровского Войцка, значительно переосмысливает его трагический характер. Танака Кайзера решается на резкий и осмысленный протест против тирана. Премьера пьесы состоялась в ноябре 1940 г. в Драматическом театре Цюриха. Но под натиском профашистской публики и требований посольства Японии драма была снята с репертуарного плана.

Наиболее значимыми являются три последних крупных произведения Кайзера – «греческие» драмы. В них на материале древней мифологии ведется гневная полемика с идеями милитаризма и общественной несправедливости: пятиактная пьеса в стихах по мотивам комедии Г. фон Клейста «Дважды Амфитрион» («Zweimal Amphitryon», 1943) и пятиактные драмы в стихах «Пигмалион» («Pygmalion», 1944) и «Беллерофон» («Bellerophon», 1944). В драме «Дважды Амфитрион» в последний раз звучит тема «рождения нового человека». Его существование возможно лишь при условии божественной милости, а не внутренних усилий индивидуума. В «Пигмалионе» ведется страстная борьба за униженного художника. В «Беллерофоне» Кайзер превозносит художника, который нашел свое осуществление в любви к звездам с тем, чтобы они освещали путь всему человечеству. Последняя трагедия Кайзера «Великое распятие», воплощающая христианские заветы, считается утраченной.

В последние годы жизни Кайзер обратился к прозе и поэзии. Он работал над романами «Ард», «Мария Циммерман» (рукописи утеряны), «Довольно» («Es ist genug», 1932) и «Вилла Аура» («Villa Aurea», 1940). Тема прозаических произведений – неподчинение власти. Кайзер написал в последние годы жизни около 150 стихотворений. Они

традиционны в формальном отношении и передают ощущения человека, прибывшего в чужую страну. Лирический герой пытается выразить свое понимание времени и мира в целом. Нередко стихотворения исполнены обвинительно-страдальческой интонацией, описывают беспомощность и одиночество человека.

Кайзер дожил до окончания второй мировой войны. Он был избран почетным председателем Союза немецких писателей Швейцарии, вместе с Б.Брехтом строил планы по возрождению антифашистской издательской практики и рассчитывал получить Нобелевскую премию. 4 июня 1945 г. писатель скончался от закупорки вен в Монте Верита (Аскона) в Швейцарии.

Опубликованные в последние десятилетия материалы из «Архива Георга Кайзера» в Берлине позволяют яснее представить разнородное и неоднозначное наследие немецкого писателя в поступательном движении и напряженных поисках индивидуального стиля. Кайзера можно отнести к числу драматургов-экспериментаторов в истории мирового театра. Последователь немецкой интеллектуальной традиции, театра идей и игровой драмы в многообразных жанровых вариациях, он оставался приверженцем искусного конструирования современных, исторических и мифологических коллизий, которые принимали пародийно-гротескный характер в вымышленных игровых ситуациях с персонажами-марионетками. Основные принципы экспрессионистской театральной условности театра Кайзера сложились в его раннем экспериментальном творчестве 1890-х гг. Игровая по своей природе драматургия Кайзера, получив полное развитие в русле экспрессионистской поэтики, в 1930–1940-е гг. вписывается в русло протестных и антифашистских театральных тенденций, продолжая ставшие привычными для зрителя поиски «нового человека будущего».

#### ***Список литературы***

Кайзер Г. Драммы / вступ. статья А.В.Луначарского. М., Пг.: Гос. изд-во, 1923. 298 с.

Brief G. Kaisers an Cäsar von Axt vom 19. Juni 1940 // Georg Kaisers Exilschaffen. Die Quelle. 1948. N 2. S. 49–63.

Kaiser G. Der Silbersee // Kaiser G. Dramen II. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1979. 634 S.

Kaiser G. Werke. In 6 Bänden / Hg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1972. Bd. IV. 822 S.

## “EXTERNAL” AND “INTERNAL” EMIGRATION IN G. KAISER’S WORKS

**Yuriy L. Tsvetkov**

Doctor of Philology, Professor of World Literature Department  
Ivanovo State University  
153025, Russia, Ivanovo, Ermak str., 39. jzvetkov@mail.ru

Among the late works of G. Kaiser, a renowned dramatist of German expressionism, there are plays in which protest and anti-fascist ideas found both implicit and explicit expression. During his “internal emigration” (1933–1938) Kaiser moved the action of his plays into distant epochs and foreign lands, his focus theme being the survival of those who love each other in spite of the vicissitudes of fate. During his “external” emigration in Switzerland (1938–1945) Kaiser reproduced the real war and the problems of human dependence on the authority under a totalitarian regime. In Kaiser’s “Greek” plays the artist undertakes a search for utopian ways of achieving social harmony.

**Keywords:** anti-totalitarianism, anti-fascism, theatre of ideas, new human of the future, expressionist conventionality, play, paradox, grotesque.

УДК 821.112-311.4

## МЮНХЕН В РОМАНЕ ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА «ИЗГНАНИЕ»

**Алиса Сергеевна Поршнева**

к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков  
Уральской федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. alice-porshneva@yandex.ru

Статья посвящена роли Мюнхена в пространственной организации эмигрантского романа Л. Фейхтвангера «Изгнание». На основании анализа различных форм «присутствия» родного города в жизни героев-эмигрантов делается вывод о «женском» («материнском») характере городского пространства. В поле зрения автора статьи попадают различные формы отношения героев романа к материнскому пространству – от желания вернуться в «утробу» города до осознанного стремления строить свою жизнь вне ее. В контексте биографии глав-



ного героя рассматривается образ Парижа как «женского» города, замещающего Мюнхен.

**Ключевые слова:** эмиграция, пространство, Мюнхен, женское/материнское, психологическое рождение.

Работа поддержана грантом Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых № МК-1009.2012.6.

Лион Фейхтвангер известен в первую очередь как автор исторических романов [см.: Сучков 1969: 242; Апт 1979: 191], поэтому его книги о «немцах двадцатого века» [Апт 1979: 192] привлекают ощутимо меньше внимания со стороны исследователей. К числу произведений данной тематики относится трилогия «Зал ожидания», включающая романы «Успех», «Семья Опперман» и «Изгнание» и охватывающая период немецкой истории от возникновения национал-социалистического движения до середины 1930-х гг.

«Изгнание» – третий роман цикла – является единственным романом Фейхтвангера об эмигрантах из национал-социалистической Германии. В нем, как и в ряде эмигрантских романов других авторов, герои решают в том числе проблему самоопределения по отношению к покинутой ими родине. Этот вопрос занимал и реальных эмигрантов (см.: [Möller 2000; Behmer 2000]), и героев произведений эмигрантской тематики: так, в романах Э.М.Ремарка нами были обнаружены различные варианты отношения героев-эмигрантов к своему родному немецкому городу – от ностальгии и навязчивого желания вернуться (Бетти Штайн, «Тени в раю») до придания городу статуса центра темного мира и средоточия сил зла (Йозеф Шварц, «Ночь в Лиссабоне»). Аналогичный вопрос о статусе родного города решают для себя герои романа Л.Фейхтвангера «Изгнание» – живущая в Париже семья Траутвайн, эмигранты из Мюнхена.

Действие романа происходит в парижской эмиграции, соответственно, Мюнхен нигде прямо в романе не фигурирует: он задается через многочисленные воспоминания героев, которые в основном укладываются в несколько основных мотивов. Первый из них – мюнхенская кухня: «сытные баварские блюда», «жареная колбаса», «мартовское пиво» (В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в тексте статьи) [Feuchtwanger 1976: 30; 671] (Здесь и далее перевод мой. – А.П.). Второй мотив – вода. Мюнхен расположен на реке Изар, и воспоминания Зеппа Траутвайна о Мюнхене в основном тоже связаны с водой: «Его все сильнее донимала тоска по родине. <...> Он грезил о видах Изара, об озерах Верхней Баварии...» [642]. Третьим мотивом является земля: по наблюдению

одного из героев, Зепп «сорок пять лет кормился зерном и мясом земли Верхней Баварии» [654]. Земля в древних верованиях выступала в роли супруги небесного божества – «оплодотворяясь им, Земля чреватее, порождает из своих недр обильные, роскошные плоды» («зерно и мясо» в случае Зеппа) и «питает все на ней сущее» [Афанасьев 1982: 57]. Она связана с космическим и телесным низом, амбивалентна, являясь «поглощающим началом (могила, чрево) и началом рождающим, возрождающим (материнское лоно)» [Бахтин 1990: 27]. Что касается воды, то она также связана с амбивалентным женским началом и, «с одной стороны, оживляет и несет плодородие, с другой – таит угрозу потопления и гибели» [Бидерманн 1996: 42]. Г.Бидерманн выделяет единое «смысловое поле представлений: вода – земля – плодородие – счастье – богатство» [Бидерманн 1996: 43, 42]. Блюда мюнхенской кухни дополняют это смысловое поле рождения, плодородия и изобилия, образованное землей Баварии и водой Изара и маркирующее Мюнхен как город-«женщину».

В течение двух лет эмиграции Зепп Траутвайн не теряет надежды на возвращение в родной город; об этом свидетельствуют его внутренние монологи: о «въезде через Триумфальную арку» [Exil 179] – именно такую форму принимает для Траутвайна желаемое возвращение в Мюнхен. В моменты отчаяния он говорит себе: «Никогда не вернусь я в Мюнхен, никогда я не въеду через Триумфальную арку» [185], которая символизирует для проезжающего сквозь нее победителя возвращение в материнскую плоть родного города. Д.Д.Зелов отмечает, что «триумфальное шествие обладало глубоким символическим значением: проход под воротами нес сакральные функции, ибо освящал победу. <...> Вход во внутреннее пространство означал защиту и кров того помещения, куда преступал входящий» [Зелов: электрон. ресурс]. Поэтому Мюнхен является не просто городом с выраженным женским началом: это город-мать, он соответствует изначальному символическому значению города, который «в древности воспринимался как символ матери» [Альбедиль 2002: 297]. В эту материнскую плоть, означающую «защиту и кров» [Зелов: электрон. ресурс], герой желает вернуться, поскольку жизнь в эмиграции, вне утробы города-матери доставляет ему страдания.

Члены семьи Траутвайн – Зепп, его жена Анна и сын Ганс – демонстрируют различные варианты отношения к Мюнхену. Наиболее выраженное желание вернуться туда присуще Анне, которая, по ее словам, «не принадлежит к тому, что здесь, она принадлежит к Германии» [532]. Сравнение парижской жизни с мюнхенской происходит у нее всегда в пользу последней. Когда Анна готовится к первому публич-

ному прослушиванию радиопостановки оратории Зеппа «Персы», она «снова вынуждена была болезненно ощутить разницу между ее настоящим и ее прошлым. Как серьезно и в то же время с каким комфортом могла бы она организовать такой вечер в своем берлинском или мюнхенском доме. Но здесь, в Париже, нет никакого дома. <...> Здесь все расплывалось в смутной безличности» [366]. Удаление от Мюнхена воспринимается героиней исключительно в аспекте упадка и разрушения ее отношений с Зеппом и всей жизни: «Это эмиграция положила конец их любви» [532]. Для Анны вынужденный отъезд из Мюнхена – однозначное зло, жизнь в эмиграции оказывается ей не по силам: «Она продержалась два года. Каждый день был хуже другого, она превратилась за эти два года в пародию на прежнюю Анну, но она не позволяла себе уйти, она держалась. <...> Ее энергия рушится» [533-534]. Незадолго до смерти Анна видит сон, в котором «она была в Германии. Она шла к своей матери, с Зеппом. Мать терпеть не могла Зеппа, да и она уже давно была мертва» [528]. Этот сон отражает желание Анны вернуться к матери и в материнское пространство Мюнхена вместе с Зеппом. Утратив силы выживать в эмиграции (то есть, в символическом смысле, вне материнской утробы города-матери), она совершает самоубийство и в момент отказа от жизни чувствует себя «счастливой» [536]. Смерть – это возвращение в лоно земли (могилу) и к умершей матери; поэтому самоубийство становится для Анны попыткой возвращения в материнское пространство.

Противоположным образом ведет себя сын Анны и Зеппа Ганс Траутвайн. Первоначально его отношение к Мюнхену ничем принципиально не отличается от отношения Анны, он «ужасно томился по Мюнхену, по горам, по своим товарищам, по своей яхте на Аммерзее...» [139] – то есть, опять же, по земле и воде Баварии. Однако позже Ганс принимает решение уехать в Советский Союз, работать там архитектором, чтобы «строить вместе с теми, которые воздвигали этот новый мир, в буквальном смысле строить вместе с ними, планировать вместе с ними, конструировать города» [140]. Такое решение дает ему «уверенность» [139] и сопровождается сменой многих ценностей и привязанностей, важных для его прошлой жизни. Так, например, символами прошлой жизни являются для Ганса яхта на Аммерзее и микроскоп. Но, получив от отца микроскоп в подарок на 18-летие (со стороны Зеппа это была попытка компенсировать сыну лишения эмигрантской жизни), он продает его и покупает книги, необходимые для сдачи экзамена по русскому языку [163]. Тем самым Ганс символически приносит в жертву свое мюнхенское прошлое ради того, чтобы

начать новую жизнь в новом пространстве, организованном не вокруг Мюнхена, а вокруг Москвы.

Символический отрыв Ганса от материнской плоти Мюнхена, его психологическое рождение сопровождаются и отдалением от его реальной матери: «В последнее время они перестали понимать друг друга по-настоящему, он и мать» [548]. Анна отмечает, что сын «стал ей совсем чужим, он совсем от нее *отделился*» (т.е. родился, разорвал связь с плотью матери) [537; курсив мой. – А.П.]. Тесная связь матери-Анны и города-матери Мюнхена (с которым постоянно соотносит себя Анна) проявляется в том, что «отделение» Ганса от материнского пространства Мюнхена и от Анны – единый процесс, в рамках которого герой психологически рождается и начинает строить свою жизнь вне пространства материнской утробы.

Случай Анны и случай Ганса – прямо противоположные варианты отношения к городу-матери Мюнхену. Что касается Зеппа Траутвайна, то он, как уже отмечалось выше, хочет вернуться в Мюнхен, пройдя через Триумфальную арку, и снова поесть блюда баварской кухни. С другой стороны, по мере разворачивания сюжета Траутвайн в своем отношении к Мюнхену и прошлому постепенно сближается с Гансом. Еще в начале второй книги романа констатируется, что «для Траутвайна прошлое действительно было мертвым» [266]. В глазах другого героя-эмигранта, Оскара Чернига, эмиграция и удаление от Мюнхена становятся для Зеппа благом: «Благоприятные условия были налицо, они отгеснили в Зеппе плохое и освободили хорошее. <...> Вот уже два года он дополняет и заменяет то, что он поедает от своего тела, зерном, и мясом, и вином, и плодами французской почвы. <...> И точно так же его сильный, но медленный мюнхенский дух постепенно привык принимать в себя что-то чуждое, мятежное» [654].

«Мятежный» Зепп освобождается от материнской власти над ним Мюнхена, и с этим связано изменение его отношений с Анной – человеком, с которым его связывает в большей степени мюнхенское прошлое, чем парижское настоящее. В глазах Зеппа это выглядит следующим образом: «Он больше не мальчик, ему не нужна гувернантка, он уехал из Германии ради своей самостоятельности и свободы» [434]. Отъезд из Германии «ради самостоятельности и свободы» приравнивает для Зеппа расставание с Мюнхеном к психологическому рождению. Герой и сам все чаще говорит о благе, которым стала для него эмиграция. Он называет себя самого (такого, каким привыкла видеть его Анна) «этой прежней сущностью Зеппа Траутвайна» [540], поясняя, что в этой сущности «намешано много темных и, возможно, опасных маний и небольшое число отдельных правильных мыслей, намешан осадок опыта многих

мюнхенских поколений» [Там же]. Зепп дистанцируется от своей «прежней сущности», «опыт многих мюнхенских поколений» перестает составлять его новую «сущность» – этот процесс можно квалифицировать как психологическое рождение и взросление. Логичным его следствием становится, как и у Ганса, отдаление от Анны – женщины, персонафицирующей Мюнхен и частично выполняющей по отношению к Зеппу материнские функции (она руководит им в различных повседневных делах и ведет себя, по его замечанию, как «гувернантка»). Его «почти радовало то, что Анна в эмиграции не могла больше по-настоящему принимать участие в его работе» [547]. Отдаление от Анны и отказ от возвращения в материнскую утробу Мюнхена – два «измерения» одного и того же процесса.

Важную роль в понимании динамики взаимоотношений Зеппа с материнским пространством Мюнхена играет образ другого города – Парижа, где семья Траутвайнов живет в течение двух лет в бедном отеле «Аранхуэс». Ганс – уже после смерти Анны и незадолго до отъезда в СССР – находит для Зеппа новую квартиру, которая имеет «великолепный вид на реку» [663] и может, «если он будет немного благосклонен, напоминать ему Мюнхен» [Там же]. Фактически Ганс тем самым предлагает отцу некую замену: увидеть сходство с утраченным городом-матерью в другом городе, точно так же организованном вокруг реки и имеющем в силу этого женское начало. «Материнская» река Изар заменяется другой рекой – Сенной: «Он смотрел на реку Сенну, которая струилась там, свежая, дружелюбная, зеленая, и он не мог бы быть счастливее, даже если бы это была река Изар» [672]. Герой, вышедший из материнской плоти Мюнхена, символически соединяется с другим городом-женщиной – Парижем, «прекрасным городом» [665], что является следующим этапом его «взросления».

Отрыв Зеппа от города-матери и соединение с другим городом-женщиной – Парижем – окончательно осуществляются в 13-й главе третьей книги романа, в день получения героем известия о выдаче швейцарским властям журналиста Беньямина, за освобождение которого Траутвайн боролся несколько месяцев. Идя по Парижу, герой поворачивает свое радостное лицо к реке, «свежей, дружелюбной, зеленой» [672] – средоточию женского начала города. «Шатаюсь, шел он, блаженный, сияющий, сквозь мягкий сентябрьский день. Он сел на веранде какого-то кафе. Ему было хорошо чувствовать себя окруженным таким количеством кишаших, деловитых людей, они были – хотели они того или нет – радостными украшениями для его увешанной флагами души» [671]. В этом фрагменте присутствует ряд важных моментов, характеризующих изменение мироощущения героя по сравнению с предыдущим,

ориентированным на возвращение в Мюнхен периодом его жизни. Во-первых, Зепп чувствует себя единым целым уже с городом Парижем, а не с Мюнхеном, и окружающие его парижане становятся «радостными украшениями», проекцией вовне его душевного состояния. Во-вторых, появление вокруг героя такого большого количества людей, подчеркнутое многолюдие Парижа (в противоположность, например, «пустым улицам и площадям города Парижа» [671] за несколько недель до того) – это прямое следствие «союза города-девы (невесты) с женихом», который «связан с пресуществлением крепости-целомудрия города-девы в полноту богатства, в обилие... в частности, в многолюдие» [Топоров 1987: 127]. В-третьих, символическая свадьба Зеппа с Парижем, которая увенчивается «рождением» многолюдия, происходит в день триумфа героя, когда его усилия по освобождению Беньямина увенчались успехом. Свадьба, как отмечает О.М.Фрейденберг, – это «обряд, тождественный триумфу и венчанию на царство, и его приурочение совершенно специфично. Свадьба являет собой не соединяющуюся по любви или рассудку пару: это действие победы над смертью, в котором жених и невеста – царствующие боги, и действие, происходящее в день поединка дня и ночи, или жизни и смерти» [Фрейденберг 1997: 75]. В силу этого символический смысл блужданий Зеппа по Парижу в день получения известия о выдаче Беньямина заключается в следующем: герой одерживает победу в борьбе со своим главным противником, получает в награду женщину (город с выраженным женским началом), соединяется с ней, и она рождает большое количество людей. Таким поступком Зепп окончательно дистанцируется от материнского пространства Мюнхена.

Строго говоря, Зепп Траутвайн и после этого не отказывается от своих планов вернуться в Мюнхен: «“Настанет день”, – напевал он про себя, как тогда. Он пройдет вдоль набережных Изара, увидит башни Фрауэнкирхе, будет есть жареную колбасу и пить мартовское пиво» [671]. Однако теперь его намерения вернуться сопряжены с другим желанием – «пережить такую Германию, в которой он мог бы быть дома, он и Ганс» [785]; то есть речь идет не о возвращении в Мюнхен как в материнскую утробу, а о желании Зеппа преобразовать это пространство и создать там «новый мир» наподобие того, какой намерен выстроить его сын – новый «дом» взамен утраченного материнского пространства.

Мюнхен, таким образом, выступает в романе «Изгнание» в роли пространства материнской утробы. Все члены семьи Траутвайн вынуждены так или иначе определиться по отношению к этому материнскому пространству. У Анны, не способной жить вне этого пространства, желание вернуться туда в конце концов выливается в доброволь-

ный уход из жизни. Зепп и Ганс, напротив, переживают психологическое рождение и могут жить вне своего города-матери; при этом у Ганса психологический отрыв от материнской плоти города выражается тем, что он приносит в жертву свое мюнхенское прошлое и максимально удаляется от Мюнхена в пространственном отношении, в то время как Зепп символически сочетается браком с другим городом-женщиной (Парижем) и формулирует свое новое отношение к Мюнхену как желание преобразовать его и сделать частью «нового мира». Взаимодействие героев с материнским пространством Мюнхена прорабатывается и на их внутрисемейные отношения; одни и те же процессы находят свое выражение в разных плоскостях и – вопреки мнению о том, что Фейхтвангер «почти всегда предпочитал непосредственное, неметафоричное повествование» [Хильшер 1979: 178], – имеют полноценное символическое измерение.

#### *Список литературы*

Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. СПб.: Паритет, 2002. 336 с.

Апт С. Послесловие // Хильшер Э. Поэтические картины мира. М., 1979. С. 190–194.

Афанасьев А.Н. Небо и земля // Афанасьев А.Н. Древо жизни. М., 1982. С. 52–60.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

Бидерманн Г. Вода // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 42–44.

Зелов Д.Д. Триумфальные ворота Петропавловской крепости: (К вопросу о пропаганде петровских преобразований) // Ломоносов: интернет-журнал [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1154108&s=121302030> (дата обращения: 14.03.2009).

Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. М., 1969. С. 241–334.

Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448с.

Хильшер Э. Поэтические картины мира. М.: Худож. Лит., 1979. 195 с.

Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. Münster; Hamburg; L.: LIT-Verlag, 2000. S. 223–244.

Feuchtwanger L. Exil. Berlin: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. 794 S.

Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // Ibid. S. 46–57.

## THE IMAGE OF MÜNCHEN IN LION FEUCHTWANGER'S NOVEL "EXILE"

**Alice S. Porshneva**

Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department  
Ural Federal University named after the first president of Russia B.N. Yeltsin  
620002, Russia, Ekaterinburg, Mir Str., 19. [alice-porshneva@yandex.ru](mailto:alice-porshneva@yandex.ru)

The article deals with the role of München in the space structure of Lion Feuchtwanger's novel "Exile" devoted to German emigrants. Analyzing various forms of the city's influence on the characters' life in exile the author comes to the conclusion that München is a "female" ("motherly") space. Different kinds of the characters' relation to this motherly space are considered which vary from a wish to return there to a yearning for starting a new life outside the mother's womb. In the context of the main character's biography the image of Paris is analyzed as a substitution for the "female" city of München.

**Key words:** exile, space, München, female/motherly, psychological birth.

УДК 821.112-31

## КОНЦЕПТ «НАЦИ» В РОМАНЕ Э. М. РЕМАРКА «НОЧЬ В ЛИССАБОНЕ»

**Ольга Игоревна Праздничных**

студентка Уральского федерального университета  
им. первого Президента России Б.Н.Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. [olga1850@yandex.ru](mailto:olga1850@yandex.ru)

**Алиса Сергеевна Поршнева**

к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков  
Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. [alice-porshneva@yandex.ru](mailto:alice-porshneva@yandex.ru)

В нашей статье исследуется концепт наци в романе Эриха Марии Ремарка «Ночь в Лиссабоне». Сначала мы определяем понятие художественного концепта и разьясняем, в чём состоит его отличие от уни-



версального концепта. Затем, собрав все наименования нацистов из оригинального текста романа, мы выстраиваем структуру концепта наци в данном романе. Для этого мы используем полевою модель художественного концепта, предложенную Л.Г. Бабенко. В итоге, универсальный концепт наци сравнивается с художественным концептом из романа Ремарка.

**Ключевые слова:** Ремарк, гуманизм, универсальный концепт, художественный концепт, полевая модель концепта, наци

Работа поддержана грантом Президента РФ для государственной поддержки молодых российских учёных МК-1009.2012.6

Эрих Мария Ремарк (1898-1970) – «воинствующий пацифист», яркий представитель «потерянного поколения», один из самых читаемых писателей XX в. Произведения Ремарка, наполненные антивоенным и анти тоталитарным пафосом, рассказывают об исторических событиях, постигших Европу в XX в. Роман «Ночь в Лиссабоне» (1962), наряду с произведениями «Возлюби ближнего своего», «Триумфальная арка», «Тени в раю» и незаконченным романом «Земля обетованная», относится к циклу эмигрантских романов. Можно сказать, что эти романы автобиографические, так Ремарк сам покинул Германию, а потом и Европу, вследствие несогласия с режимом и из соображений личной безопасности.

Роман «Ночь в Лиссабоне» описывает историю Йозефа Шварца, который уехал из Германии, спасаясь от нацистов, пришедших к власти в Германии в 1933 г. Главный мотив повествования – стремление к свободе. Однако с этим мотивом тесно связан и другой – мотив опасности, преследования. Так или иначе, все опасности, угрожающие герою, исходят от нацистов.

«Наци» в романе «Ночь в Лиссабоне» – это не только группа персонажей, являющихся представителями режима, но и важный художественный концепт. Многие исследования по творчеству Ремарка касались вопросов исторического и биографического контекстов произведений [Сучков 1991], [Книпович 1971], [Орлов 1976], [Antkowiak 1983], [Schütz 1986]. Вопросы пространственной организации эмигрантских романов Ремарка, а также взаимодействия в них пространства и сюжета подробно разработаны А.С. Поршневой [Поршнева 2010]. Однако анализу художественных концептов Ремарка уделялось существенно меньше внимания. Одним из немногих случаев обращения к ним является, например, кандидатская диссертация О.Е. Похаленкова «Концепт “враг” в творчестве Эриха Марии Ремарка и советской “лейтенантской прозе” 1950–60-х гг.» (2011). Однако исследований, по-

священных рассмотрению «наци» как художественного концепта, нам обнаружить не удалось, чем и обусловлена новизна нашей работы.

В настоящей статье мы делаем попытку выстроить полевую модель концепта «наци». К проблеме концепта одним из первых обратился С.А. Аскольдов: «Концепты познания – общности, концепты искусства – индивидуальны. <...> К концептам познания не примешиваются чувства, желания, вообще иррациональное. Художественный концепт чаще всего есть комплекс того и другого, т.е. сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений» [Аскольдов 1997: 270]. Ту же мысль развивает Л.Г.Бабенко: «Концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи. Степень соответствия универсальных и индивидуально-авторских знаний в художественной картине мира текста может быть различна: от полного совпадения, тождества – до разительного несовпадения, полного расхождения» [Бабенко 2003: 131].

Исходя из сказанного, можно сделать предположение, что концепт «наци» в «индивидуально-авторском знании» Ремарка будет отличаться от его «универсального» наполнения.

Определение наци в «Словаре иностранных слов и выражений» гласит: «Наци (нацист) – приверженец нацизма, член германской фашистской партии. Нацизм (германский фашизм) – официальная политическая идеология в Третьем Рейхе, сочетавшая в себе различные элементы шовинизма, расизма и антисемитизма» [Зенович 2004: 408]. Данное определение состоит из стилистически нейтральных слов и не несет в себе никакой эмоциональной нагрузки, в то время как в тексте романа встречается более 30 наименований нацистов с разными стилистическими окрасками. Чтобы упорядочить этот материал, выстроим модель концепта.

Л.Г.Бабенко рекомендует делать это следующим образом: «Можно сказать, что индивидуально-авторские знания о мире формируют специфическую концептосферу, структурированную по принципу поля, ядром которого является когнитивно-пропозициональная структура, приядерную зону представляют лексические репрезентации этой структуры, ближайшую периферию – образные репрезентации, а дальнейшую – эмоционально-оценочные смыслы» [Бабенко 2004: 121]. «Истолкование концептов и концептосферы кроется в семантическом пространстве близких по смыслу групп слов – тематических, семантических, – в типовом наборе существенных семантических признаков» [Бабенко 2004: 110].

Как говорилось ранее, концепт наци является одним из ключевых в произведениях Э.М.Ремарка. Он противопоставляется общечеловеческим ценностям и идеалам (свобода, любовь, толерантность, гуманизм) и является средоточием всего негативного: опасность, ложь, несправедливость, насилие, смерть.

Рассмотрим структуру концепта. Ядро составляют экспрессивные названия: *die Knechte der Gewalt, Schweine, Räuber, Mörder, Folterknechte, Berufsmörder, Verbrecher, Kraken, Kommisskaffern, die Barbaren (x2), faustische Menschen, echter Herrenmensch, der Abgesandter Hitlers, Idiot, muskulöser Schwächling, Hitlerknecht, Rechthaberei, der nationalistische Klotz, Bullen, fremdartige Pfaunen*.

Большинство наименований являются синонимами слова *нацист* лишь в контексте произведения. Данный набор слов наиболее ясно выражает авторское отношение к нацистам, поскольку несет в себе сильную эмоциональную составляющую.

Автор называет нацистов разного рода преступниками (*Verbrecher*), так как они совершили преступление против человечности. Из-за их жестокости автор иногда называет нацистов именами животных. Следующий акцент сделан на том, что сторонники Гитлера – люди недалекие, не умеющие принимать собственные решения, не умеющие отличить хорошее от плохого, а значит, легко внушаемые (*Idiot*). Из этих составляющих складывается образ нациста в романе «Ночь в Лиссабоне». В целом это человек, не отличающийся особым умом, предпочитающий действовать силой, который «ведется» на красноречие оратора и не замечает, что на деле идеи «общего блага» оборачиваются античеловеческими преступлениями. Такой человек становится упрямым фанатом идей, которые укоренились в его сознании, и если сказать ему, что эти идеи – ложная ценность, он будет лишь упрямяться в своем заблуждении и гордиться своей преданностью.

Иногда среди наци встречаются люди, которые наслаждаются мучениями других и вступают в ряды нацистов, точнее, в гестапо, чтобы заниматься этим на «законных» основаниях. Такой тип тоже встречается в романе, и автор, сравнивая эти два типа нацистов, называет первый тип злом-жестокостью (*brutal Böse*), а второй – злом-абсолютом (*absolut Böse*). В любом случае, нацизм – это зло.

Приядерную зону концепта составляют нейтральные наименования, которые используются для стандартных определений и исторического повествования: *die Deutschen, die SS, ein SS-Mann, alle in Parteiuniform, Hitlerjugend, junge Leute in Uniform, die Uniformierte, der Parteigenosse, Obersturmbannführer, der Unteroffizier, die Kulturträger des Dritten Reiches, das Regime akzeptieren, ein echter Anhänger der Regie-*

ring. Взятые отдельно, эти слова действительно нейтральны, однако по контексту становится понятным, что для автора эти слова равнозначны словам, составляющим ядро концепта. Контекст ясно показывает, что в понимании автора все люди с внешними атрибутами национал-социалистической партии (основной среди этих атрибутов – униформа) являются источником опасности. В контексте же словарного определения наци эти слова составляют ядро концепта и остаются нейтральными.

Ближайшая периферия – это образные репрезентации концепта наци: *die Flut hatte seit langem Deutschland und Österreich überschwemmt, das Ungeziefer, der schattenhafte Arm des Gestapo, ein Trauerwagen mit zwei Toten, die Stille schien nach Immergrün zu riechen*. Хотелось бы остановиться на этих образах подробнее, так как они, на наш взгляд, обладают огромной концептуальной значимостью.

«Ein Chauffeur in schwarzer SS-Uniform war am Steuer, und im Fond saßen zwei SS-Offiziere mit *sehr bleichen Gesichtern*. <...> Er [der Mercedes] wirkte tatsächlich wie *ein Trauerwagen*, in dem *zwei Tote* transportiert wurden. <...> Die schwarzen Uniformen, *die Leichengesichter*, die silbernen *Totenköpfe*, der schwarze Wagen und die Stille, die nicht mehr nach Rosen zu riechen schien, sondern schon nach bitterem *Immergrün und Verwesung*» [Remarque 2008: 134].

Данный отрывок наглядно иллюстрирует представление Ремарка о наци: для него наци означают страдания, гибель, траур, разложение. Здесь он заостряет внимание на внешнем виде, чтобы показать, что форма соответствует содержанию: офицеры СС – люди с «очень бледными лицами», «лицами мертвецов», т.к. они несут смерть. Интересный момент: в оригинале говорится, что воздух пах барвинком (*Immergrün*). Эта деталь теряется, если не знать, что из барвинка плели погребальные венки. То есть это еще один символ смерти. В переводе барвинок заменен на полынь, которая более понятна как символ: она олицетворяет горечь и страдания.

Схожее значение несет в себе метафора потоп (*die Flut*): нацисты представляют собой стихийную силу, которая крушит все на своем пути.

«Nationale Erhebungen sind wie Steine, die man vom Boden hebt – *das Ungeziefer kriecht darunter hervor*. Es hat für seine Vulgarität endlich große Worte, die es decken» [Remarque 2008: 139]. Есть основание считать, что здесь имеются в виду последствия, к которым привела идея национального возрождения. Не зря говорят, что дорога в ад вымощена благими намерениями. Чудовищные деяния нацистов прикрывались гром-

кими словами о благе. Возрождение нации обернулось величайшим ее позором.

Таким образом, мы видим, что концепт «наци» в понимании автора – не отвлеченное представление. Возможно, в основе концепта и лежит универсальное представление, но на эту основу наложен толстый слой собственных эмоций, переживаний и ассоциаций автора. В контексте романа даже стилистически нейтральные слова, касающиеся нацистов, приобретают отрицательную окраску. Это связано с гуманистической позицией Э.М.Ремарка, который не принимал национал-социализм именно по гуманистическим, а не по политическим соображениям.

### ***Список литературы***

Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: антология. М.: Academia, 2007. С. 268-277.

Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа. М.: Академический Проект, 2004. 464 с.

Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Филологический анализ. Практикум. М.: Академический Проект, 2003. 400 с.

Зенович Е.С. Словарь иностранных слов и выражений. М.: Астрель, 2004. 778 с.

Книпович Е. Послесловие // Иностран. лит. 1971. № 12. С. 182.

Орлов Р. А. Композиционное воплощение идейного замысла в прозе Ремарка // Вестник Ленинградского университета. 1976. № 14. С. 104.

Поршнева А.С. «Катарсис» в сюжетно-пространственной организации романа Э.М. Ремарка «Возлюби ближнего своего» // Вестник Пермского университета. 2010. № 4. С. 165-172.

Сучков Б. Антифашистская сатира Ремарка // Ремарк Э.М. Черный обелиск. Тюмень, 1991. с. 7.

Antkowiak A. Erich Maria Remarque: Leben und Werk. Westberlin, 1983. S. 19.

Remarque E. M. Die Nacht von Lissabon. СПб.: КАРО, 2008. 380 с.

Schütz E. “Die Wiederkehr des Weltkrieges” (Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues) // Schütz E. Romane der Weimarer Republik. – München, 1986. S. 185.

## **NAZI CONCEPT IN THE NOVEL BY E. M. REMARQUE “THE NIGHT IN LISBON”**

**Olga I. Prazdnichnykh**

Ural Federal University named after B.N. Yeltsin  
620002, Russia, Yekaterinburg, Mira Str, 19. olga1850@yandex.ru

### **Alice S. Porshneva**

Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department  
Ural Federal University named after the first president of Russia B.N. Yeltsin  
620002, Russia, Ekaterinburg, Mir Str., 19. [alice-porshneva@yandex.ru](mailto:alice-porshneva@yandex.ru)

The article dwells on the concept of Nazi in the novel by Erich Maria Remarque “The Night in Lisbon”. First, we define the term of the concept itself and tell the difference between the artistic concept and the universal one. Then, having written out all the lexical representations of the concept from the original, we make up the structure of the Nazi concept in the novel. For this purpose we use the field model of the artistic concept suggested by L.G. Babenko. In the end, the universal concept of Nazi is compared to the artistic one from the novel by Remark.

**Key words:** Remarque, humanism, universal concept, artistic concept, field model of the concept, Nazi

**УДК 821.112-31**

## **КОНЦЕПТ «ЭМИГРАНТ» В РОМАНЕ Э. М. РЕМАРКА «НОЧЬ В ЛИССАБОНЕ»**

### **Яна Юрьевна Курмачева**

Студентка Уральского федерального университета  
им. первого Президента России Б.Н.Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. [olga1850@yandex.ru](mailto:olga1850@yandex.ru)

### **Алиса Сергеевна Поршнева**

К.филол.н., доцент кафедры иностранных языков  
Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. [alice-porshneva@yandex.ru](mailto:alice-porshneva@yandex.ru)

Статья посвящена анализу литературного образа эмиграции в романе Э.М.Ремарка «Ночь в Лиссабоне» с точки зрения одного из ключевых концептов «эмигрантской» картины мира – концепта «эмигрант». Концепт «эмигрант» в романе Э.М.Ремарка «Ночь в Лиссабоне» реализуется не только на сюжетном, лексическом и пространственном уровне. Он имеет лингвокультурную специфику и объединяет в своей структуре понятийный, а также ассоциативно-образный компонент, который является отражением представлений Ремарка о жизни не

только за границей географической, но и за границей психологической и культурной.

**Ключевые слова:** эмиграция, Ремарк, концепт, фрейм, эмигрант, граница.

Работа поддержана грантом Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых № МК-1009.2012.6.

В романе «Ночь в Лиссабоне» Э.М.Ремарк обращается к теме немецкой эмиграции. Один из главных героев произведения – Иосиф Шварц, о котором мы узнаём из уст рассказчика (тоже эмигранта), – беглец из нацистской Германии, потерявший свою страну, любимую женщину и надежду на будущее. Подобно Шварцу, Ремарк вынужден был провести часть своей жизни в эмиграции, поэтому ему тем более близки мотивы человеческих отношений в чужой стране и среди чужих людей.

Однако, несмотря на значимость данной темы в творчестве Ремарка, его не принято рассматривать как писателя «эмигрантского направления», по крайней мере, согласно сложившемуся в немецком литературоведении понятию «эмигрантской литературы». Основное внимание критики уделяют военным романам, их рецепции и эстетической оценке (Schütz 1986; Schneider 2004). Произведениям, составляющим эмигрантскую пентологию, в частности, роману «Ночь в Лиссабоне» посвящено не так много работ. Это объясняется тем, что Ремарк традиционно воспринимается как «тривиальный автор» [Schlösser 2001: 4].

Мы же исходим из того, что, хотя в Германии о Ремарке помнят как об авторе одного романа («На Западном фронте без перемен») [см.: Поршнева 2010: 19], «опыт жизни в эмиграции оказал на него большое влияние и во многом сформировал романное творчество второй половины его жизни» [Поршнева 2010: 3]. Отражение этого опыта в зрелых и поздних произведениях писателя было проанализировано А. С. Поршневой в монографии «Пространство эмиграции в романном творчестве Ремарка», где целостно описывается пространственное «измерение» эмигрантской картины мира.

С нашей точки зрения, не меньший интерес представляет анализ литературного образа эмиграции в смежном аспекте, т.е. с точки зрения наполнения одного из ключевых концептов «эмигрантской» картины мира – концепта «эмигрант», к которому (на материале творчества Ремарка) до сих не применялась методика концептуального анализа. В настоящей статье мы рассматриваем особенности реализации данно-

го концепта в одном из романов позднего творчества Ремарка – «Ночь в Лиссабоне».

Новый словарь иностранных слов даёт следующее определение понятию эмигрант: «Эмигрант – лицо, добровольно или вынужденно переселившееся из своей страны в другую, находящееся в эмиграции» [Захаренко, Комарова, Нечаева 2008: 945]. Очевидно, что для Ремарка образ эмигранта не ограничивается лишь фактом смены места жительства, а несёт в себе определённую идею, представляет определённую «модель существования», которая и реализуется в данном концепте.

Концепт «эмигрант» в романе реализуется в рамках фрейма бегства-преследования (вслед за В. И. Карасиком, под фреймом понимаем модель «для измерения и описания знаний (ментальных репрезентаций), хранящихся в памяти людей [Карасик 2004: 152]). Это можно проследить, рассматривая как эпизоды, в которых Шварц пересекает границу, убегая не только от полиции, но и от собственных страхов, являющихся порождением его воспаленного сознания, так и пребывания (и Шварца, и героя-рассказчика) в самой Германии, а также в странах, пока ещё свободных от нацистского гнёта, – Франции, Швейцарии, Португалии, где, тем не менее, герои скрываются от шпионов, опасаясь за свою жизнь и жизнь близких.

Ядро концепта составляют как нейтральные наименования, закрепленные за понятием «эмигрант» в словарях, – *der Emigrant, der Flüchtling*, так и образные номинации, являющиеся его синонимами лишь в контексте произведения – *der Wanderer wider Willen, das Chamäleon, der Spion, der Verbrecher, tot mit einem toten Paß, der Grenzgänger, der Schicksalsgenosse*. В ядерную зону концепта мы также посчитали возможным включить номинации *salauds* и *sales etrangers*, поскольку узкий контекст позволяет предположить, что они являются прямыми: «Helen übersetzte mit großem Genuss und fügte noch eine Anzahl, “salauds” und “sales etrangers” hinzu. Das letzte entzückte mich besonders; einen Franzosen in seinem eigenen Land einen dreckigen Ausländer zu nennen, konnte nur von jemand voll genossen werden, der dasselbe oft genug selbst genannt worden war» [Remarque 2005: 177].

Ключевое слово концепта «эмигрант» впервые появляется буквально в самом начале романа, когда рассказчик встречает Иосифа Шварца, который предлагает ему два билета на отходящий в Америку корабль. Думая, что Шварц хочет продать их, герой советует ему обратиться к эмигрантам, у которых достаточно денег, поскольку у него их почти нет: «Es soll in Lissabon reiche Emigranten geben; die werden Ihnen dafür zahlen, was Sie verlangen» [Remarque 2005: 4]. Сочетание *reiche Emigranten* позволяет предположить, что номинативное поле (термин



З. Д. Поповой, И. А. Стернина, обозначает «совокупность языковых средств, объективирующих концепт в определённый период развития общества» [Попова, Стернин 2007: 167]) данного концепта неоднородно, поскольку из контекста понятно, что сам рассказчик отнюдь не богат, как и подавляющее большинство его «товарищей по несчастью» (*die Schicksalsgenossen*) – так называет других эмигрантов Шварц (что позволяет нам выделить это как ещё одну номинацию, используемую при обращении к эмигранту). Другим подтверждением неоднородности номинативного поля концепта служит диалог между Шварцем и рассказчиком, в котором он упоминает богатого эмигранта-кинодельца: «Schließlich verkaufte ich sie an einen reichen Filmemigranten, der Besitz für sicherer hielt als Geld» [Remarque 2005: 126].

Другой интересной, на наш взгляд, номинацией, которую мы включили в ядро номинативного поля концепта «эмигрант», является лексема *das Chamäleon*, которую употребляет Хелен в диалоге со Шварцем. Данная номинация имеет ярко выраженную негативную коннотацию (хотя позже становится ясно, что подобный контекст был обусловлен влиянием чувств): «“Kein Emigrant also?” sagte ich. “Kein Chamäleon, das seine Farbe wechselt. Nicht jemand, der sich seiner Verantwortung entzieht”» [Remarque 2005: 59]. Такое отношение Хелен к эмигрантам можно противопоставить отношению к ним Шварца (вспомним тех же «товарищей по несчастью»), который олицетворяет себя с кротом: «Die vielen Nächte zwischen den Grenzen, die grauenhafte Langeweile des Daseins, das nur um etwas Essen und ein paar Stunden Schlaf kämpfen darf; die Maulwurfsexistenz unter Grund...» [Remarque 2005: 53].

В тексте романа мы также встречаем номинацию *der Flüchtling*: «Die Furcht vor der Polizei verlässt den Flüchtling nie, nicht einmal im Schlaf, auch wenn er nichts zu fürchten hat – deshalb drehte ich mich sofort scheinbar gelangweilt um und verließ langsam den Quai wie jemand, der vor nichts Angst zu haben braucht» [Remarque 2005: 2]. Основными словарными значениями *der Flüchtling* и *der Emigrant* являются ‘беглец, беженец’ и ‘эмигрант, переселенец’ соответственно. Очевидно, что слова не являются абсолютными синонимами. Профессор Д.Н.Иванцов писал: «Беженцы не эмигранты, между ними и эмигрантами имеется огромное различие. Эмигрант смотрит вперёд – беженец всей душой рвётся назад, рассматривая своё пребывание за границей как преходящий эпизод. Эмигрант является за границу с твёрдой верой в будущее – беженец подавлен постигшей его материальной и нравственной катастрофой. <...> Эмигрант сам выбирает страну переселения – беженец оказывается там, куда его загонит судьба» [Иванцов 1925: 80].

Несмотря на то что Шварц не раз называет годы, проведённые в эмиграции, изгнанием, а самого себя «странником против воли» (досл.) («Ich hatte nichts aus den fünf Jahren Exil mitgebracht als meine geschärften Sinne, die Bereitschaft zu leben und die Vorsicht und Erfahrung eines flüchtigen Verbrechers, Das andere hatte Bankrott gemacht» [Remarque 2005: 53]; «Dem Wanderer wider Willen war das Alltägliche längst zur Phantasmagorie und das Abenteuer zur Plage geworden» [Remarque 2005: 96]), в какой-то момент он решает воспринимать пребывание за границей как своего рода необходимость, а не несчастье: «Der Entschluss, den ich vor drei Jahren gefasst halte, das Exil nicht als ein Unglück, sondern als eine Art von kaltem Krieg zu nehmen, der nötig wäre zu meiner Entwicklung, trug so wenigstens hier und da Früchte» [Remarque 2005: 64–65].

Подобное изменение в восприятии Шварцем действительности позволяет нам предположить, что его можно считать в большей степени эмигрантом, нежели беженцем. К тому же, нельзя сказать, что он стремился вернуться обратно, потому что настолько любил страну, где родился и вырос. Виной всему были его неспособность (и даже нежелание) начать новую жизнь, не попросившись с жизнью старой, и одиночество, которое он не мог больше переносить. После воссоединения с Хелен всё, чего он желал, – это уехать как можно дальше, подобно герою-рассказчику, мечтавшему попасть на корабль до Америки со своей женой Рут.

Таким образом, назвать ключевой номинацию *der Flüchtling* мы не можем. Необходимо также учитывать тот факт, что герои Ремарка используют лексику *der Emigrant* гораздо чаще лексики *der Flüchtling*.

Ближайшую периферию концепта образуют номинации – образные сравнения: *der indische Bettelmönch*, *der Maulwurf unter Grund*, *der Hase*, *die Juden beim Auszug aus Ägypten*, *ein Kugel*, *ein gehetztes Tier*, *ein fliegende Spinnweben im Herbst*. Это не прямые номинации, употребление которых позволяет провести метафорическую параллель с существованием эмигрантов и, таким образом, понять отношение к ним самого автора.

Ассоциативное поле концепта «эмигрант» («образуется совокупностью ассоциатов на ключевую лексику-репрезентант» [Попова, Стернин 2007: 179], в нашем случае, *der Emigrant*) в романе «Ночь в Лиссабоне» – можно сказать, и концепт как таковой – формируются пространством эмиграции. На фоне этого пространства происходит своеобразная трансформация концепта, точнее, его расширение, на что указывает один из диалогов Шварца и Хелен: «“Das sind große Worte, aber sie sind nur die einfache Erfahrung eines Kugel-Daseins.” “Was ist ein Kugel-Dasein?” “Meines. Eines, das nirgendwo bleiben kann; das sich nie ansiedeln

darf; immer im Rollen bleiben muss. Das Dasein des Emigranten. Das Dasein des indischen Bettelmönches. Das Dasein des modernen Menschen. Es gibt übrigens mehr Emigranten, als man glaubt. Auch solche, die sich nie vom Fleck gerührt haben.» [Remarque 2005: 56–57]. В статус эмигранта возводятся не только те, кто уехал из страны, но и те, кто «никогда не покидал своего угла» [Ремарк 2010: 32]. Существование эмигранта Шварц сравнивает с существованием всех современных людей и даже Землю называет «эмигрантом солнца»: «Selbst die Erde führt ein Kugel-Dasein. Sie ist ein Emigrant der Sonne» [Remarque 2005: 57].

Тем не менее, очевиден факт существования проявляющихся в концепте оппозиций «эмигрант – полицейский», «эмигрант – нацист», т. е. «свой – чужой» в более обобщённом смысле. В структуру концепта «эмигрант» входит еще и ряд пространственных единиц, осознаваемых как «эмигрантские»: «Кафе де ля Роз» в Париже, где эмигранты могут «обрести приют» на некоторое время, почтамт в Цюрихе, где можно узнать последние новости, кафе «Кондор», а также музеи, церкви и картинные галереи, где можно находиться, не привлекая внимания и не предъявляя никаких документов.

На лексическом уровне «особое» положение эмигрантов выражается с помощью лексем, обозначающих предметы или явления, непосредственно с ними связанные – *die Rosenkränzen, die Heiligenbildern, die Strümpfen, die Krawatten, die Hemden* (вещи, которыми торгуют эмигранты); *der Emigrantenblick* ‘эмигрантский взгляд’, *der Emigranten-Koller* ‘эмигрантский колер’, *die Flucht der Emigranten* ‘великий ход, крестный путь эмигрантов’, что позволяет нам включить данные единицы как в ассоциативное поле рассматриваемого концепта, так и в зону дальней периферии.

Пространство эмиграции в более широком смысле позволяет выделить оппозицию «эмигрант – не-эмигрант», поскольку Лиссабон (место действия романа) является границей эмигрантского мира и тем пунктом, где происходит «превращение» рассказчика и его жены в не-эмигрантов, американских граждан. Аналогичный сюжетно-пространственный комплекс – переход границы и обретение не-эмигрантского статуса – проанализирован А.С. Поршневой на материале более раннего романа Э.М.Ремарка «Возлюби ближнего своего» [Поршнева 2010]; его повторяемость в различных романах свидетельствует о важности понятия границы эмигрантского и не-эмигрантского мира для рассматриваемого концепта.

Таким образом, концепт «эмигрант» в романе Э. М.Ремарка «Ночь в Лиссабоне» реализуется не только на сюжетном, но и на лексическом и пространственном уровне. Он имеет лингвокультурную специфику и

объединяет в своей структуре понятийный и ассоциативно-образный компоненты, последний из которых особенно важен, поскольку является отражением представлений Ремарка о жизни не только за границей географической, но и за границей психологической и культурной.

#### ***Список литературы***

Захаренко Е.Н., Комарова Л.Н., Нечаева И.В. Новый словарь иностранных слов. М.: Азбуковник, 2008. 1040 с.

Иванцов Д.Н. Русские беженцы в Югославии в 1921 г. // Русский экономический сборник. 1925. № 2. С. 80.

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.

Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ, 2007. 314 с.

Поршнева А.С. «Катарсис» в сюжетно-пространственной организации романа Э.М. Ремарка «Возлюби ближнего своего». // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. №4. С. 165-172.

Поршнева А.С. Пространство эмиграции в романном творчестве Ремарка. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2010. 231 с.

Ремарк Э.М. Ночь в Лиссабоне. М.: АСТ, 2010. 288 с.

Remarque E.M. Die Nacht von Lissabon. СПб.: КАРО, 2005. 384 с.

Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque. Köln: Universität, 2001. 113 S.

Schneider Th.F. Erich Maria Remarques Roman «Im Westen nichts Neues»: Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928-1930). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. 430 S.

Schütz E. Die Wiederkehr des Weltkrieges (Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues) // Romane der Weimarer Republik. München, 1986. S. 184-200.

### **THE CONCEPT «EMIGRANT» IN REMARQUE'S NOVEL «THE NIGHT IN LISBON».**

#### **Yana Y. Kurmacheva**

Student of Ural Federal University named after the first president of Russia B.N. Yeltsin  
620002, Russia, Yekaterinburg, Mira Str., 19. kurmyana@yandex.ru

#### **Alice S. Porshneva**

Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department  
Ural Federal University named after the first president of Russia B.N. Yeltsin  
620002, Russia, Ekaterinburg, Mir Str., 19. alice-porshneva@yandex.ru

The article is devoted to analyzing the literary portrait of emigration in relation with one of the key concepts of the emigrant worldview that is the concept «emigrant» in Remarque's novel «The Night in Lisbon». The concept is implemented not only on the lexical and spatial and plot levels. It has linguistic and cultural specific traits and its structure combines conceptual and associative components. Associative component reflects Remarque's idea of geographical, psychological and cultural borders.

**Key words:** emigration, Remarque, concept, frame, an emigrant, a border.

УДК 821.111

## РАССКАЗЧИК И РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНАХ М.РЕНО И Р.ГРЕЙВЗА

**Оксана Владимировна Манжула**

аспирант, ст. преподаватель

Пермский Государственный Национальный Исследовательский Университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. achilleon@mail.ru

В статье предпринята попытка провести сравнительный анализ образа рассказчика и историзма Мэри Рено и Роберта Грейвза. Автор сравнивает интерпретацию исторических фактов и образов исторических деятелей писателями, находит сходства и различия, опираясь при этом на сложившуюся традицию английского исторического романа, которая берет начало от романов Вальтера Скотта. Автор показывает, что писатели в трактовке образа великой исторической личности отходят от стереотипов, однако их интерпретация не противоречит исторической действительности.

**Ключевые слова:** Мэри Рено, Роберт Грейвз, исторический роман, историзм, великая историческая личность.

Исторические романы Мэри Рено: (*Eileen Mary Challans*, 1905-1983) продолжают классическую линию развития жанра, связанную с традициями творчества В.Скотта, У.Теккерея, Бульвер Литтона. В современной писательнице литературе наибольшие «переклички» ее произведений обнаруживаются с историческими романами Роберта Грейвза.

М.Рено написала восемь романов об истории Древней Греции: «Последние капли вина» (*The Last of the Wine*, 1956), «Царь должен

умереть» (*The King Must Die*, 1958), «Бык из моря» (*The Bull from the Sea*, 1962), «Маска Аполлона» (*The Mask of Apollo*, 1966), «Небесное пламя» (*Fire From Heaven*, 1969), «Персидский мальчик» (*The Persian Boy*, 1972), «Поющий славу» (*The Praise Singer*, 1978), «Погребальные игры» (*Funeral Games*, 1981).

Роберт Грейвз (*Robert Ranke Graves*, 1895-1985) известен прежде всего как исследователь мифологии, написавший такие широко известные труды, как «Мифы Древней Греции» (*The Greek Myths*, 1955) и мифологический трактат «Белая Богиня» (*The White Goddess*, 1948). Не менее известен Грейвс и как автор исторических романов: «Царь Иисус» (*King Jesus*, 1946), «Я, Клавдий» (*I, Claudius*, 1934), «Божественный Клавдий и его жена Мессалина» (*Claudius the God and His Wife Messalina*, 1934), «Золотое Руно» (*The Golden Fleece*, 1944).

Романы обоих писателей в равной степени демонстрируют следование устоявшейся традиции английского исторического романа и очевидное новаторство, связанное и с новым типом героя, и с авторской позицией, и с организацией повествования, и с «работой» с историей и мифом. Последнее особенно отличает их от предшественников и современников.

С первых страниц романов становится ясным, что писатели пытаются посмотреть на историю не взглядом «всезнающего повествователя», а как бы изнутри. Рассказчиком у Роберта Грейвза выступает непосредственно главное действующее лицо – будущий император Клавдий, а в романе Мэри Рено «Персидский мальчик» – молодой евнух, раб Александра Великого, по имени Багоас.

В организованном таким образом повествовании нет декларируемой претензии на объективность, а вся картина воспроизводимой исторической реальности рисуется глазами определенного персонажа, и события, факты и персонажи подаются с субъективной точки зрения повествователя, такими, какими они видятся рассказчику. Клавдий говорит: «Клянусь всеми богами, у меня был лишь один секретарь – я сам, и сам я был своим летописцем; я пишу своей собственной рукой, и чего, спрашивается, я добьюсь у себя самого, если стану льстить сам себе?» [Грейвз 1990: 22].

Несомненно авторов привлекает возможность «приватизации» истории, придание ей личного аспекта, ведущей к еще большей «романизации» истории. Оба писателя стремятся показать читателю историю так, «как было», придавая ей оттенок чего-то «подсмотренного чужими глазами». Иначе говоря, исторические романы Грейвза и Рено написаны с перспективы человека, существовавшего в истории, даже «бытовавшего» в ней. Клавдий повествует как историк, ученый, бес-

пристрастно, уделяя внимание тем деталям, которые кажутся ему существенно коррелирующими уже устоявшуюся картину событий. Повествование Багоаса изначально субъективное по многим параметрам: и потому, что он раб, перс, и потому, что, образно выражаясь, дальше шатра своего господина ничего не видит и не ведает. Историческая действительность серьезно трансформируется в сознании юного обитателя гарема.

Однако сказанное выше не мешает нам утверждать: слово автора и слово героя в анализируемых произведениях очень близки. Авторы вкладывают свои мысли, идеи, мнения, свое понимание происшедшего в воспроизводимое ими время в уста своего рассказчика. Например, Багоас рассуждает: «Цыпленок, заточенный в своей скорлупе, не знает иного мира. Сквозь стены крошечного дома к нему нисходит белизна, но он пока не знает, что это свет. И все же цыпленок пытается пробить свою белую стену, не понимая даже зачем» [Рено 2005: 227]. Клавдий же говорит про себя: «По правде говоря, литература, а в особенности история – еще в юности я изучал этот предмет под руководством лучших историков Рима, – были, до того, как наступила вышеупомянутая перемена, моей единственной профессией, единственным моим интересом в течение тридцати пяти лет» [Грейвз 1990: 22]. Иначе говоря, жизненная неопытность Багоаса и увлечение молодого Клавдия литературой, а значит – значительное по времени неучастие в ряде ключевых для истории Рима событиях, делают их носителями свежего взгляда на происходящее («эффект новичка») и позволяют автору передоверить им многие из своих представлений о предмете повествования – исторически значимых событиях времени.

Первыми историческими романами Роберта Грейвза были его произведения «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий и его жена Мессалина». Критики считали, что: «Успех этих произведений опровергает стереотип популярной исторической прозы, где чрезмерно упрощаются и искажаются исторические факты, а главным персонажем является безрассудный герой, борющийся за свободу своей нации» [Сапату 1980: 83]. Напротив, романы «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий» знакомят читателя с заикающимся героем-рассказчиком, слабым физически и традиционно считающимся умственно отсталым, который становится императором Рима. Романы о Клавдии – это тщательная реконструкция на основе всех доступных источников Рима эпохи Августа, Тиберия и собственно Клавдия. Грейвз привлекает данные истории и археологии, военные и политические исследования, но главным образом проникает в психологию жестокости и преступления. Писатель вступает в спор с традиционным взглядом на исторического пер-

сонажа как носителя уже устоявшихся (и отстоявшихся) историеносных примет воспроизводимого времени. Он отстаивает право художника на известную (а то и значительную) интерпретацию, личностную оценку того или иного исторического лица, не нарушающую при этом документально подтвержденные исторические факты и сведения. Традиционно Клавдий характеризуется историками как неполноценный, даже слабоумный человек, оказавшийся на императорском троне благодаря случайному стечению обстоятельств кровавой борьбы за власть представителей династии Клавдиев. Однако Грейвз, вопреки принятым суждениям о нем, создает образ рассудительного, умного человека, обладающего отличным образованием и очень мудро оценивающим обстановку: «Я не мог позволить себе критиковать императора Августа, моего двоюродного деда по материнской линии, или его третью, и последнюю, жену Ливию Августу, мою бабуку, потому что оба они были официально обожествлены, а я был связан с их культами в качестве жреца, и хотя мне ничего не стоило подвергнуть очень резко критике недостойных преемников Августа на императорском троне, я воздержался от этого из соображений приличия» [Грейвз 1990: 23]. Такой подход к герою обоснован, поскольку только мудрый и расчетливый человек мог выжить в ситуации убийств, заговоров, интриг и т.п., сохранить свое положение, а затем получить власть.

Принцип отказа от стереотипа предвзятого изображения личности в истории станет одним из основных и в романах М. Рено. Так Багоас (реально существовавший человек), традиционно считавшийся безродным рабом, игрушкой для царя, заявляет: «Чтобы люди не подумали, будто я – раб без рода и племени, проданный отцом-крестьянином с торгов в засушливый год, скажу сразу: корни нашей семьи уходят в далекое и славное прошлое. Отцом моим был Артембар, сын Аракса, и в жилах моих предков, издавна живших в Пасаргадах, текла древняя царская кровь – кровь великого Кира» [Рено 2005б: 7]. Такая трактовка образа персонажа у Рено тоже обоснована, поскольку только юноша благородных кровей мог быть принесен в качестве особого дара повелителю, чтобы в числе прочих обязанностей уметь поддержать беседу с ним и обстоятельно поведать ему о персидских обычаях, нравах, культуре и пр., для чего было необходимо хорошее образование и благородное происхождение. При реализации такой концепции Мэри Рено ссылается на слова Квинта Курция Руфа: «Набарзан, получив обещание безопасности, встретил его с обильными дарами. Среди них был Багой, юноша-евнух в расцвете юности и красоты, которого любил Дарий, вскоре полюбил его и Александр. Он пощадил и Набарзана главным образом по просьбе этого юноши» [Руф 1993: 122]



Прозе Роберта Грейвза свойственно необычайно плотное перемежение научного и художественного. Писатель рисует картину правления Юлиев-Клавдиев, основательно опираясь на имеющиеся научные источники по истории Древнего Рима, а именно на труды Публия Корнелия Тацита (*Publius Cornelius Tacitus*), Тита Ливия (*Titus Livius*) и Гая Светония Транквилла (*Gaius Suetonius Tranquillus*). Аналогичным образом работала Мэри Рено: создавая исторические романы об Александре Македонском, она черпала нужные сведения из всех имеющихся источников об Александре, но дополняла эти сведения художественным вымыслом, основанном на логическом умозаключении, т.е. на некоем «пролонгировании», «достраивании» возможного развития событий. Рено писала: «Для Арриана главным источником был персонаж данного романа Птолемей, но труд Арриана начинается с изложения событий, происходивших после восшествия Александра на престол. Первые главы Квинта Курция исчезли; Диодор, который отражает нужное время и рассказывает главным образом о Филиппе, мало говорит об Александре до начала его правления. Для первых двух десятилетий, составляющих почти две трети жизни Александра, единственным дошедшим до нас источником служит Плутарх, а также немногие упоминания ретроспективного порядка в других исторических трудах» [Рено 2006а: 599]. Вне сомнений, писательница опиралась прежде всего на труды Плутарха и придерживалась его концепции. А он изображал Александра справедливым, мудрым, гуманным правителем, стремящимся объединить все народы под эгидой одного государства.

Таким образом, в романах писателей мы видим продолжение традиции английского исторического романа: внимание к фактам (в том числе и артефактам), детальное воссоздание исторической эпохи в ее основных политико-исторических и социокультурных приметах. Этому весьма способствует и то, что эпоха показана через судьбу частного человека, как бы в его «проживании» и «переживании». При этом авторы демонстрируют тесное переплетение истории и мифа при главенстве исторического факта. Оба романа написаны от первого лица, причем рассказчик – реально существовавший человек. Оба автора стремятся воссоздать основной «абрис» событий правдиво, прибегая к реальным историческим фактам. Но при этом повествование не лишено художественного вымысла, который, однако, не противоречит реальному ходу событий в истории. В повествовании очевидна тенденция демифологизации: известные герои и обстоятельства, уже изрядно мифологизированные в течение столетий, преподносятся с точки зрения того, кто просто живет в этой истории, то есть – такими, какими их могли бы видеть обычные люди. Благодаря образу повествователя – по

сути, обычного человека (или претендующего на обычность, «ординарность» – как Клавдий у Грейвза) – читатель проникается психологией времени и может составить свое собственное впечатление о событиях, о которых повествуется в романах и о фигурах главных героев.

### ***Список литературы***

Балакин Ю. Исторический роман в современном своем выражении 1983. URL: [http://piligrim.omskreg.ru/04/04\\_public\\_balakin.html](http://piligrim.omskreg.ru/04/04_public_balakin.html) (дата обращения 22.01.2012).

Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей / пер. М.Л.Гаспарова. М.: Наука, 1974. 376 с.

Грант М. Римские императоры / пер. с англ. М. Гитт. М.; ТЕРРА - Книжный клуб, 1998. 430 с.

Грейвз Р.Я. Клавдий / пер. с англ. Г.Островской. М.: Худож. лит., 1991. 512 с.

Кузищин В.И., Гвоздева И.А. История Древнего Рима. М.: Академия, 2005. 448 с.

Рено М. От автора // Рено М. Небесное пламя / пер. с англ. Е.А.Чеботаревой СПб.: Амфора, 2006а. 608 с.

Рено М. Персидский мальчик / пер. с англ. А.Ковжуна СПб.: Амфора, 2005. 742 с.

Рено М. Царь должен умереть / пер. с англ. Ю.Соколова. М.: Эксмо, 2006б. 736 с.

Руф К.К. История Александра Македонского. М.: Изд-во МГУ, 1993. 464 с.

Секст Аврелий Виктор. История Рима / пер. В.С.Соколова // Вестник древней истории. 1963. № 4. С. 214-257.

Тацит Публий Корнелий. Анналы / пер. Ананий Бобович, Яков Боровский, Мария Сергеенко. Москва: Аст, 2010. 512 с.

Canary, Robert H. Robert Graves. Boston: The University Press, 1980. 167 p.

## **NARRATOR AND RECONSTRUCTION OF HISTORY IN THE NOVELS BY M.RENAULT AND R.GRAVES**

### **Oksana V. Manzhula**

Post Graduate student, Senior lecturer  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. [achilleon@mail.ru](mailto:achilleon@mail.ru)

In the article it was made an attempt to conduct the comparative analysis of the image of the narrator and of the historicism of Mary Renault and

Robert Graves. The author compares the interpretation of the historical facts and the images of the historical figures, finds similarities and differences, basing on the longstanding tradition of the English historical novel originated from the novels of Walter Scott. The author demonstrates that the writers' interpretation of the great historical personality gets away from the stereotype but it doesn't contradict the historical reality.

**Key words:** Mary Renault, Robert Graves, historical novel, historicism, the great historical personality

УДК 821.111-312.9

## ПОВЕСТЬ «ВИНО ИЗ ОДУВАНЧИКОВ» РЭЯ БРЭДБЕРИ КАК РОМАН ВОСПИТАНИЯ

### Софья Михайловна Платыгина

студентка Уральского федерального университета  
им. первого Президента России Б.Н.Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. olga1850@yandex.ru

### Алиса Сергеевна Поршнева

к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков  
Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н.Ельцина  
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. alice-porshneva@yandex.ru

В статье ставится задача рассмотреть повесть «Вино из одуванчиков» Рэя Брэдбери как роман воспитания путём выявления в сюжете признаков жанра, выявленных М.М.Бахтиным в его работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма». На основе сопоставления сделаны выводы о том, что повесть принадлежит к жанру романа воспитания, представляя собой реалистический тип жанра – роман становления.

**Ключевые слова:** Брэдбери, Вино из одуванчиков, роман воспитания, Бахтин.

Рэй Брэдбери принадлежит к числу выдающихся авторов современности, обладает многочисленными литературными наградами, среди которых Nebula Award (1988), Science Fiction Hall of Fame (1970), O'Henry Memorial Award (1947/1948) и другие. Многие исследователи рассматривают произведения Рэя Брэдбери как научную фантастику. Например, Ю.М.Ханютин называет его одним из крупнейших писателей-фантастов нашего времени [Ханютин 1977: 70]. Действительно, та

часть творчества писателя, которая относится к жанру фантастики, получила широкую популярность у читателей и исследователей: об этом свидетельствуют и награды, и исследования его произведений. Американский писатель и исследователь Гэри Вульф занимался поиском черт научной фантастики в творчестве Брэдбери. Например, в критическом эссе “The Remaking of Zero: Beginning at the End” исследуются основные характерные черты научной фантастики Брэдбери в произведениях, написанных в период после холокоста [Wolf 1983: 1-19]. Среди исследователей, рассматривающих эту часть творчества писателя можно также назвать Н.В. Маркину, которая в диссертации «Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство» исследует концептуально-жанровую связь творчества Брэдбери с произведениями научно-фантастической классики и современной фантастики [Маркина 2006].

Некоторые исследователи занимались изучением определенных концептов и приёмов их создания в творчестве автора, среди них В.В. Литвинова, автор статьи «Концепт «город» в художественном мире Рэя Брэдбери» [Литвинова 2008]. Изучению жанровой проблематики произведений писателя также посвящен ряд научных работ, например, диссертация Ю.С. Серенкова посвящена исследованию особенностей жанрового мышления Рэя Брэдбери. В книге Уэйна Л. Джонсона «Рэй Брэдбери» автор анализирует стиль и язык американского писателя, повторяющиеся темы в его творчестве: путешествия в пространстве и времени, роботы, магия, смерть и другие. [Johnson: 1980]

Но все перечисленные исследования схожи в том, что они рассматривают произведения Брэдбери как принадлежащие к разного рода фантастике. Нельзя не согласиться с тем, что Рэй Брэдбери существенно обогатил жанр фантастики, добавив в копилку классики этого жанра такие произведения, как «451 градус по Фаренгейту», «Марсианские хроники» и многие другие. Но творчество писателя в целом многогранно, в нем отражены различные жанры и проблемы. Повесть «Вино из одуванчиков» также не осталась без внимания исследователей, но существующие работы по изучению повести связаны с рассмотрением стилистических особенностей и приёмов в произведении, как, например, в статье Марвина Менглинга, где автор исследует основные темы и стиль произведения [Mengeling 1971]. О своеобразии описания детства в повести «Вино из одуванчиков» писал Деймон Найт в статье «When I Was in Kneepants: Ray Bradbury», но в этой статье освещаются черты произведения, делающие повесть Брэдбери выдающейся среди многих других, затрагивающих так или иначе ту же тему детства [Knight 1967]. Таким образом, повесть «Вино из одуван-

чиков» исследована далеко не полно, поэтому мы решили проанализировать наличие у произведений Брэдбери черт классических жанров.

Целью данного исследования является выявление в повести «Вино из одуванчиков» признаков жанра романа воспитания.

Конечно, «Вино из одуванчиков» является повестью, а не романом. Но жанр произведения на языке оригинала определён как novel, а в американских и других западных литературных исследованиях аналогично с русским термином роман воспитания используется термин coming-of-age novel (story), потому что «novel» переводится на русский язык и как «роман», и как «новелла, рассказ». Поэтому в данном исследовании будет вполне обоснованно рассматривать повесть «Вино из одуванчиков» как написанную в жанре роман воспитания.

Проблематика и виды классического романа воспитания рассматриваются в работе М.М.Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма». Как показано в исследовании Бахтина, наиболее существенными для определения жанра являются такие признаки, как тип взаимоотношения между автором и героем и особенности художественного пространства и времени – хронотопа. В его работе было выделено 4 типа романа воспитания: 1. Идиллически-циклический: а) идиллически-циклический (чисто возрастной) роман становления; б) идиллически-циклический (частично возрастной) роман становления (жизнь как опыт, школа); 2. Биографический (автобиографический); 3. Дидактико-педагогический роман; 4. Реалистический тип романа становления.

Именно последний тип, по мнению Бахтина, и есть «в самом общем смысле роман становления человека» [Бахтин 1979: 199]. В упомянутом исследовании Бахтин даёт этому типу следующее определение: «Наряду с господствующим, массовым типом стоит иной, несравненно более редкий тип романа, дающий образ становящегося человека. В противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа героя. Сам герой, его характер становятся переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как роман становления человека» [Бахтин 1979: 200].

Если мы обратимся к исследуемому нами «Вину из одуванчиков», то главным героем повести является Дуглас Сполдинг, «мальчик 12 лет от роду» [Брэдбери 2008: 11]. Уже возраст героя говорит о том, что его личность находится в процессе становления. Естественно, что в его

жизни должны произойти перемены, но сам герой об этом не догадывается, в начале повести в нем еще живет ощущение того, что все вокруг будет неизменным, не считая времен года. Такое мироощущение присуще герою в начале пути, но практически каждый день лета 1928 года открывает ему новые стороны жизни. Примечательно, что Дуглас с младшим братом ведут тетрадь, где они записывают все новое, что случается с ними летом, эта деталь помогает еще лучше пошагово проследить процесс взросления мальчика.

Существенные перемены в жизни героя приходят через изменения в мелочах, таких как, например, замена привычного городского трамвая на автобус. Вместе с мелочами, конечно, происходят и более существенные изменения, а некоторые, например, переезд лучшего друга, смерть прабабушки, заставляют Дугласа совершенно по-другому взглянуть на мир и расстаться со своим прежним представлением о жизни – с ним происходит то, что Бахтин называет «существенным становлением человека» [Бахтин 1979: 190].

Внутреннее взросление главного героя имеет в повести сюжетное значение. Об этом говорит и композиция произведения, состоящего из нескольких коротких историй, связанных со многими из жителей Гринтауна. Все истории объединены тем, что Дуглас, оказываясь в центре событий, или, наоборот, наблюдая за другими людьми со стороны, размышляет над происходящим, делает выводы и, в конечном счете, приходит к осознанию чего-то нового. Причем взросление героя тесно связано с течением времени: день за днем в своей тетради он записывает свои небольшие открытия и размышления, которые в итоге приводят его к более общим выводам, подготавливают его к переходу на новую ступень жизни, превращению из ребенка в юношу.

Но повесть заканчивается концом августа 1928 г., когда Дуглас готов к тому, чтобы перейти на новую ступень жизни. После всего, что произошло с ним за три месяца лета, он находится в растерянности: старые представления о мире оказались неверными, а новые выводы пока не укладываются в сознании маленького человека. Естественные вещи, впервые постигаемые Дугласом, кажутся ему невероятными: «Значит, если трамваи, и бродяги, и приятели, и самые лучшие друзья могут уйти на время или навсегда, или заржаветь, или развалиться, или умереть, и если людей могут убить, и если такие люди, как прабабушка, которые должны жить вечно, тоже могут умереть, ...если все это правда, ...значит, я, Дуглас Сполдинг, когда-нибудь... должен...» [Брэдбери 2008: 326].

Тем не менее, герою приходится принять подобные вещи, вместе с осознанием реалий жизни происходит истинное взросление героя, ста-

новление его личности. Окончательное взросление, подготовленное всем сюжетом повести, остается за пределами повествования. Но последующее развитие героя очевидно, и сомневаться в том, что процесс «существенного становления» Дугласа Сполдинга уже начался, не приходится.

Таким образом, центральное значение в повести «Вино из одуванчиков» приобретает процесс взросления главного героя с течением времени. Внутри Дугласа Сполдинга происходят перемены, ведущие к развитию личности героя, изменению его мировоззрения, взрослению. Наблюдается динамическое единство образа героя – от начала повести и до конца один и тот же герой идет по пути постепенного развития, достигая жизнь и, в то же время, оставаясь самим собой.

Несмотря на то, что «Вино из одуванчиков» является повестью, мы можем сделать вывод о том, что данная повесть обладает чертами, выделенными М.М.Бахтиным, и принадлежит к жанру романа воспитания, представляя собой реалистический тип жанра – роман становления.

#### *Список литературы*

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. М.: Эксмо, 2008. 384 с.

Рэй Брэдбери. Творчество писателя URL: <http://bradbury.ru> (дата обращения: 21.01.2012).

Литвинова В.В. Концепт «город» в художественном мире Рэя Брэдбери // Гуманитарные исследования Журнал фундаментальных и прикладных исследований. 2008. №2(26). С 70-74.

Ханютин Ю.М. Реальность фантастического мира. М.: Искусство, 1977. 303 с.

Knight, Damon When I Was in Kneepants: Ray Bradbury / In Search of Wonder: Critical Essays on Science Fiction - Advent, 2nd edition, 1967. pp. 108-13.

Mengeling, Marvin E. Ray Bradbury's Dandelion Wine: Themes, Sources, and Style. / English Journal, 1971, №7. pp. 877-887.

Johnson, Wayne L.. Ray Bradbury. F. Ungar Publishing Company, 1980 173 p.

Wolfe, Gary K. The Remaking of Zero: Beginning at the End / In The End of the World, edited by Eric S. Rabkin, Martin H. Greenberg, and Joseph D. Olander / Southern Illinois University Press, 1983. pp. 1-19.

## THE NOVEL “DANDELION WINE” BY RAY BRADBURY AS A BILDUNGSROMAN

### **Sofia M. Platygina**

Student Ural Federal University named after the first president of Russia B.N.Yeltsin  
620002, Russia, Yekaterinburg, Mira Str, 19. kurmyana@yandex.ru

### **Alice S. Porshneva**

Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department  
Ural Federal University named after the first president of Russia B.N.Yeltsin  
620002, Russia, Ekaterinburg, Mir Str., 19. alice-porshneva@yandex.ru

The article aims at considering novel “Dandelion wine” by Ray Bradbury as a bildungsroman by revealing in the plot features of the genre. The features used were established by Bakhtin in his work “Bildungsroman and its role in the history of realism”. The research comes to the conclusion that the novel appears to be realistic type of the genre – Entwicklungsroman (“development novel”).

**Key words:** Bradbury, Dandelion wine, bildungsroman, Bakhtin.

УДК 821.(7).09-21

## ФЕНОМЕН ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО В ДРАМАТУРГИИ США ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

### **Валентина Викторовна Котлярова**

к.филол.н., доцент, Ветеран труда

Челябинский государственный педагогический университет  
454080, Россия, Челябинск, проспект Ленина, 69. vadim\_lebedinskii@mail.ru

В данной статье представлено исследование проблемы взаимодействия национального и интернационального в истории развития драматургии США второй половины XX в. Этот феномен свидетельствует о широте и многообразии единого мирового культурного пространства. Драматургия США 1950-1990-х гг. – дальнейшее развитие реалистических, неомодернистских и неоавангардистских тенденций в связи с европейской классической театральной культурой. Особое значение для плодотворного развития американского театра имеет чеховская традиция. Художественный мир выдающихся драматургов США-А.



Миллера, Т.Уильямса, Л.Хеллман, Э.Олби, успешно развивая национальную традицию театра Ю. О'Нила, оригинально воспринимает новаторские достижения европейского модернистского искусства, «театра абсурда» С. Беккета и Э. Ионеско. Взаимовлияния европейской и американской театральной культуры создали плеяду драматургов – экспериментаторов в 1960-е гг. и постмодернистское искусство Р.Уилсона, Р.Формена, Л.Брюера. Эффективное взаимодействие национального и интернационального как освоение разных интеллектуальных, эстетических, методологических достижений и открытий – залог перспективного развития мировой художественной мысли, создающей оригинальное драматическое искусство XXI века.

**Ключевые слова:** драматургия США, европейская классическая театральная культура, американская театральная культура, чеховская традиция, национальное, интернациональное

Современное исследование закономерностей развития мирового литературного процесса немислимо без типологического, сравнительно-сопоставительного методов научного осмысления разных художественных общенациональных и индивидуальных творческих миров. По нашему мнению, не утратило своей актуальной значимости глубокое суждение А.П.Скафтымова – «Литературоведение открывает двери для признания необходимости общекультурных, общественных и литературных воздействий, которые коснулись личности художника» [Скафтымов 1994: 148]. Постигая своеобразие развития той или другой национальной литературы, необходимо учитывать те многообразные влияния, которые она испытывает, функционируя не в автономно-замкнутом пространстве, а в широком мировом хронотопе. Прав В.Е.Хализев, утверждая, что «культура человечества, включая ее художественную сторону, не унитарна, не однокачественно-космополитична, не «унисонна». Она имеет симфонический характер: каждой национальной культуре с ее самобытными чертами принадлежит роль определенного инструмента, необходимого для полноценного звучания оркестра» [Хализев 2000: 366]. На данное симфоническое единство мирового литературного процесса в разное время указывали выдающиеся отечественные исследователи – А.Н.Веселовский, М.М.Бахтин, В.М.Жирмунский, С.С.Аверинцев, Б.Г.Реизов, Д.С.Лихачев, Ю.М.Лотман. В контексте исследования проблем конвергенции, типологических связей литератур на уровнях проблематики, поэтики, методологии обнаруживается плодотворное взаимодействие общего и частного, национально-самобытного и всемирно-эстетического. Данное явление – наиболее существенная парадигма

развития мирового литературного процесса XX-XXI веков, достигшая апогея в появлении и утверждении постмодернистской эстетики интертекстуальности. Лидеры постструктуралистской ориентации – Ролан Барт, Юлия Кристева, Жак Деррида и другие западные филологи наполнили термин «интертекстуальность» универсально-всеобщим литературным смыслом. Согласно данной концепции всё национально-своеобразное и индивидуально-оригинальное как бы растворяется в мировом культурно-художественном пространстве, когда, как пишет Ролан Барт, «каждый текст является интертекстом... Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат... Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек». [Барт 1996: 218]. Оригинальный концепт – «Мир как текст», предложенный французскими учеными, способствовал эффективному развитию мировой литературоведческой мысли, направленной на постижение эстетической многосложности как отдельных национальных литератур, так и индивидуальных творческих феноменов.

Всё вышесказанное в полной мере проявилось в истории развития драматургии США XX в. Подлинно национальная американская реалистическая драма, возникшая значительно позднее западноевропейской, как «дитя XX века», вбирает в себя весь мировой художественный опыт: от театра Эсхила, Софокла, Еврипида до «новой драмы» Г.Ибсена, Г.Гауптмана, А.Стриндберга, А.П.Чехова и модернистской, авангардистской, неореалистической, постмодернистской поэтики XX-XXI вв. Творчески осваивая классические литературные традиции, драматургия США стремится к собственным новаторским достижениям и открытиям, обращаясь к актуальным социально-психологическим и философским проблемам, дерзко экспериментируя с разными нереалистическими художественными системами – символизмом, натурализмом, экспрессионизмом, модернизмом, постмодернизмом.

Начиная с Юджина О'Нила – основоположника национальной социально-психологической драмы США, американская театральная культура впитывала и творчески развивала многовековой европейский художественный опыт, создавая собственный оригинальный «великолепный, страшный и величавый мир». От одноактных «морских пьес» 1910-х гг. до великих произведений 1920-1950-х гг., в развитии своей гениальной творческой мысли, в создании собственной философско-психологической концепции трагического Ю.О'Нил опирался на клас-

сические образцы античной драматургии «великих греков», усвоение ренессансных открытий Вильяма Шекспира, новаторские достижения ибсено-чеховского европейского театра. При этом он бесстрашно бросил вызов отечественной романтической мелодраме и хоуэллсианской «изысканной традиции» «нежного реализма». Он впервые обратился к художественной разработке как наболевших национальных проблем (расовой дискриминации, «американской мечты и суровой реальности, социальной несправедливости»), так и глобальных философских вопросов бытия мира и человека. Первым в истории драматургии США он вывел на сценические подмостки нищету и жестокость, грубость, эгоизм и беззаконие. Героями его театра впервые стали не благородные леди и джентльмены, а «униженные и оскорбленные» представители демоса, те «отверженные», присутствие которых в художественной культуре США считалось антиэстетичным и порочным.

Творчество Ю.О'Нила, став «зарей» американской драматургической истории, заложило фундамент такого театрального искусства, в котором стало органично взаимодействие национального и интернационального, классического и экспериментального, общепризнанного и индивидуально-самобытного. Юджину О'Нилу удалось поднять театр США XX в. до уровня «большого реалистического американского романа» Марка Твена, Теодора Драйзера, Джона Стейнбека, Уильяма Фолкнера, Эрнеста Хемингуэя. На этой мощной основе национальной и мировой славы Ю.О'Нила стала интенсивно развиваться вся драматургия США XX века. В середине и второй половине XX в. она обогатилась новыми жанрами и художественными талантами, которые стали достоянием общечеловеческой гуманитарной культуры. Так, в 1950-е гг. на американской реалистической сцене утвердилась политическая и историческая драма, представленная пьесами острой социально-критической проблематики и своеобразной поэтики. Это – «Дело Моррисона» (1952) А.Мальца, «Вершители зла» (1955) Д.Беллака, «Карьера» (1957) Д.Ли, «Человек, который никогда не умрет» (1954) Б.Стэвиса, «Получит в удел ветер» (1955) Д.Лоренса и Р.Ли, «Восход над Кампобелло» (1958) Д.Шэри, «Андерсонвилльское дело» (1959) С.Левитта. Все эти произведения, оригинально разрабатывая такие наболевшие национальные проблемы, как преследование инакомыслящих в эпоху маккартизма, социальное неравенство и вопросы рабочего движения «красных тридцатых», исследуя трагические последствия гражданской войны и роль личности в историческом процессе США на подлинном биографическом материале жизни «рабочего трубадура» Джо Хилла и «великого Президента» Франклина Делано Рузвельта, обнаруживают в полной мере творческое единство частного и

общего, национальной о'ниловской традиции и художественных достижений европейской «новой драмы» – Б.Шоу, Г.Гауптмана, А.П.Чехова. Это ярко проявляется в изображении сущности внешнего и внутреннего конфликта данных пьес; мастерстве взаимодействия художественности и документальности; введении приемов дискуссии, подводного течения, несобственно-прямой речи, психологически заостренных ремарок, гуманистического звучания открытого финала. С целью эстетической передачи колорита эпохи, художественной разработки образов авторы данных пьес талантливо использовали возможности других искусств – музыки, живописи, поэзии.

Все выдающиеся драматурги США второй половины XX в. – Артур Миллер, Тенниси Уильямс, Лилиан Хеллман, Эдвард Олби блистательно углубляли и развивали о'ниловскую классическую традицию, виртуозно использовали новаторские достижения национального театрального искусства 1930–1940-х гг. от исторических драм Максвелла Андерсона и философских притчевых пьес Торнтона Уайлдера до социально-критических произведений плеяды радикально настроенных мастеров сцены «красных тридцатых» – Джона Говарда Лоусона, Альберта Мальца, Элмера Райса, Клиффорда Одетса, в творчестве которых оригинально сочетались художественность и публицистичность, обобщенная плакатность и утонченный психологизм, «Ибсен, Чехов и агитпроп». Вместе с тем в художественном мире каждого из этих крупнейших американских драматургов, помимо национальной, присутствует могучее влияние мировой классической театральной культуры. В творчестве **Артура Миллера** – это трагедийная греко-шекспировская традиция и новая эстетика Генрика Ибсена, что отчетливо проступает в философско-психологическом и нравственном аспектах таких его пьес, как «Все мои сыновья» (1947), «Смерть коммивояжера» (1949), «Суровое испытание» (1953), «Вид с моста» (1957), «Поле грехопадения» (1964), «Сотворение мира и другие дела» (1972), «Часы Америки» (1980). Европейские эстетические влияния А. Миллер считал интересными и плодотворными для развития социально-психологической американской драмы. «Когда пьеса “Все мои сыновья” прошла на Бродвее, – писал он, – все дружно окрестили пьесу “ибсеновской”» [Miller 1957: 12]. Театр в стиле Ибсена Артур Миллер назвал «пророческим». По его мнению, пишущий для такого театра должен осмысливать важнейшие современные проблемы. Во всех вышеназванных произведениях А.Миллера центром драматического действия выступает семья. Для автора – это социум в миниатюре. Внутрисемейные конфликты; вопросы нравственного выбора, долга,

чести, совести трактуются им в широком контексте социально-философского бытия.

**Теннесси Уильямс**, создавая «новый пластический театр», синтезировал не только классический отечественный и мировой литературный опыт, но и эстетику других искусств – музыки, живописи, танца, пантомимы, кинематографа. Его драматургия, вырастая из увлечения европейской романтической поэзией и собственного поэтического творчества (сборники – «В стуже городов» и «Андроген, любовь моя»), впитала как реалистические традиции, так и достижения символизма и натурализма. Всё вышесказанное подтверждает новаторский «пластический театр» Т.Уильямса, среди наиболее значительных произведений которого – «Стеклозверинец» (1944), «Трамвай “Желание”» (1947), «Орфей спускается в ад» (1957), «Сладкоголосая птица юности» (1959), «Ночь игуаны» (1962). В поэтике данных пьес, их утонченном психологизме и чарующей музыкальности, по признанию самого автора, велико влияние новаторского театра А.П.Чехова, которого Бернард Шоу называл «поэтом на сцене», а Андре Моруа «Шопеном в драматургии». Чеховская эстетика «новой драмы» оказала наиболее глубокое воздействие на художественное сознание всех крупных драматургов США, что во многом способствовало эффективному развитию их писательского таланта. «Чехов несет ответственность за развитие всей мировой драмы XX века» [Лит. газета 1969: 3], – говорил Эдвард Олби в беседе с Я.Н.Засурским. Правду этой мудрой мысли подтверждает вся драматургическая история США XX в., начиная с театра Юджина О’Нила.

Драматургия «Первой леди американского театра» – **Лилиан Хеллман**, сформировавшаяся еще в 1930-1940-е гг., по своей проблематике и методологии в наибольшей степени тяготеет к большой американской реалистической прозе. Ее пьесы – «Настанет день» (1936), «Лисички» (1939), «Стража на Рейне» (1941), «Другая часть леса» (1946), созданные на специфическом национальном материале, отличаются тщательной разработкой как внешнего – социального, так и внутреннего – психологического – конфликта; классическим реалистическим мастерством изображения многообразных характеров, искусным владением всеми приемами классической драматургической техники.

Особое место в творчестве Л. Хеллман занимают поздние пьесы – «Осенний сад» (1951) и «Игрушки на чердаке» (1960). Несмотря на свой американский национальный колорит, это, с точки зрения и проблематики, и поэтики – интернациональные произведения, в которых явственно проступают «силуэты» великих европейских и русских пи-

сателей – Г.Ибсена, Ч.Диккенса, Д.Голсуорси, Б.Шоу, А.П.Чехова, А.М.Горького. В наибольшей степени Л.Хеллман близка чеховская традиция изображения американского «дома, где разбиваются сердца» в пьесе «Осенний сад». Типологические связи «Осеннего сада» Л.Хеллман и «Вишневого сада» А.П.Чехова можно углубленно исследовать на всех уровнях – проблематики, характерологии, драматургической поэтики, методологии. Во многом это объясняется поклонением Л.Хеллман А.П.Чехову как величайшему мастеру «твердого пера», способного «видеть жизнь такой, каково она есть». Впоследствии она издает в США «Письма Антона Чехова» и неоднократно выразит свое восхищение новаторством русского гения в мемуарных книгах 1970-х гг.

**Эдвард Олби** – один из крупнейших современных драматургов США, дебютировавший в 1958 г. пьесой «История в зоопарке», – по нашему мнению, является наиболее ярким и выразительным образцом взаимодействия национального и интернационального в своем интеллектуальном театре. Возглавив движение «внебродвейских» театров в «критическое десятилетие» 1960-х гг., он как мыслитель и художник возглавил поиск новых форм и средств художественной выразительности на путях экстравагантного эксперимента. Сложность и противоречивость его философско-эстетических исканий, стремление синтезировать европейские и национальные реалистические традиции с дерзким утверждением: «Необычное. Невероятное. Неожиданное – вот природа театра» [Злобин 1968: 102] создали в американской филологии напряженную дискуссионную ситуацию в решении проблем творческой индивидуальности писателя, его стилевых и методологических исканий. Такие литературоведы, как М.Рутенберг, К.Хьюгс, Х.Бигсби считают его мастером реалистического письма, стремящимся «превращать факты в правду»; другие критики – Р.Эмэчер, Р.Кон делают акцент на авангардистской формальной изощренности его театра в ущерб смысловой наполненности отдельных пьес; М.Эсслин, Р.Скичнер, Р.Зимбардо в своих исследованиях исходят из увлечения Э.Олби французской антидрамой С.Беккета, Э.Ионеско, Ж.Женэ, влияние которой весьма ощутимо в поэтике многих его пьес, и создают ему славу лидера американского «театра абсурда». Театроведы Г.Клермен, Д.Триллинг, А.Стенз, Л.Каспер видели в художественных опытах Э.Олби – сближение с символизмом, натурализмом, экспрессионизмом, модернизмом. Многообразие данных научных суждений свидетельствует о таком современном явлении мировой литературы, как полистилистика, провозвестником которой в драматургии США второй половины XX в. стал Эдвард Олби.

Новаторская природа его художественного мышления талантливо проявилась в лучших пьесах 1960–1980-х гг. Это – «Американская мечта» (1961), «Кто боится Вирджинии Вулф?» (1962), «Всё кончено» (1971), «Морской пейзаж» (1974), «Леди из Дюбука» (1980), «Человек с тремя руками» (1983). Все они отличаются актуальностью социально-психологической и философской проблематики, причудливым сочетанием традиционного и экспериментального в сфере поэтики; многозначностью внешнего и внутреннего драматического действия, насыщенного аллюзиями и реминисценциями; синтезированием различных эстетических систем и стилей. С точки зрения методологической, театр Эдварда Олби, по нашему мнению, – уникальное явление неореализма XX в., в недрах которого обращение к классическим традициям Ю.О'Нила, Г.Ибсена, А.П.Чехова, Б.Шоу оригинально сочетается с использованием в реалистических целях различных модернистских и авангардистских приемов письма, французской антидрамы С.Беккета и Э.Ионеско в частности. Новаторское художественное мышление Эдварда Олби достигло апогея, на наш взгляд, в пьесе «Три высокие женщины» (1992), которую можно рассматривать как постмодернистское воплощение интертекстуальности в драматургии США второй половины XX в.

Театр Эдварда Олби оказал глубокое воздействие на развитие экспериментальной американской драмы. Начиная с 1960-х гг., идущие вслед за «мэтром» такие драматурги, как А.Копит, Д.Ричардсон, К.Браун, С.Шеппард, Ж.-К.Италли свое бунтарское умонастроение выразили путем создания неоавангардистской эстетики, нового метафорического сценического языка. В 1980–1990-е гг. в культурологическом контексте движения «вне-вне-бродвейских театров» можно рассматривать как экспериментальное взаимодействие национального и интернационального творчество Роберта Уилсона, Ричарда Формана, Ли Брюера.

Таким образом, начиная с Ю.О'Нила, вся драматургия США XX в. – великолепное доказательство «симфонизма» мировой художественной мысли, плодотворного и оригинального взаимодействия национального и интернационального в сфере театральной культуры. Опираясь на многовековые европейские и национальные реалистические традиции, вбирая новаторский драматургический опыт предшественников и современников, проявляя экспериментальный интерес ко всем достижениям и открытиям мирового художественного авангарда, театр США второй половины XX в. образует «единый континуум, слитный творческий феномен» [Смирнов 1997: 54].

### *Список литературы*

Барт Р. Текст // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М., 1996. С. 218.

Бернацкая В.И. Четыре десятилетия американской драмы. 1950–1980 годы. М., 1993. 215 с.

Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М., 2001. 334 с.

Засурский Я.Н. Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета, 1969. 24 декабря. С. 3.

Злобин Г.П. Современная драматургия США. М., 1968. С. 102.

Иванян Э.А. Когда заговорят музы: История российско-американских культурных связей. М. 2007.

Котлярова В.В. Драматургия Юджина О’Нила начала XX века в свете проблем жанра и метода // Проблемы поэтики зарубежной литературы XX века. Челябинск, 1991. С. 72-87.

Котлярова В.В. Проблемы драматургии США XX века. Челябинск, 2001. 42 с.

Котлярова В.В. Своеобразие творческого метода Эдварда Олби конца 50-х – начала 60-х годов // Проблемы метода и жанра в зарубежных литературах. Свердловск, 1982. С. 3-16.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. Серия 9. Филология, 1995, № 1.

Писатели США о литературе. Т. 1. М., 1982. 294 с.

Писатели США. М., 1990. 623 с.

Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 148.

Смирнов И.П. Порождение интертекста. СПб., 1997. С. 54.

Уильямс Т. Пьесы. М., 1999. 764 с.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2000. С. 366.

Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002.

Чеховиана: Из века XX в XXI: Итоги и ожидания. М., 2007.

Albee E. The zoo story. The American Dream. Who is afraid of Virginia Wolf? The Death of Bessie Smith and other plays. N.Y., 1990.

Albee E. Three tall women. N.Y., 1995.

Essays about Edward Albee. N.Y., 1990.

Miller A. Collected plays. N.Y., 1957. P.12.

Robinson M. The Other American Drama. N.Y., 1995.



## **FENOMEN OF THE INTERACTION NATIONAL AND INTERNATIONAL IN THE DRAMATIC ART OF THE USA IN SECOND HALF OF THE 20-TH CENTURY**

**Valentina V. Kotlyarova**

Doctor of Philology, Associate professor  
Chelabinsk State Pedagogical University, Russia.  
454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin avenue, 69. vadim\_lebedinskii@mail.ru

In this article contain investigation of problem interaction national and international in history development of dramatic art of the USA in second half of the 20-th century. This fenomen interact within a united cultural space. The dramatic art of USA 1950-h-1990-h years – further development of realistic, neomodernistic, neoavangardistic tendencies in the connection with European classical theatrical culture. Special meaning for fruitful development of the American theatre has Chekhov's tradition. The artistic world outstanding playwrights of USA- A. Miller, T. Williams, L. Hellman, E. Albee combines successful development of the traditions of E.O'Neil with innovatory achievements of the European modernistic art, "Theater of the absurd" of S. Becket and E. Ionesco. The interactions of the European and American theatre culture created association of the dramatists-experimenters in 1960-h years and postmodernistic art of R.Wilson, R.Formen, L.Bruer. Effective interaction national and international as mastering of different intellectual, aesthetic, methodological discoveries and achievements is the prerequisite of perspective development of the world's artistic idea, which can create an original and international dramatic art of the 21-st century.

**Key words:** dramatic art of the USA, European theatre culture, American theatre culture Chekhov's tradition, national, international.

**УДК 821(7)09-311.4**

### **РАСОВАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ Д. КАВАНЫ (ДЖ.БАРНСА) «ГОРОД МОШЕННИКОВ»**

**Анатолий Алексеевич Нелюбин**

аспирант кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
6149906 г. Пермь, ул. Букирева, 15. shinikso20@mail.ru

---

© Нелюбин А.А., 2012

В статье анализируется второй детективный роман Джулиана Барнса «Город мошенников», написанный им под псевдонимом Дэна Каваны. Имитируя традицию американского «крутого» детектива шокировать читателя, Барнс, под маской своего alter ego, обращается к одной из наиболее вызывающих тем – этнической и расовой нетерпимости. Раскрывая в своем произведении острую проблему межнациональных взаимоотношений, автор вступает в ироническую полемику с другими литературными произведениями. Изображая изнанку образцового английского аэропорта, он обличает гротескное отражение существующего преступного мира.

**Ключевые слова:** английская литература; Джулиан Барнс; национальность; ирония; аэропорт.

Роман «Город мошенников» (*Fiddle City*, 1981) – второй из цикла детективных романов, написанных Джулианом Барнсом под псевдонимом Дэн Кавана (см. об этом: [Бочкарева, Нелюбин 2012]). Как пишет в своей монографии Мерритт Мосли, «Барнс, несмотря на свои амбиции и возможности на поприще мейнстримной художественной литературы, достаточно размышлял о детективном триллере, чтобы написать четыре очень хороших произведения в этом жанре» [Moseley 1997: 34]. Используя в произведениях, написанных под псевдонимом, «более провокационный и, несомненно, более свободный тон, часто шокирующий» [Guignery 2006: 32], Барнс фокусируется в них на актуальных проблемах современной жизни – социальной действительности, которая порой оказывается весьма жестокой. Роман *Fiddle City*, действие которого разворачивается в Хитроу, использует многонациональную обстановку международного аэропорта, пародийно раскрывая проблему расовой нетерпимости.

Барнс вступает в скрытую полемику с романом Артура Хейли «Аэропорт» (1968). Как пишет М.Бахтин в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского», «в скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударить по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. Направленное на свой предмет слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, – но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово» [Бахтин 1979: 227]. В романе Хейли аэропорт представлен единым слаженным механизмом по организации полетов и предотвращению катастроф в воздухе: «По характеру полу-

ченного сообщения диспетчер на земле сразу понял, что самолет терпит или может потерпеть бедствие. Лайнеры, совершающие рейсовый полет, не прерывают его внезапно и не поворачивают обратно без серьезной причины. Вместе с тем диспетчер знал, что командир корабля в случае необходимости сразу подаст сигнал бедствия и незамедлительно сообщит причину. А пока этого не произошло, диспетчер не должен отвлекать команду и задавать ненужные вопросы. Любая помощь, какая потребуется, будет оказана с максимальной быстротой и без лишних распросов» [Хейли 2006: ч.3, гл.9]. В романе Каваны аэропорт Хитроу – это огромный город, «население которого обновляется каждый день» [Кавана 1981: 14], причем это «город мошенников» – *Fiddle City* (в переводе на русский язык это название романа изменено).

Несмотря на многонациональный коллектив аэропорта, расовая проблема в романе Хейли специально не ставится. Единственным упоминанием о существовании конфликтов подобного рода является реакция крайне правой группы на несчастный случай, ответственность за который несправедливо понес представитель расового меньшинства: «Этот инцидент, утверждал бюллетень, должен послужить предостережением “добросердечным либералам”, которые помогают неграм получать ответственные посты, никак не отвечающие их умственным способностям. Бюллетень призывал “гнать метлой” всех негров, работающих воздушными диспетчерами, “пока не повторилось еще раз такое”» [Хейли 2006: ч.2, гл.3]. Ирония здесь создается на стыке точек зрения повествователя романа и автора бюллетеня. В романе Каваны (Барнса) ирония возникает на пересечении точек зрения вымышленного автора-повествователя (Дэна Каваны) и героя (Ника Даффи), который боится самолетов и ненавидит аэропорт, никуда не выезжая за пределы Великобритании: «Этот аэропорт был словно маленький анклав на территории Великобритании. Люди здесь переставали быть англичанами – даже если за его пределами ими были. Они запросто могли ударить тебя углом чемодана – и не извинялись. Они норовили пролезть вперед тебя в очередях. Они кричали. Они без стеснения выражали свои эмоции у выхода на посадку. Они словно старались казаться большими иностранцами, чем сами иностранцы. <...> Единственным, что напоминало, что здесь не Заграница, были указатели и голос, объявляющий прибытие и посадку, всегда настолько спокойный, что это нервировало Даффи. Но даже это не помогало почувствовать, что ты в Англии» [Кавана 1981: 14].

Далее подчеркивается контраст между англичанином Даффи и «миниатюрными азиатскими женщинами» через восприятие самого героя: «И повсюду сновали миниатюрные азиатские женщины в ко-

ричных халатах: они таскали подносы, драили полы, вычищали пепельницы, грациозно заходили и выходили из туалетов. Почти все они были настолько маленькие, что Даффи начинал чувствовать себя крупным мужчиной; многие из них казались довольно пожилыми; они никогда не разговаривали, разве что друг с другом, и язык их был непонятный. <...> Когда миниатюрная азиатская женщина убирала за Даффи поднос, он вдруг понял, на что было похоже это место: процветающий форпост Империи с порабощенными туземцами» [там же]. Здесь обнаруживается скрытая аллюзия на рассказ Дж. Конрада «Аванпост прогресса», в котором двое белых служащих торговой станции позорно и бессмысленно погибают на глазах у негра Маколы и туземцев [Конрад 1959].

В романе Барнса (Каваны) создается атмосфера расовой нетерпимости уже при первом знакомстве читателя с жертвой преступления – МакКеем. «От нечего делать, он покрутил висящую на шее цепочку; из-под рубашки показалась маленькая – два дюйма в размахе – серебряная свастика. Края свастики были заточены до бритвенной остроты: без всякой особенной причины, просто это была хорошая идея» [Кавана 1981: 4]. МакКей использует свастику, чтобы запугать случайного пакистанца, затачивая ею зубочистку. Незадолго до аварии он ковыряется свастикой в носу: «МакКей взял свастику в правую руку, выбрал один лучик и принялся с интересом ковыряться им в правой ноздре. <...> Он выбрал другой лучик – он ведь не грязнуля какой-нибудь, он знает, что такое гигиена – и принялся аккуратно разрабатывать правую ноздрю» [там же]. Раблезианская пародия на расовые предрассудки подчеркивается тем, что именно эта странная привычка МакКея стоила ему носа. После аварии он остается инвалидом, но именно потеря носа описывается наиболее детализованно и неоднократно упоминается в романе.

Тема Востока появляется постоянно, начиная с пренебрежительного названия различных рас героями романа (паки, китаеза) и, заканчивая другими, не столь очевидными проявлениями ксенофобии и расизма. Для самого Даффи почти все иностранцы на одно лицо: «Все девушки, как он заметил, были разного типа, среди них одна видимо-негритянка и одна видимо-китайка (а может, видимо-малазийка)» [там же: 37]. Клиент Даффи, Хендрик, говорит про Тана, единственного сотрудника не британца, что тот «Очень восточный парень. Желтый и мало говорит.

– Может, это оттого, что он плохо знает английский?

– Да нет, он знает, он здесь родился и вырос. Очень хороший парень, очень работающий. Очень сильный. Делает такие вещи руками, как они все там...

– Оригами? – (Осторожной, Даффи, подумал он, не стоит выпендриваться перед клиентом; но Хендрик и ухом не повел).

– Нет, ломает кирпичи и всякие предметы ребром ладони» [там же: 30]. Здесь высмеиваются стереотипы западного «ориентализма» – отношения европейцев к восточной культуре. Даффи пытается реконструировать психологию иностранца, оказавшегося в Англии: «Если ты малаец, но вырос в Англии, практически себя малайцем и не считаешь – и при этом постоянно выглядишь как самый настоящий малаец, то после нескольких лет в английской школе ты сыт по горло тем, как все ребята вокруг строят тебе “узенькие глазки” и разговаривают тоненькими-претоненькими голосами, и показывают тебе приемы кун-фу – а так ведь недолго и в самом деле ногой в живот заехать, – и самое-то главное, они постоянно дают понять, что таких, как они, много, а таких, как ты, мало, и так будет всегда, и какая у тебя классная ручка, китаеза, мне пригодится. Разве тебе не захочется после этого оставить кое-кому из них на память пару шрамов? И если захочется, и ты и впрямь так поступишь, не значит же это, что десять лет спустя ты начнешь красть итальянские темные очки» [там же: 32]. Личная жизнь Тана выглядит более нормальной, чем у других сотрудников Хенрика: «Он жил со своей семьей на окраине Саутхолла. По вечерам он, как правило, уходил гулять с девушкой [в паб – или в парк] ... предварительно откушав со всем семейством плотный малайский ужин» [там же: 35]. Такое описание почти идеальной безмятежной жизни иностранца контрастирует с описанием дисфункциональных семей миссис Бозли, живущей с мужем-инвалидом, но изменяющей ему с хозяином борделя, и Глиссона, из дома которого постоянно слышны детские крики, а также крайне неряшливым Кейси, у которого, по мнению Даффи, гораздо больше общего с приматами, чем с человеком.

Однако в рассказах британского таможенника Уиллета преступниками оказываются чаще всего иностранцы: «...эти парни, с которыми приходится иметь дело, то хитры, как черти, то тупы, как пробки, даже жалко их, бедолаг. А если бывают просто неглупые, так те тупеют сразу же, как им придет в голову заняться контрабандой. <...> Набивают чемоданы героином, прыгают на самолет и летят сюда. И что же мы видим? Респектабельный иранский бизнесмен из Тегерана, в легонькой рубашечке и брючках, в руках – один-единственный чемоданчик, и потеет, как свинья. Он, видите ли, только сейчас понял, что если мы

его поймаем и отправим обратно, ему не скажут: “Ах ты, шалунишка”, а прочитают парочку отрывков из Корана – и пиф-паф» [там же: 43].

У Даффи наркотики ассоциируются с китайцами: «Семь лет назад при слове “героин” он представлял себе стариков-китайцев, погруженных в маковые грезы <...> Ему были известны цветистые китайские фразы – оседлать огненного дракона, играть на губной гармонике, дать залп из зенитных орудий – они не завораживали Даффи... » [там же: 48]. Перевозка наркотиков, по рассказам Уиллета, совершается разными способами от откровенно комических (в анусе или во влагалище у девушек, соблазненных иранцами или арабами) до ужасных, «черных» (внутри убитых тайских младенцев). Но особенно часто на перевозке наркотиков попадают пакистанцы: «Обратись к пакистанцам, – безапелляционно проговорил Уиллет, – они продадут тебе готовые ботинки с потайными отделениями в каблуках и подошвах. По желанию можно купить уже с начинкой. Мы, конечно, в момент тебя расколем. Такое уже когда-то было: с одним пакки и его малолетним сынишкой. Идут еле-еле, а под ноги не смотрят. Проще простого» [там же: 45].

В ироничной характеристике нелегалов-пакистанцев британский таможенник косвенно называет и других «преступников», которые наживаются на несчастье беженцев: «Бог знает зачем, но они по-прежнему к нам рвутся. Притом, что сейчас это стоит пять штук на человека. Кое-кто платит в рассрочку – первый взнос, а потом по несколько фунтов в неделю в течение двадцати лет, а малый, которому они платят, в любой момент может повисить расценки, или просто сдать их с потрохами, если ему надоест. Наверное, им и в самом деле осточертело у себя дома.

– А у нас здесь ну прямо рай, тори-санаторий, верно?

– Притворюсь, будто не слышал этого, Даффи. Короче, некоторые из них никогда сюда не добираются. Доезжают до Роттердама, отдают все деньги, а потом ждут каждую ночь напролет свою лодочку, а она все не появляется. Славный парень, который обещал им помочь и на-рассказывал всяких ужасов об иммиграционных законах, просто взял да слинял. Оттого в Роттердаме так много нищих индусов, – он глубокомысленно кивнул, словно советуя Даффи не пополнять их ряды» [там же: 42].

Когда Даффи еще не подозревает миссис Бозли в преступлении (торговле наркотиками), для него она уже ассоциируется со смотрительницей концлагеря: «Что же все-таки означает «Э»? Элизабет? Элспет? Эльза? Да, скорее всего, Эльза – в честь ее знаменитой предшественницы Эльзы Кох. И волосы красит, чтобы выглядеть, как настоящая арийка» [там же: 51]. Иронично обыгрывает Даффи и «англий-

скость» сообщника миссис Бозли – содержателя борделя «Пижон» мистера Далби: «К тому же, вы британец – это для меня приятное разнообразие. Конечно, если это не так – я имею в виду не вашу национальность, а все остальное, – тогда я не советую вам со мной связываться» [там же: 66].

Таким образом, противопоставляя Восток и Запад, Барнс, по сути, сближает их, рисуя общую картину преступного мира («города мошенников»), в которую вовлечены все национальности.

#### ***Список литературы***

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.

Бочкарева Н.С., Нелюбин А.А. Джулиан Барнс «под маской» Дэна Каваны: игра в детектив (на материале романа «Даффи») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1(17). С. 148-156.

Кавана Д. Насчет Папайи / пер. М.Д. Малков, Т.Н. Шабаева.

Конрад Дж. Аванпост прогресса / пер. А.В. Кривцовой // Конрад Дж. Избранное: в 2 т. М.: Худож. лит., 1959. С. 24-50.

Хейли А. Аэропорт / пер. с англ. Т.Кудрявцева, Т.А.Тарковская. М.: АСТ, 2006.

Guignery V. The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism. Palgrave Macmillan, 2006. 168 p.

Moseley M. Understanding Julian Barnes. Univ of South Carolina Press, 1997. 198 p.

### **RACIAL PROBLEMATICS IN THE NOVEL BY D.KAVANAGH (J.BARNES) «FIDDLE CITY»**

#### **Anatoly A. Neljubin**

Postgraduate student of World Literature and Culture Department

Russia, Perm, Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. shnikso20@mail.ru

The article analyses the second detective novel by Julian Barnes «Fiddle City» written by him under an assumed name Dan Kavanagh. Imitating the tradition of American «hard-boiled» detective fiction to shock the reader, Barnes, masked as his alter ego, appeals to one of the most provocative themes – ethnic and racial intolerance. Unfolding the acute matter of inter-ethnic relations the author enters the ironic polemics with other literary works. Depicting the inside of the exemplary English airport, he uncovers a grotesque reflection of the existing criminal world.

**Key words:** English literature; Julian Barnes; nationality; irony; airport.

**АВТОР И ГЕРОЙ В РОМАНЕ АМЕЛИ НОТОМБ  
«ФОРМА ЖИЗНИ» («UNE FORME DE VIE»)**

**Маргарита Викторовна Самсонова**

доктор филологических наук, профессор  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. marsamsonova@gmail.com

Статья посвящена анализу функционирования категорий «автор» и «герой» в романе Амели Нотомб «Форма жизни» в аспекте художественного своеобразия произведения и в контексте автобиографического компонента, художественно реализованного в романе.

**Ключевые слова:** Амели Нотомб, автор, герой, автобиография, современный роман

Амели Нотомб (р. 1967) – современная бельгийская писательница, пишущая на французском языке и привлекающая внимание российских переводчиков, читателей и исследователей. На материале ее романов решаются различные лингвистические проблемы от разговорных жанровых стереотипов [Григорьева 2008] до языкового портретирования «чужого» [Кулагина 2012]. Проблема «другого» в творчестве Амели Нотомб ставится и литературоведами [Бочкарева 2007].

Большинство произведений бельгийской писательницы посвящено актуальной и современной проблематике: диалог культур Запада и Востока, конкретно-исторические события соединяются с автобиографическим материалом. В данном аспекте представляется весьма интересным исследование взаимодействия категорий «автор» и «герой» в произведениях Амели Нотомб. Наиболее «показательным» в этом отношении выступает роман «Форма жизни» («Une forme de vie», 2010).

Согласно концепции М.М.Бахтина, «каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию) <...> подобно тому как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей» [Бахтин 1986: 9].

Связь автора и героя может быть скрытой и опосредованной как в произведении Амели Нотомб «Форма жизни». Эпистолярный жанр особенно способствует выявлению этой внутренней связи героя и автора. Французская литература богата примерами: Монтень, Руссо, Мюссе и др. В этой традиции создан и новый роман писательницы, вышедший в 2010 г.



События в романе развиваются таким образом, что автор (он же один из героев романа) получает письмо от рядового 2-го класса американской армии, который служит в Багдаде уже 6 лет с начала войны. Прочитав все произведения автора, уверовав в её искренность и глубину понимания людей, военнотружущий решается на исповедь.

Роман парадоксален. Все герои, как оказывается, живут двойной жизнью, в атмосферу которой попадает и сам автор. Связь героя и автора заявлена в самом начале романа, более того, она постепенно усиливается, углубляется, завлекая читателя непредсказуемостью обстоятельств.

В письмах герой пишет о себе как о жертве обстоятельств, как семейных (он вынужден оставить родителей), так и конкретно-исторических (война в Ираке), что заставляет автора изменить себе. Она предпочитала никогда не вмешиваться в чужие судьбы, а здесь она готова принять участие в судьбе солдата, несущего службу в Багдаде.

В романе меняется традиционный принцип связи автора и героя: не только герой зависит от автора, который творит, создаёт его, но и автор находится в прямой зависимости от героя: “Pendant ma tournée américaine, je ne manquai pas de répéter à qui voulait l'entendre que je correspondais avec un soldat basé à Bagdad qui avait lu tous mes livres. Les journalistes en furent favorablement impressionnés. Le Philadelphia Daily Report titra l'article: “U. S. Army soldier reads Belgian writer Amélie Nothomb”. Je ne savais pas au juste de quelle aura cette information me couronnait, mais l'effet semblait excellent” [Nothomb 2010: 15] / «Во время моего американского турне я не упускала случая сообщить всем и каждому, что переписываюсь с солдатом, несущим службу в Багдаде, который – подумать только! – читал все мои книги. На журналистов это произвело весьма благоприятное впечатление. “Филадельфия дейли репорт” поместила статью под заголовком “U. S. Army soldier reads Belgian writer Amélie Nothomb”. Какую ауру вокруг меня создала эта информация, я толком не знала, но результат и впрямь оказался впечатляющим!» (здесь и далее перевод приводится по электронному источнику); “Par ailleurs, je lui avais déjà demandé de m'en raconter davantage sur lui, je ne pouvais quand même pas le supplier. Était-ce sa santé qui l'en empêché? Il me semblait sentir une réticence d'un autre ordre” [Nothomb 2010: 22] / «Однако я уже просила его рассказать о себе побольше – не умолять же, в самом деле! Подорванное ли здоровье ему помешало? Мне почему-то чудилось за его недомолвками что-то иное».

Углубляется философская подоплёка сюжета романа: жизни героя и автора становятся настолько непредсказуемыми, лишёнными привычной логики поведения персонажей, что читатель не может не ощущать себя в ситуации игры не по правилам, с непредсказуемым концом: “Tu le sais: si tu écris chaque jour de ta vie comme une possédée, c'est parce que tu as besoin d'une issue de secours. Être écrivain, pour toi, cela signifie chercher désespérément la porte de sortie. Une péripétie que tu dois à ton inconscience t'a amenée à la trouver. Reste dans cet avion, attends l'arrivée. Tu remettras les documents à la douane. Et ta vie impossible sera finie. Tu seras libérée de ton principal problème qui est toi-même” [Nothomb, 2010, 123] / «Ты знаешь сама: если ты пишешь каждый божий день как одержимая – это потому, что тебе нужен запасной выход. Быть писателем – это и значит для тебя отчаянно искать дверь, через которую можно выйти. Попав по своему безрассудству в переделку, ты её нашла. Сиди спокойно в самолёте, дожись посадки. Отдай на паспортном контроле бумаги. И невозможной жизни твоей придёт конец. Ты будешь избавлена от своей главной проблемы – ведь она в тебе самой».

Классификация героя (лирический, драматический герой и др.) в какой-то момент становится невозможной, как писал М.М.Бахтин. В наше время идентификация героя усложняется ещё и вследствие изменения типа мышления, на который накладывают отпечаток современные компьютерные технологии. Мотив виртуальной реальности становится далеко не фантазией. Благодаря современным технологиям герою удалось обмануть писательницу. Не составило труда сканировать письма брата, который действительно служил в армии, и через него же, правда, выдавая их за свои собственные, посылать их писательнице.

По словам М.М.Бахтина, автор видит и знает всё, что видит и знает герой, но в романе Амели Нотомб автор не обладает полнотой знаний, он, как и герой, путешествует по виртуальной реальности, смысл которой он не всегда может постичь [Бахтин 1986: 48].

Роман Амели Нотомб «Une forme de vie» становится автобиографическим лишь в самом общем смысле, а не в житейской конкретности: через автора мы воспринимаем философию жизни как игры, эстетики как преодоления социального и нравственного уродства, психологической составляющей в понимании природы человека.

М.М.Бахтин писал о рождении такой формы повествования «когда ... мир за спиной героя не разработан и не видится отчётливо автором-созерцателем, а дан предположительно, неуверенно, изнутри самого героя...» [Бахтин 1986: 22]. Этот роман отличается тем, что здесь уже нет «избытка» авторского видения по отношению к герою, что способ-

ствуется тому, что и тот и другой обладают особой мерой самодостаточности.

### ***Список литературы***

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Бочкарева Н.С. «Я» и «Другой» в романе Чака Паланика «Бойцовский клуб» и в повести Амели Нотомб «Косметика врага» // Я и Другой в пространстве текста. Пермь-Люблина, 2007. С.141-148.

Гаврилова Е.В. Реализация разговорных жанровых прототипов в художественном тексте: на материале современной франкоязычной литературы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2008.

Кулагина О.А. Языковое портретирование «чужого» как способ передачи этнокультурного диссонанса во французском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.

Нотомб А. Форма жизни / пер. с фр. Н.О.Хотинской. URL: <http://www.thebestofиностранка.ru>

Nothomb, Amélie. Une forme de vie. P.: Éditions Albin Michel, 2010. 127 p.

## **AUTHOR AND HERO IN A.NOTOMB'S "UNE FORME DE VIE"**

### **Margarita V. Samsonova**

Doctor of Philology, Professor

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. marsamsonova@gmail.com

This article analyzes the operation of the categories of "author" and "hero" in the novel Amelie Nothomb in terms of artistic originality of the work and in the context of the autobiographical component of art realized in the novel.

**Key-words:** Amelie Nothomb, the author, a hero, an autobiography, a modern novel.

**УДК 821.112-21**

## **«КРОВАВАЯ ДРАМА» В ТВОРЧЕСТВЕ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА: АКТУАЛЬНОСТЬ ЖАНРА**

### **Наталья Эдуардовна Сейбель**

доктор филол. наук, доцент, профессор кафедры литературы и МПЛ

---

© Сейбель Н.Э., 2012

Мюллер в пьесе «Анатомия Тита Случай в Риме Комментарий к Шекспиру» создает современный аналог популярного в XVI в. жанра «кровавой драмы». Актуальную интерпретацию получают мотивы превратностей судьбы, порядка и его разрушения, новые функции начинает выполнять «театральность» пьесы, переосмыслиется шекспировский образ шута. Мюллер пишет драму на темы истории XX в., экспериментируя с классической формой, соединяя традицию с современностью.

**Ключевые слова:** драма, жанр, «кровавая драма», политическая пьеса, Х.Мюллер

Кровавая драма или трагедия ужасов сыграла в XVI в. колоссальную историко-культурную роль, поскольку стала первой попыткой возрождения трагедийного жанра на европейской сцене. Средневековье не знало трагедии: литургические драмы, мистерии и моралите, хотя и содержали в себе мученическую смерть как элемент христианской пропаганды, призваны были показать однозначность и очевидность выбора в пользу веры, а не жизни. Ранние ренессансные драмы, написанные по греческим образцам, («Софонисба» Трессино, «Розамунда» Ручеллаи) не обрели сценической жизни. Кровавая же драма убедительно, поскольку наглядно, доказывала пагубность страстей и безверия. ««Нужна кровь» (il faut du sang) — такая короткая деловая ремарка написана в “Мистерии Ветхого завета”. “Нужна кровь”, ибо только через страх, муки и жертвы можно укрепить веру» [Мокульский 1956: 76]. Кровавая драма – это всегда пьеса о злой природе человека, непрочности его счастья, ничтожестве всякого величия. Свободная фабула, ясная антитеза добра и зла, титанические образы злодеев, граничащих с безумием, ужасающих жестокостью и распущенностью нравов обеспечивали зрительское впечатление, способствовали популярности жанра.

Хайнер Мюллер, писавший о том, что в конце XX в. стыдно заниматься «историей ради истории» [Müller 1983: 81], и что театр «при таком подходе становится мавзолеем литературы вместо того, чтобы быть лабораторией социальной фантазии, консервантом застоя вместо инструмента прогресса» [Müller 1983: 84], обращается к жанру кровавой драмы, создавая свой «комментарий к Шекспиру» – пьесу 1984 г. «Анатомия Тита Случай в Риме». Яростный обличитель тоталитаризма, искавший актуального смысла в разных сюжетах мировой литературы, Мюллер переосмысливает самый яркий в творчестве Шекспира

образец трагедии ужасов как повод показать страшные картины бессилия человека перед лицом государства.

Мотив превратностей судьбы вводится в нее с первых страниц и существенно усиливается в сравнении с «Титом Андроником» Шекспира. При всей «кровавости» сюжета шекспировская пьеса соединяла «нравственный закон с категоричностью религиозной драмы» [Шайтанов 2010: 188]. История столкновения добра и зла обрамлена в ней социальной историей – восстановления порядка и гармонии в Риме. «Тит Андроник» начинается конфликтом двух претендентов на власть и завершается не только смертью главных действующих лиц, но и восстановлением законного порядка: *«Затем в стране мы учредим порядок, / Чтоб не пришла от дел таких в упадок»* [Шекспир 1958: 102]. Конфликт принцев сам по себе достаточный политический фон для дальнейшей трагедии. «Вопрос власти, – в шекспировских драмах, – не был только юридической проблемой, но жизненной во всем объеме» [Шайтанов 2010: 195]. В пересказанном Х.Мюллером варианте изначальный конфликт Сатурнина и Бассиана вытесняется оппозицией власти и народа, а в финале не устанавливается политического равновесия. Сцена народного ликования по случаю победы великого полководца, открывающая мюллеровскую драму, создает противовес последующим личным конфликтам и трагедиям. Переводя драматическую структуру в эпический пролог, Мюллер добивается широты охвата картины общественной жизни, в которой придворные страсти разворачиваются на глазах требующего хлеба и зрелищ плебса. Новая кровавая драма происходит на фоне обнищания Рима («новая победа опустошает столицу мира» [Müller 1986: 5]), интриг вместо открытого конфликта, какой был у Шекспира («два сына мертвого императора ... таят надежду на трон»), цинизма, корысти, обмана, падения нравов, отсутствия единства и государственной идеи («Рим ждет рабов на продажу, свежее мясо для борделей, золото для рынков, оружие для arsenалов» [там же]).

Как обозначено в заглавии, «Анатомия Тита» Х. Мюллера – это история «падения Рима», а не преодоления им временных бед, вызванных страстями правителей. Мотив изменчивости судьбы и превращения сильного в слабого наиболее последовательно акцентируется в пьесе.

Самым ярким образцом такой изменчивости является, безусловно, Тит Андроник: победитель готов, избранный народом император, благородный старец, добровольно отошедший от дел, шут на потребу императору и толпе, фанатик, готовый пожертвовать сыном, страдающий за своих детей отец, униженный проситель, сумасшедший старик,

страшный мститель. Он – патриот, стремящийся к благополучию государства, «обладатель каждой добродетели, которая только необходима Риму» [Müller 1986: 5]. Он исполнен достоинств. Мюллер подчеркивает «героическую» составляющую характера классического персонажа, чтобы потом развенчать его именно в этой «героичности». Герой Мюллера, с одной стороны, действует от лица государства, с другой – пытается отстоять собственные интересы. Тит – «наполовину полководец, наполовину отец своих детей» [Müller 1986: 8]. Он носитель двух, казалось бы, положительных идей: преданности государству и патриархальной семьи с абсолютными правами старших над младшими и ответственностью первых за вторых. Обе они, по сути, идеи порядка и гармонии. Обе вполне присущи и шекспировскому тексту и уже во времена Шекспира были важнейшей пружиной трагедии. Однако «идеи производят мертвые тела» [Hauschild 1987: 296]. В мире сплошного обмана, каким рисует его Мюллер, патриотизм – прямой путь к преступлению. Достоинства Тита делают его уязвимым. Принеся в жертву двадцать сыновей, победив врагов и отказавшись от власти, он рассчитывает на благодарность, последовательность в отношении к нему трибунов, на справедливость. Его человечность – это его слабость, благодаря которой он непременно будет повержен. Кульминацией «падения» Тита становится сцена его унижения перед трибунами, которой предпослан показательный комментарий хора: «Действие переносится из леса в Рим где бумага по-другому бьет камень В песчаной буре законов <Тит> опускается на колени» [Müller 1986: 32]. Почтенный старец умаляет сенаторов о снисхождении, метя «пыль своим парадным мундиром» [Там же]. Однако ни заслуги, ни интересы государства, которому он мог бы еще послужить, ни правосудие или снисхождение не приняты во внимание. Все ценности повержены перед чиновничьим произволом. «Победоносный полководец Рима перед чиновниками Рима» [ам же] бессилен. В своих вводных ремарках (или партиях хора?) к сценам «Анатомии Тита» Мюллер, кажется, играет в «камень – ножницы – бумага». Возвращение войск в Рим проходит «под знаком» камня: мостовые Рима, трибуны футбольного стадиона, на котором происходит передача короны, каменные склепы, куда торжественно несут тела героев. Охота и подготовка к преступлению Арона – «под знаком», условно говоря, ножниц: мечи сыновей Таморы, «оцинкованные карты», которыми разыгрывает свою партию Арон [Müller 1986: 17], зарытый денежный мешок, металл приготовленных для преступления ножей. Но «бумага» – слова, написанные обманщиками-поэтами, вороха законов, декретов, приказов, газетные листы – оказывается сильнее и того и другого. Так, на уровне мотивов, каза-

лось бы, далеких от шекспировского «Тита», сугубо вещественных, но данных в пьесе в развитии, реализуется важнейший для Мюллера смысл: канцелярия – символ анонимного государства, разрушающего и поглощающего человеческие жизни, ворох бумаг – механизм более страшный, чем полицейский аппарат.

Трагедия Тита разворачивается в драме Мюллера на двойном фоне: истории и театра. Название пьесы состоит из трех смысловых частей: история семьи и ее главы (Анатомия Тита), история падения Рима (Fall of Rome) и книга о книге (Комментарий к Шекспру), эпитафия к «Титу» «Der Menschheit Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch Im Blutstrom blättern» предоставляет, в силу отсутствия знаков препинания, варианты прочтения: «Человечество. Вены вскрыты, как книга. Листаем в потоке крови» или «У человечества вскрыты вены. Как листать книгу в потоке крови». Пьеса о человечестве или о книге, история об уязвимости человека в мире или о преступлении поэта, безответственного перед собственным творением? «Художники, сделавшие свое дело, уходят с надеждой, что слова и письмена их не достигнут» [Müller 1986: 28], их песня полна «юмора мясника или отчаяния» [ам же]. Мюллер позволяет своим героям вступать в диалоги с залом, сознательно разрушая, таким образом, иллюзию достоверности. В своих хорах-ремарках автор сам полемизирует с Шекспиром, то идентифицируя себя с предшественником, то решительно противопоставляя собственную позицию позиции классика.

Мюллер постоянно напоминает зрителю о театральности представляемого ему: «негр сам себе режиссер, он открывает занавес, пишет фабулу, суфлирует» [Müller 1986: 17], в завершении спора о том, кто из родных Тита отрежет по приказу императора руку, из зала на сцену летит муляж, за что Арон любезно благодарит зрителей, но отказывается – «руки зрителей необходимы для аплодисментов» [Müller 1986: 39]. Сценичность в данном случае необходимый элемент кровавой драмы, в которой действия схематичны. Но у Мюллера это и важнейший элемент его собственной эстетики. Он подробнейшим образом оговаривает не только поступки героев, описывает пейзажи, но и вводит в повествование сны, обобщающе-метафорические картины. «Искусственность», сыгранность, недостоверность драмы – принципиальная творческая установка Мюллера – наследника брехтовской традиции, не только активно развивавшего эстетические принципы драматургии Б. Брехта, но и ставшего незадолго до смерти директором в театре «Берлинер Ансамбль». Перед нами «Höllennmärchen» [Müller 1986: 21], адская сказка, в которой каждый узнаваемый персонаж появляется со своим «семантическим шлейфом», тянущимся еще из

фольклора. Сценичность создаваемого автором мира позволяет ему легко соединять в своей драме различные временные пласты, актуализировать самые неожиданные ассоциации, расширять и приращивать смыслы. Мир, описанный Мюллером, больше не Римская империя и даже не абстрактная империя, описанная Шекспиром. События пьесы разворачиваются в «эпоху туризма» [Müller 1986: 29], под аплодисменты «в зоне археологических лопат» [Müller 1986: 96].

Диалог с Шекспиром – важнейшая составляющая пьесы Мюллера. Будучи, по сути, добросовестным переводом «Тита Андроника», «Анатомия Тита» отступает от первоисточника почти исключительно в хорах-ремарках, открывающих и иногда комментирующих сцены. Сами персонажи крайне редко нарушают строй шекспировского текста, когда прямо общаются с залом или когда автору необходимо введением неологизма, варваризма или ставшего признаком современности англицизма напомнить зрителю, что перед ним кровавая трагедия, разворачивающаяся в современности. Однако в комментирующих частях пьесы автор прямо полемизирует с предшественником. Поэт-шут – образ, сформированный Шекспиром. Он, по Мюллеру, «бесстыдно повязывал себе маску паяца» [Müller 1986: 28], которая тяготит его последователей. Болезненно вырываясь из тисков традиции, новый поэт вынужден становиться убийцей – убийцей части своей души, убийцей собственного представления о прекрасном, убийцей того, что дорого ему самому, но сковывает его творческую свободу. Он ощущает себя «the mocking killer» (киллером-посмешищем) [Müller 1986: 29], нацелившим свой нож на родное и близкое. Новое после гения-Шекспира можно создать, только мешая чернила с кровью.

Так, последовательно идя во след традиции, Хайнер Мюллер целенаправленно актуализует шекспировского «Тита Андроника» и жанр кровавой драмы в целом.

#### *Список литературы*

Hauschild J.-Ch. Dem Mythos auf der Spur// Dramatik der DDR. Hrsg. von Ulrich Profitlich. Frankfurt am Main: Shurkamp, 1987. S. 287-321.

Müller H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar / H. Müller. Berlin: Henschelverlag, 1986.

Müller H. Die Produktivität des Fragments // H. Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Mit Materialien / Ausgewählt und eingeleitet von R. Clauß. Stuttgart, 1983. S. 83 – 85.

Müller H. Geschichte und Drama // H. Müller. Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Mit Materialien / Ausgewählt und eingeleitet von R. Clauß. Stuttgart, 1983. S. 80 – 83.



История западноевропейского театра в 4 тт. / под ред. С.С. Мокульского. Т. 1. М.: ГИТИС, 1956.

Шайтанов И.О. Шекспировский жанр // И.О. Шайтанов. Компаративистика и/или поэтика. М.: РГГУ, 2010. С. 111 – 217.

Шекспир В. Тит Андроник // В. Шекспир. Полное СОБР. соч. в 8 тт. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 5 -103.

## "BLOODY DRAMA" IN HEINER MÜLLER'S CREATIVE WORKS: TOPICALITY OF THE GENRE

**Natalia E. Seybel**

Doctor of Philology, Professor of Literature and Methods of Teaching Literature Chair  
Chelyabinsk State Pedagogical University,  
454080, Russia, Chelyabinsk, pr. Lenina 69. Seibel\_ne@mail.ru

Müller in his play *Anatomy Titus Fall of Rome* A Shakespeare Commentary creates a modern analogue of "bloody drama" genre popular in the XVI century. The themes of twists of fate, order and its destruction obtain a contemporary interpretation, "theatricality" of the play starts to perform new functions, Shakespeare's joker character is rethought. Müller writes drama on the topics of XX century history, experimenting with the classical form and merging tradition with modernity.

**Key words:** drama, genre, "bloody drama", political play, H. Müller

УДК 821.161.1.09«2000»

## СПЕЦИФИКА МОДЕЛИРОВАНИЯ МИРОБРАЗА В ПОВЕСТЯХ ТАМАРЫ МИХЕЕВОЙ

**Екатерина Владимировна Харитонова**

к.филол.н., научный сотрудник сектора истории литературы  
Институт истории и археологии Уральского отделения Российской Академии наук  
620990, Россия, Екатеринбург, ул.Ковалевской, 16. iia-history@mail.ru /  
ev\_haritonova@mail.ru

В статье детская литература рассматривается как часть общенациональной литературы, обладающая всеми присущими ей свойствами, ориентированная на детей-читателей и потому отличающаяся художественной спецификой. На материале творчества современной южноуральской писательницы Тамары Михеевой выявляются и анализируются

ются лейтмотивы семьи, дома, города, театра, игры, составляющие основу ее художественного мира. Устанавливается, что прототипической основой пространственных образов в повестях стал родной город писателя.

**Ключевые слова:** литература региона, литература для подростков, индивидуальная (авторская) картина мира, сюжет, мотив.

Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта УрО – СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

Исследование культурного пространства – как национального, так и регионального – является одной из важных проблем современного гуманитарного знания [Каганский 2001], [Замятин 2006]. Сегодня стало очевидным, что культурное пространство – реальность особого рода, это некая система смыслов и ценностей, рожденных творческой активностью человека. В формировании и отображении культурного пространства особое место принадлежит литературе, поскольку художественная литература неизменно запечатлевает культурно-историческую реальность в ее многоплановости и разнообразии.

Важнейшей составляющей общенациональной литературы является детская литература. Современные исследователи справедливо полагают, что «детская литература есть одно из социокультурных явлений, сопровождающих развитие в обществе *детской субкультуры* (курсив автора. – Е.Х.)» [Арзамасцева, Николаева 2007: 17]. В становлении человека как субъекта культуры детская литература играет особенно важную роль, поскольку формирование человека как культурно-исторического существа возможно только в процессе социализации и инкультурации [Литовская 2010]. Детская же литература существует «на пересечении художественного творчества и учебно-воспитательной деятельности и является областью искусства, функции которого – доставлять ребенку эстетическое наслаждение и способствовать формированию его личности» [Арзамасцева, Николаева 2007: 34]. Детская книга – особый тип книжного издания, который отражает исторические, национальные, социальные особенности воспитания подрастающих поколений в конкретную историческую эпоху [Детская книга 2009], [Детская книга 2010]. Сегодня детская литература ведет серьезную работу по созданию нового литературного языка, выработке новой образности, формированию героя нового типа, освоению как традиционных, так и новых жанровых форм.

В настоящей работе рассмотрение феномена современной детской книги, выявление транслируемых ею культурных и социальных смыслов, норм мироотношения и моделей поведения осуществляется на

материале художественных произведений современного южноуральского писателя Тамары Михеевой.

Тамара Михеева (р. 1979) – современный южноуральский писатель, автор книг для семейного чтения, лауреат Национальной премии по детской литературе «Заветная мечта» (за книгу «Асино лето», 2007), лауреат II степени на конкурсе произведений для подростков им. Сергея Михалкова (за сборник рассказов «Юркины бумеранги»), лауреат Бажовской премии (повесть «Легкие горы», 2011).

Предметом нашего внимания стали повести «Две дороги – один путь» и «Легкие горы». Названные произведения не составляют авторского или несобранного цикла, но, тем не менее, лейтмотивы, объединяющие их, являются константными для художественного мира Тамары Михеевой. Это, главным образом, *мотивы семьи, дома, города, театра, игры*.

Пред след за В. Е. Хализевым под мотивом мы будем понимать «компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Являя собой, по словам Б. Н. Путилова, «устойчивые семантические единицы», мотивы «характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений» [Хализев 1999: 266]. В сюжетно-мотивной структуре рассматриваемых произведений особое место занимает *мотив семьи, дома*. Так, симптоматично посвящение одной из повестей: «Моим родителям, сестре, брату, моей бабушке и всей нашей большой семье посвящаю я свои Легкие горы». Действительно, мотив семьи – центральный, смысло- и структурообразующий в повести «Лёгкие горы». Повесть являет собой историю девочки Дины Алиевой, которая из детского дома попадает в большую семью и становится ее частью, однако «Легкие горы» – повесть не о сиротстве, но именно о доме и семье. Мысль о доме и семье становится главной для маленькой Динки: «...Дина хотела теперь только одного: пусть у нее будет новая мама! Пусть чужая, пусть даже некрасивая, только бы ее забрали домой!» [Михеева 2012: 17]. Психологически достоверно автором изображается процесс вхождения ребенка в большую семью. Девочка становится невольной причиной раздора между своими приемными родителями. Отец уходит из семьи, а мама, которой трудно жить одной в большом городе с приемной дочкой, отправляется в родной город Лесногорск, в котором живут ее мама и братья со своими детьми и внуками. Именно в Лесногорске к Динке приходит чувство дома и защищённости. Неслучайно знаком прощения вернувшемуся приемному папе становится просьба остаться в Лесногорске: «← Только давай останемся жить в Лесногорске, – сказала ему Динка.

И он сначала даже не понял, что Динка согласна, чтобы он вернулся. А когда понял, протянул руку, обнял ее за плечи и, придвинув к себе, поцеловал в макушку. Теперь она пахла Катей» [Михеева 2012: 221]. Замена запаха – «чужого», «сиротского», «детдомовского», в котором «не было ничего от дома и радости», – на запах Кати, приемной мамы, очевидно, становится сигналом того, что Динка окончательно «одомашнилась», стала своей в прежде чужом для нее мире. Думается, особую роль в смещении границ своего/чужого пространств сыграл сам город, пространство которого, в сущности, строится по модели семьи. Образы семьи, расширяющейся до целого города, и города, сужающегося до одной семьи, коррелятивны. Причина такой семейственности заключается, с одной стороны, в разветвленности родственных связей жителей маленького городка: «... на днях Динка узнала, что Татьяна Валерьевна – племянница бабушки Люси, а значит, ее, Динкина, тетя, и, значит, ее дочери, Ксюша и Аня, – Динкины двоюродные сестры. От обилия родственников у Динки кружилась голова. Она слышала, как однажды бабушка Люся сказала:

– В маленьком городе каждый кому-то кум, брат, сват» [Михеева 2012: 176-177].

С другой же стороны, причина особой семейственности и родственности образа жизни в Лесногорске заключается в специфике жизнеустройства горнозаводского города. Так, сам геокультурный ландшафт необычен, город кажется Динке странным: «Он лежал, как в чаше, между пологими горами, и даже на самой центральной площади было тихо и пахло близким лесом. По обочинам дорог росла кашка, одуванчики, на газоне у серого дома паслась белая лошадь с жеребенком. В центре города стоял дворец с колоннами, вокруг дворца был парк» [Михеева 2012: 28–29]. Горы, окружающие и словно защищающие город, лежащий будто бы в чаше, дали название и городу, и книге. Собственно, такое моделирование ландшафта вполне типично для уральских городов-заводов, к которым, бесспорно, относится и Лесногорск. В русском языковом сознании заводом принято называть «промышленное предприятие, обычно крупное» [Словарь современного русского языка 1954, т. IV: 309], а в переносном смысле – «людей, работающих на заводе» [Словарь современного русского языка 1954, т. IV: 310]. Специфика уральского осмысления этого понятия заключается в том, что оно осознается не только как «промышленное предприятие», но и как традиционный (заведенный, устроенный) способ жизни. В жизни рабочего завода придается исключительный статус. Все сферы жизни человека характеризуются через завод. Например, в другой повести «Две дороги – один путь», действие которой происходит

также в маленьком городке-заводе на берегу речки Ямолги, читаем: «В городе наших Бродяг есть большой завод. Не было бы завода, не было бы и города. Поэтому вся жизнь этого маленького городка зависит от завода. В семь часов утра гудит первый гудок на заводе. Громко гудит. Весь город слышит и все его окраины. «Вставайте! Вставайте!» Идет на работу первая смена, идут ученики в школу, ведут мамы и папы малышей в детский сад. Ребята в школе с нетерпением ждут обеденных гудков: значит, недолго до конца занятий» [Михеева 2009: 144]. Одной из причин целостности и органичности горнозаводской культуры стала опора на традиционную систему ценностей, сформированную народной культурой, в основе которой – взгляд на семью как на непререкаемое условие жизни каждого человека; семейственность как важнейшая черта человеческого существования распространяется и на смежные с домом пространства – подъезд, дом, улицу, город: «В городе Лесногорске еще сохранились такие удивительные подъезды, где всегда чисто, светло и тепло, где на окошках стоят цветы в горшках и даже сидят кое-где старые потрепанные игрушки, которые хозяевам уже не нужны, а выбросить жалко. И Динка с мамой жили как раз в таком подъезде. А кроме них, там жили целых пять девочек и трое мальчишек, не считая, конечно, их родителей и других взрослых» [Михеева 2012: 134] и далее: «Лесногорск остался единственным городом на земле, где дети в подъездах играют, а не собираются покурить и выпить пива» [Михеева 2012: 219].

Героиня повести «Две дороги – один путь» 11-летняя Елизавета Петушкова живет в большой и дружной семье – с мамой, папой, двумя сестрами, юным дядюшкой, дедом со стороны отца и бабушкой со стороны матери – в маленьком городке-заводе, окруженном горами, покрытыми лесом. Очевидно, мотивы *дома, семьи, города* (в более широком смысле – *места*) занимают важное место и в этом произведении. Однако в основе сюжетной и композиционной структуры этой повести лежит *мотив детской игры*: повесть построена по принципу «текста в тексте», где внешний сюжет образует повествование о жизни Елизаветы Петушковой, которую все друзья называют Петькой и о том, *как* дети играют, а внутренний сюжет – о том, *во что* дети играют, это история о Вольных Бродягах Заколдованного леса (так называют себя участники игры), в котором причудливо отображаются все события реальной жизни. В финале же повести два повествовательных пласта смыкаются – под руководством Петькиной бабушки, Арины Аркадьевны Метельской, ребята организуют Театр Капитанши Арины и ставят пьесу, которую написал их старших друг Егор: «Пьеса называлась «Жизнь и приключения Вольных Бродяг из Заколдованного

Леса» и была она про то... Ну, в общем, про то, как дети играют. Наверное, не только в этом дворе, но и тысячах других. Во всех городах, больших и маленьких, и во всех странах мира. Так казалось Петьке в тот день, когда прочитали в Хижине Егорову пьесу. Она объединяла многих героев любимых ребячьих книг и была о вечном: о дружбе и предательстве, любви и ненависти, добре и зле. И добро, конечно, побеждало» [Михеева 2009: 121–122]. *Мотив театра* также относится к числу константных в художественном мире Тамары Михеевой. Так, Динка, героиня повести «Легкие горы», отказываясь последовательно от кружка рисования, хора, легкой атлетики, соглашается посещать драмкружок, делает первые успехи, гордится своей причастностью к большому и серьезному общему делу – участвует в предновогодних спектаклях.

Было бы неверно утверждать, что художественный мир Тамары Михеевой бесконфликтен, а ее герои существуют в хронотопе, напоминающем идиллический. В рассматриваемых повестях явлены разные типы конфликта – от социального до онтологического. Так, в повести «Две дороги – один путь» возникает конфликт со старшими подростками, а затем – со взрослыми, так сказать «просто взрослыми», соседями по двору. Ребенок вступает в конфликт для того, чтобы защитить себя, своих друзей, свой мир: так, Петька и ее друзья придумывают и осуществляют неопасную, но поучительную засаду для Щеколды и его дружков, чтобы защитить от них свой шалаш, который они любовно обустроивали; также они учатся отстаивать свои позиции перед враждебно настроенными взрослыми, которые намереваются отобрать у них Хижину, – чердак, который они отмыли и отчистили и устроили там свой штаб. Однако конфликты такого рода локальны и преходящи: рядом оказываются взрослые, способные если не защитить детей от всех бед и напастей, то помочь им найти точки опоры внутри самих себя и содействовать в противостоянии глупости, грубости, ханжеству – так и возникает Театр Капитанши Арины. В повести «Легкие горы» явлены более сложные для решения и осмысления формы конфликта: так, Динка очень болезненно воспринимает вырубку соснового леса, который она успела полюбить, который стал частью ее мира; позже две девочки-подружки Дина и Соня бросаются на защиту Сониного брата, которого бьют только за то, что он наполовину китаец. Конфликты такого рода не могут быть решены моментально и однозначно: ни дети, ни взрослые не могут справиться ни с чьим-то желанием обогатиться за счет вырубки столетних деревьев, ни с проявлением шовинизма. Не случайно в сознании Динки эти ситуации сопрягаются: «Динка смотрела на город внизу, весь в огнях, и думала:

все, что сегодня случилось, немножко похоже на тот день, летом, когда вырубили ее Круглую поляну. Так же мужчины ушли вести свои мужские разговоры, также все напряженно молчали, также горько было и безысходно» [Михеева 2012: 213]. Однако состояния обреченности и безвыходности не возникает и в этих случаях, поскольку находятся взрослые, способные помочь ребенку обрести ценности, которые можно противопоставить враждебному началу: так, дядя Саша закупает в лесничестве молодые саженцы, и все жители Легких гор дружно сажают сосны; мама Сони объясняет своей дочке, что прадедом, давшим начало династии Люфучинь-Поповы, можно гордиться, а не стыдиться другого, чем у большинства, цвета кожи и волос. Кроме того, Динке приходится пережить первую в ее сознательной жизни смерть – умирает сосед бабушки Таши по Легким горам, Николай Витальевич Телятьев, которого все называют попросту дедом Телятьевым. Динка скорбит вместе со взрослыми, однако она помогает бабушке Гасе пережить тяжелую утрату, «а когда уезжали, Динка оставила теплые корочки поминального пирога у забора дедушкиного дома: должен же теперь кто-то кормить невысоких золотистых лошадок с длинными гривами» [Михеева 2012: 201]. Когда Динка и бабушка Тася приезжали в Легкие горы зимой, Динке почудились-пригрезились тихие, небольшие златогривые лошадки, выходящие из-за сосен, «Динке казалось, что дед Телятьев знает о них и оставляет им у своего забора теплые корочки хлеба...» [Михеева 2012: 197]. В повестях Тамары Михеевой такое «вчувствование» в окружающий мир, способность к наблюдению, созерцанию и сопереживанию имеют объективную эстетическую и этическую ценность. Благодаря способности ребенка к сопряжению, условно говоря, сказочного-игрового и реального пространств мир воспринимается как целостный, упорядоченный, имеющий смысл, а сам ребенок – как органически причастный этому миру.

Нетрудно заметить, что в обеих повестях сюжетобразующий характер имеет пространственная модальность: в повести «Две дороги – один путь» завязкой действия становится встреча Петьки с недавно приехавшим в их городок Денком Хорса, а завершается повесть отъездом мальчика; в «Легких горах» сюжет возникает тогда, когда Динка с мамой уезжают в Лесногорск. В том и другом случае герои меняют модальность «здесь» на модальность «там». Это закономерно, ведь, как отмечает Н.Д.Тамарченко, «литература путешествий и приключений продолжает отвечать неустранимой потребности человека жить и действовать в мире открытых возможностей и творческой инициативы» [Тамарченко 2008: 9]. Свообразно, однако, то, что жизнь в маленьком городке, окруженном горами, воспринимается ребятами как

удивительное приключение. Как мы пытались показать выше, художественное пространство в обеих повестях моделируется сходным образом и с неизбежностью приводит к мысли о существовании прототипа – это предположение поддерживается и самим автором: так, при рассказывании Петька напоминает Деньку свой адрес с реально существующим почтовым индексом 456040, а замечательные иллюстрации Василия Ермолаева к «Легким горам» вполне узнаваемо воспроизводят ландшафты Усть-Катава, небольшого городка в Челябинской области, в котором родилась и выросла Тамара Михеева. Так, на сайте писателя читаем: «Я выросла в удивительном городе Усть-Катаве. Это небольшой городок в Челябинской области, очень красивый. И семья у меня необыкновенная: мама – режиссер Народного театра, мы выросли во Дворце культуры. А папа – трамвайщик, работает всю жизнь на трамвайном заводе, тоже своя романтика. У меня есть старшая сестра и младший брат. И потрясающая бабушка, дядя и тетя. У нас вообще очень дружная семья. Знаете, в двух словах о своем детстве не расскажешь, но оно рассыпано, как мне кажется, по всем моим книгам»; «...Горы и лес подходят к городу вплотную, будто он лежит в больших зеленых ладонях. Город, в котором я выросла. Город моего детства – мое самое большое приключение» [Официальный сайт Тамары Михеевой].

Таким образом, выявленные в повестях мотивы дома, семьи, игры, театра, города (места) являют собой мотивный узел, обуславливающий категориальные основы художественного мира Тамары Михеевой. Прототипической основой пространственных образов в повестях стал родной город писателя – город детства и судьбы.

#### ***Список литературы***

Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2007. 576 с.

Детская книга в системе патриотического воспитания: 60-летию Победы посвящается: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Тагил: Изд-во НТГСПА, 2010. 132 с.

Детская книга в современном культурно-образовательном пространстве: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Тагил: Изд-во НТГСПА, 2009. 408 с.

Замятин Д. Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. 488 с.

Каганский В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 576 с.



Литовская М. А. «Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка // Детская литература сегодня: Сб. науч. ст. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. С. 25–34.

Михеева Т. Две дороги – один путь: повести. М.: Вагриус, 2009.

Михеева Т. Лёгкие горы. М.: Изд. Дом Мещерякова, 2012. 224 с.

Словарь современного русского языка. В 17 тт. М.-Л. АН СССР, 1954.

Тамарченко Н. Д. Авантюрная литература // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М. Из-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 8–9.

Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999. С. 266–269.

Официальный сайт Тамары Михеевой. URL: <http://timirilis.narod.ru/biography.html> (дата обращения: 21.02.2012).

## MODELLING THE IMAGE OF THE WORLD IN THE TALES OF TAMARA MIKHEEVA

### **Ekaterina V. Haritonova**

Candidate of Philology, Literary History Sector researcher

Russian Academy of Science Ural Branch, Institute of History and Archaeology к.филол.н.,  
620990 Russia, Ekaterinburg, Kovalevskoj str., 16.

[ia-history@mail.ru](mailto:ia-history@mail.ru) / [ev\\_haritonova@mail.ru](mailto:ev_haritonova@mail.ru)

In this article children's literature considered as a part of whole-national literature, having all its properties, oriented on children-readers and therefore differs with art specific. On the material of creation of modern south Ural's writer Tamara Mikheeva leitmotifs of family, home, town, theater, game which consist foundation her art world are being detected and analyzed. Installed that prototypical foundation of spatial images in stories is native town of writer.

**Key words:** Literature of region, literature for teenagers, individual (author's) picture of the world, plot, motive.

**УДК 821(7)09-312.9**

## ЗАИМСТВОВАНИЕ КАК ПРИЁМ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В «ИСТОРИИ С КЛАДБИЩЕМ» НИЛА ГЕЙМАНА

### **Екатерина Викторовна Лозовик**

аспирант Московского Педагогического Государственного Университета

119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, д.1, стр. 1. [amris14@yandex.ru](mailto:amris14@yandex.ru)

---

© Лозовик Е.В., 2012

Данная статья посвящена одному из малоизученных аспектов современной английской литературной сказки: заимствованию как одному из характерных для этого жанра приемов. Чтобы показать, как заимствования из различных источников позволяют не только создать уникальный образ, но и дают автору возможность наполнить его дополнительными смыслами, в статье был подробно рассмотрен образ Стира из книги Нила Геймана «История с кладбищем». Анализ показывает, что при его создании автор использовал заимствования из более ранних литературных источников, фольклорных сказок и мифов.

**Ключевые слова:** современная литература, английская литературная сказка, заимствование.

Заимствование – сознательное использование в произведении тем, образов, строк, иногда целых эпизодов из других произведений – один из приемов художественного творчества, наиболее характерных для английской литературной сказки. Источником заимствования могут служить как литературные и фольклорные произведения (образ шекспировского Пака в «Сказках Старой Англии» Р.Дж. Киплинга, который, в свою очередь, попал к Шекспиру из фольклора, Шалтай-Болтай, которого Л. Кэрролл перенес в свои сказки из народных детских песенок), так и мифы народов мира.

Связано это отчасти с самой природой литературной сказки. Зародившись в эпоху романтизма на волне интереса к народному наследию и переосмысления фольклорных сказаний, литературная сказка на разных этапах своего развития заимствовала у своей народной прародительницы вначале темы и сюжеты, а позднее – персонажей и особенности повествования.

Много и охотно заимствует из произведений устного народного творчества и английская литературная сказка. Однако в отличие от большинства своих континентальных аналогов она обращается так же напрямую к мифологическим мотивам. Именно для английских авторов характерно полное и детальное продумывание вымышленного мира. Благодаря этому чисто сказочная установка на вымысел, присущая как народной, так и традиционной литературной сказке, отчасти утрачивается, а волшебство превращается из сюжетообразующего фактора в некую условно объективную реальность, что позволяет вывести на первый план чувства и переживания героя [Мамаева 1999: 100].

Современные авторы привнесли в жанр английской литературной сказки ещё одну специфическую черту: изначальную интертекстуальность собственных произведений по отношению ко

всем сказочным и классическим текстам как своей страны, так и мировой литературы. Под термином «интертекстуальность» в данном случае следует понимать жизнь текста внутри текста, существование заимствуемых образов и сюжетов внутри совершенно нового литературного произведения. Наравне с заимствованиями из фольклорных и мифологических источников, английские сказочники постоянно включают в свои тексты не только аллюзии и реминисценции, но и заимствуют образы, созданные другими авторами. Некоторые исследователи считают это следствием того, что английская сказка – это единое литературное явление [Мамаева 1999: 96].

Несмотря на то, что большинство русскоязычных исследований, посвящённых английской литературной сказке, выделяют обилие заимствований как одну из ее характерных особенностей [Викторова 2011: 15; Дунаевская 2008: 117; Мамаева 1999: 102], роль этого литературного приема практически не изучена, отчасти вследствие сложностей, возникающих при дефиниции жанра. Между тем, во многих произведениях современных авторов заимствование играет сюжетообразующую роль, работает на создание образа или дополнительного подтекста, позволяющего автору вступить в своеобразный диалог с читателем.

В английском литературоведении эта проблема также представляется недостаточно изученной, хотя ей уделено больше внимания. Одно из наиболее интересных исследований, посвященных жанру английской литературной сказки, принадлежит Джеку Зайпсу, однако и он, рассматривая современную сказку, лишь бегло говорит о роли в ней заимствованных элементов [Zipes 2002: 9]

Отчасти такое невнимание исследователей к одной из признанных характерных черт английской литературной сказки обусловлено эволюцией, которую она претерпела в XX в. Именно в этот период происходит отказ от структуры, традиционной для классической сказки викторианских времен, и переосмысление приемов [Collins 2008: 3]. Сказка перестает быть сложным многослойным жанром и превращается в первую очередь в средство развлечения читателя. Отходит на второй план и заимствование, позволявшее вписать каждое новое произведение в уже существующий литературный контекст, изменяется роль и функция сказки.

Возвращение к традиционной английской литературной сказке началось совсем недавно. Одним из примеров использования унаследованных от нее приемов служит цикл книг Дианы Уинн Джонс «Миры Крестоманси». Но сама английская литературная сказка в

своем классическом воплощении возродилась только в творчестве Нила Геймана, английского писателя, популярность которому принесли в первую очередь его произведения для детей [Collins 2008: 3]. Таким образом, данная статья – одна из первых попыток подробно проанализировать роль и функцию заимствований в современной английской литературной сказке на примере одной из наиболее ярких работ этого жанра – сборника сказок Нила Геймана «История с кладбищем».

«История с кладбищем» Нила Геймана служит яркой иллюстрацией интертекстуальных взаимодействий, характерных для английской литературной сказки. В сказках сборника встречаются заимствования из всех перечисленных источников. Так, например, образ упырей (в русском переводе, в оригинале «ghouls») полностью перешёл в текст из фольклорных источников и народных сказаний. Детский фольклор – песенки и считалки – нашёл отражение в образе человека по имени Джек («the man Jack»), а один из самых загадочных персонажей книги, Всадница на Сером, переключалась в текст из одноименной новеллы Джона Кольера «Lady on the Grey». Подобное обилие заимствований и аллюзий, по мнению исследователей, характерно для всего творчества автора и является одной из индивидуальных черт его произведений: «Gaiman uses a wide variety of gestures – incorporating quotes, phrases, images or other referential elements that demonstrate his command of authors/others – specifically by incorporating them into the body of his work and (re)authoring them» [Smith 2008: 12]. Однако именно в сказках этот прием получил наиболее удачное воплощение.

В рассматриваемом произведении с точки зрения заимствований наиболее интересным представляется образ Слира, поскольку он и связанный с ним второстепенный сюжет объединяют в себе ряд заимствований как из фольклора, так и из более ранних мифологических источников, а также из литературных текстов.

Слир является одним из ключевых персонажей и служит своеобразным критерием оценки развития и взросления главного героя. Само его место обитания – Слир живёт в древнейшем на кладбище захоронении, которое находится внутри холма, – во-первых, напрямую связано с обрядом инициации и пересечением границ миров, а во-вторых, отсылает читателя к жителям полых холмов, наиболее известным персонажам народных сказаний. Главный герой – Никт – встречается со Слиром трижды, что также связано с мотивом испытания и взросления, который проходит через всю книгу, однако каждый раз Слир предстаёт перед читателем в новом качестве.

Очевидным литературным прародителем Слира является Белая Кобра из сказки Редьярда Киплинга «Княжеский анкас». Как и Маугли, Никт в сказке «Новая подруга» спускается в подземную сокровищницу, нарушив запрет своего наставника, чтобы обнаружить там предметы, наделённые магическими свойствами и собственной волей. Сам вид сокровища – в частности, броши с кроваво-красным камнем – перекликается с формой рукояти княжеского анкаса. И существо, которое охраняет их, имеет змееподобную форму: хотя увидеть его герою так и не удастся, автор создает у читателя ассоциацию именно со змеей благодаря постоянному сравнению с этим животным:

Даже описания, которое дают сами себе Кобра и Слир, перекликаются: «Я страж княжеского сокровища. Каран Раджа положил надо мной камни еще тогда, когда у меня была темная кожа, чтобы я убивала тех, что придет сюда воровать», – говорит Маугли Кобра [Киплинг 1985: 132]. Почти то же самое рассказывает Никту о себе и Слир: «Master sets us here on the plain to guard, buries our skulls beneath this stone, leaves us here knowing what we have to» [Gaiman 2009: 105].

Сходство этих образов не случайно: оба восходят к фольклорным стражам богатств и кладов. И в главе, описывающей первую встречу Слира и Никта, автор сознательно подталкивает читателя к узнаванию сюжета и героев Киплинга, часто прямо цитируя текст «Книги Джунглей». Однако позже выясняется, что Никту предстоит преодолеть испытание куда более сложное, чем его литературному предшественнику. Если Маугли должен будет испытать и себя, и других людей, завладевших анкасом, на способность быть неподвластным жадности, Никту предстоит столкнуться с неведомым, безымянным страхом. Именно страх – оружие Слира, а значит, для того, чтобы пройти первое испытание, Никту нужно понять, что страх этот – это страх неизвестности, а не конкретного существа, обитающего под землёй.

Вместе с тем, змееподобное существо, охраняющее сокровище в подземельях – это легко узнаваемая аллюзия на сказочного дракона, достаточно распространённого персонажа европейских фольклорных сказаний. Так и в Слире во время его второй встречи с Никтом – в сказке «Надгробие для ведьмы» – угадываются черты дракона. Вторая встреча – классическое испытание алчностью, где Слир является её аллегорическим воплощением. Герой становится старше, а значит, раскрывается и более сложный пласт его личности и усложняющегося образа Слира.

В этой главе снова подчеркивается змеиная форма Слира, однако в этот раз сходство становится яснее, т.к. читатель воспринимает происходящее сквозь призму сознания повзрослевшего главного героя, который помнит и теперь уже может осознать свое первое испытание.

Испытание алчностью снова отсылает читателя к истории о Маугли, однако и на сей раз заимствованный мотив переосмыслен автором: Никт забирает сокровище не для себя, а для своей подружки-ведьмы, т.е. альтруистичен, как герой фольклорных сказок. Ещё и поэтому угрозы Слира не страшны ему. Однако основная причина заключается в том, что испытание страхом уже было однажды пройдено успешно и теперь Слир – и страх, который является его основным оружием – не могут остановить Никта.

Встречая Слира в третий раз в главе «Мастера на все руки», Никт находит в нем уже не врага или искусителя, а мудрого союзника, который даёт ему важный для развития сюжета совет: «Найди свое имя». На этом этапе в тексте возникают черты первобытного, мифологического сознания (табуирование имени, определение функций персонажей), а на первый план выходит третья составляющая образа Слира: он – спутник божества Кернунноса, образ которого был заимствован автором из кельтской мифологии. Ключом к прочтению этого пласта является та резьба по камню, изображающая рогатую змею, на которую Никт наткнулся еще в первый свой визит в подземелье. Именно такой символ являлся одним из обозначений Кернунноса, рогатого бога древних кельтов, воплощения мудрости, плодородия и посредника между мирами [Serith 2009]. Змей с рогами был одним из атрибутов, встречающихся на немногих сохранившихся изображениях этого бога.

Таким образом, Слир во время этой встречи с Никтом предстает в роли существа – спутника божества, что соответствует и его отчаянному поиску Хозяина, и перекликается с характерным для английской сказки мотивом ухода богов и магии из страны, который присутствует, например, во многих сказках Толкиена, «Сказках Старой Англии» Р.Дж.Кипплинга и т.д.

Раскрывается до конца и образ Слира: читатель узнает, что он стережет не просто старые и давно забытые амулеты, но «место силы», древнее капище, которое наделяет могуществом любого, кто правильно исполнит ритуал, используя охраняемые предметы. Само их сходство со священными атрибутами племени богини Дану и змеиная сущность Слира позволяют с уверенностью говорить о заимствовании этого пласта образа из мифов древних кельтов.

Таким образом, за счет сочетания в одном персонаже черт, заимствованных из литературных, фольклорных и мифологических источников, автор получает возможность углубить кажущийся первоначально достаточно простым образ путем их взаимодействия, наслаивания смыслов. Подсказывают заимствования и ход развития сюжета, который однако, переосмысливается и дополняется в соответствии с авторским замыслом.

### *Список литературы*

Викторова Н.А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань, 2011. 23 с.

Дунаевская Е.С. Литературные сказки Эдит Несбит: поэтика в контексте традиции // Известия РГПУ им. А.И.Герцена. 2008. № 65. URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnye-skazki-edit-nesbit-poetika-v-kontekste-traditsii> (дата обращения: 29.09.2012)

Киплинг Р. Маугли. М.: Правда, 1985. 656 с.

Мамаева Н.Н. «Светлее алмазов горят в небе звезды» (о жанровой специфике английской литературной сказки) // Известия Уральского государственного университета. 1999. №15. С. 96-106.

Bernard, Maier. Dictionary of Celtic Religion and Culture. Boydell & Brewer, 2000. P. 69.

Collins, Meredith. Fairy and Faerie: Uses of the Victorian in Neil Gaiman's and Charles Vess's Stardust. URL: [http://www.english.fl.edu/imagetext/archives/v4\\_1/collins/](http://www.english.fl.edu/imagetext/archives/v4_1/collins/) (дата обращения 28.09.2012)

Gaiman, Neil. The Graveyard Book. London: Bloomsbury, 2009. 295 p.

Serith Ceisiwr Cernunnos: Looking a Different Way. URL: <http://www.ceisiwrserith.com/therest/Cernunnos/cernunnospaper.htm> (дата обращения 28.09.2012)

Smith Clay Get Gaiman?: PolyMorheus Pereversity in Works by and about Neil Gaiman. URL: [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4\\_1/smith/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4_1/smith/) (дата обращения 28.09.2012)

## **USE OF REFERENCES AS THE WAY OF CREATING A CHARACTER IN NEIL GAIMAN'S "THE GRAVEYARD BOOK"**

**Ekaterina V. Lozovik**

Post-graduate Student of Moscow Pedagogical State University  
119991, Russia, Moscow, ul. Malaya Pirogovskayay, d.1, str. 1, amris14@yandex.ru

This article is devoted to one of the little-studied aspects of modern English literary fairy-tale: references as one of the distinctive features of the genre. To show how the references to different sources help the author not

only to create a unique character but provide him with the opportunity to fulfill this character with extra meanings the detailed analysis of the Sleer, one of the characters from Neil Gaiman's "The Graveyard Book", is included in the article. The analysis shows that the author used references to different literary sources, folklore tales and myth.

**Key words:** modern literature, English literary fairy-tale, reference

УДК 82.09

## ГЕНДЕРНЫЙ ПОДХОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТЕОРИИ

**Светлана Юрьевна Воробьева**

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы,  
издательского дела и литературного творчества

Волгоградский государственный университет

400062, Россия, Волгоград, Проспект Университетский, 100. svewor@yandex.ru

В статье рассматриваются перспективы гендерного подхода к произведениям, созданным авторами-женщинами, выявляются сложности подобного рода аналитических процедур, показываются точки схождения гендерных технологий в литературоведении с практикой анализа постмодернистских текстов, а также формулируется основание их принципиального различия. На материале романа Г. Щекиной «Графманка» анализируются дискурсивные приемы создания иронического модуса в художественном тексте с целью выявления гендерно значимых приемов самоидентификации автора-женщины; предпринимается попытка описания и классификации нескольких наиболее продуктивных в этом плане речевых тактик.

**Ключевые слова:** гендер, диалог, дискурс, интенция, ирония, оксюморон, паремийные клише, постмодерн, прецедентный текст, реминисценция, самоидентификация, цитата.

Аксиологический подход к фактам современной словесности предполагает выявление специфических изменений характера онтологической проблематики, динамика которой фиксируется сегодня повсеместно и является главным основанием для пересмотра методологической базы гуманитарных исследований. Изучение складывающейся на наших глазах системы ценностей, определение ее основных компонентов, ее структуры и векторов развития заметно осложняется усвоен-



ным наукой с середины XX в. постмодернистским комплексом, который отрицает саму идею релевантного построения аксиологической иерархии в рамках традиционных бинарных оппозиций («добро – зло», «жизнь – смерть», «любовь – ненависть», «дух – душа» и т.п.). В этом видится причина практически тотальной инвективы в адрес постмодернизма прежде всего со стороны традиционалистов. Оставив в стороне дискуссию о перспективах постмодернистской эстетики, коснемся лишь факта, безусловно важного для означенной проблемы: постмодернистский текст так или иначе предстает гораздо в большей степени объектом-конструктом, нежели объектом инспирированным, интуитивным, спонтанным, что обусловлено конструктивной преднамеренностью его архитектоники. В силу этого, система оценок автора-постмодерниста чаще всего эксплицирована, причем, как правило, неоднократно: прямым авторским комментарием либо словом замещающего его героя-трикстера, а следовательно, интеллигибельна и не нуждается, по сути, в специфических (лингвистических) изысканиях и смысловых трансляциях. Таким образом, привлекательный в аспекте новизны создаваемой картины мира, постмодернизм *неактуален* для аксиологии в ее лингвистическом (языковом) изводе.

Однако, путь художника-постмодерниста – это не только путь индетерминации, разрушения привычных иерархий и бинарных оппозиций, путь дестабилизации принципа дихотомии. Его конструктивный вектор определяется способностью формировать в культурном поле иной ракурс, отличный от традиционного: деконструируя привычный порядок, постмодернист дает возможность увидеть за индетерминацией вовсе не хаос, а иной мир открытых диссипативных структур, новый Космос. При этом принципиальная ограниченность постмодернизма, обусловившая, в частности, концепцию смерти автора, проистекает из его неспособности указать реальный верифицируемый источник подобного мировоззрения, или, говоря словами М.М.Бахтина, «центр исхождения поступка», т.е. из его неспособности указать автора, *регулярно* готового смотреть на мир принципиально иначе, но не претендующего при этом на статус трансцендентного субъекта.

Условие наличествования «говорящего сознания», которое участвует в диалоге с культурной традицией, которое причастно этой же традиции, но при этом способно увидеть и оценить ее извне, реализуется сегодня благодаря утверждающемуся в науке гендренному подходу. Его актуальность в гуманитарной сфере обусловлена, прежде всего, перспективой выявления черт *новой эпистемы*, поскольку женщина как «говорящий субъект» именно сегодня получает новый статус, активно превращаясь из объекта литературы в ее субъект.

Дискурс женской прозы, который не без оснований все чаще связывается с репрезентацией «нового» рода письма, активно выходящего за пределы традиционной литературной системы, несомненно, является ценным материалом, показательным и в плане выявления новых принципов оценочности, и в плане уяснения ценностных полей меняющейся картины мира. Приближенное к постмодернистскому дискурсу, сохраняющее его актуальную «децентрированность», женское письмо при этом продолжает быть последовательно ориентированным на реальность жизни, а не на реальность текста, вследствие чего сохраняет (в отличие от постмодернистского письма) свою *аксиологическую первичность*.

Есть еще одно важное основание, заставляющее обратиться для выяснения особенностей современной ценностной картины именно к женскому письму. Тектонические сдвиги, происходящие сегодня в общественном и культурном сознании, обусловлены активной деконструкцией основ традиционной ментальности, в том числе, и категории пола. Так, Ж.Бодрийяр соотнес характер современности с перемещением центра тяжести сексуальной мифологии на женское, что совпало, по его мнению, с переходом от детерминации к *общей индетерминации*: «Женское замещает мужское, но это не значит, что один пол занимает место другого по логике структурной инверсии. <...> мужскому как глубине противостоит даже не женское как поверхность, но женское как неразличимость поверхности и глубины. Или как неразличенность подлинного и поддельного» [Бодрийяр 2001: 31]. Действительно, система традиционного знания в целом и научного дискурса, в частности, состоит, как известно, в совмещении мужской и общечеловеческой точек зрения, вследствие чего «женское» всегда отождествлялось со сферой «не мужского» и логикой оппозиции метонимически объединялась с целым рядом иных полюсов: «детское», «старческое», «животное», «растительное», «инопланетное», «безумное» и т.п., с тем, что всегда оценивалось в культуре как вторичное, и/или факультативное, и/или деструктивное. Так, известный теоретик феминизма Э.Шоуолтер пишет о гендерной асимметрии в культуре, когда женская субъективность маркируется как символ иррационального, виновного и «безумного», сопоставляется с пассивностью и слабостью, а понятие мужского коррелирует с разумом, рациональностью, активностью, силой и культурой [Showalter 1982: 9]. Следствием этого становится «девиантное, несовершенное, попросту невидимое положение женщины, говорящей и пишущей в «мужском мире» [Горошко: электронный ресурс].

Таким образом, вопреки отсутствию логического противоречия между понятиями *мужчина* и *женщина*, дихотомическое деление на «мужское» и «женское» незаконно, но устойчиво детерминировано в общественном и личностном сознании как одна из категориальных бинарных оппозиций социума. Изучение ценностных предпочтений женщины как субъекта речи, субъекта письма в этих условиях открывает захватывающую перспективу увидеть мир иначе, познать его возможный потенциал, оставаясь при этом на той же культурной страте и не прибегая впоследствии к экстремальным ревизиям действительности. В этом контексте феминистские идеи реформирования языка с целью удаления и него сексистски ориентированной лексики или даже принципиального пересмотра его структуры выглядят все же утопически механистичными. Гораздо важнее, на наш взгляд, отслеживать и изучать процесс *естественной эмансипации* женского языкового сознания, вырабатывая соответствующие методологии для выявления принципов *недискриминационных* дискурсивных практик женщин, их эмансипированного речевого поведения. «Какие речевые стратегии и тактики помогают женщинам быть услышанными?» - именно этот вопрос определяет актуальное направление научного поиска в сфере современной гедерно ориентированной филологии.

Особенно важным в этом аспекте представляется изучение моментов дискурсивных проявлений *синхронизации/асинхронизации* внутренней женской сущности и ее вербальных проявлений. Поскольку женщина вынуждена определять и выражать себя в языке, который воплощает мужской (патриархатный) взгляд на мир и который изначально к ним предвзят и враждебен.

В современной науке, где гендер рассматривается как один из параметров, при помощи которого в процессе коммуникации происходит конструирование социальной идентичности говорящего, пока не сложилось единой концепции исследования гендера в коммуникации. Главная сложность, на наш взгляд, связана с необходимостью вырабатывать методологию фиксации, изучения и концептуализации информации, которая весьма специфически проявляет себя в тексте, созданном женщиной. Воспользовавшись метафорой У.Эко, мы атрибутируем ее как «отсутствующую структуру», отдельные элементы которой проступают сквозь традиционный патриархатный дискурс как своего рода фигуры умолчания, как *контртактики* и *контрстратегии*, как в той или иной мере *активное сопротивление* привычной языковой среде.

В этом плане особенно интересным материалом для исследования представляются тексты, созданные автором-женщиной, имеющей очевидную установку на то, чтобы обозначить свою идентичность как

женскую, сказав *иначе* свое слово о мире. Заметим, что этот выбор всегда будет иметь статус интенциональный, не обусловленный напрямую волевым, осознанным решением, поскольку это всегда способ обретения голоса внутренней личностью. Именно об этой личности пишет и М. Завьялова, называя субъектность автора-женщины «внутреннейшей женщиной»: «Вокруг “женщины” очень много настроено: такой тяжеловесный социокультурный конструкт, предписывающий то, се, пятое, десятое. Почему плохо одета? Почему глупая и некрасивая? Почему майка торчит? Почему дети плохо одеты? Почему они глупые и некрасивые, к тому же голодные, и почему у них майка торчит? Почему муж голодный, плохо одетый, и почему, ну почему, в конце концов, у него майка торчит? Чтобы не раздавило это сооружение, женщина выгораживает себе – психологически – то, что можно условно назвать “внутреннейшее я”» [Завьялова: электронный ресурс].

В этом направлении поле искоемых репрезентативных текстов неизбежно сужается: особенно показательны, на наш взгляд, те, в которых языковая личность автора-женщины поставит перед собою цель не столько обозначить, сколько обрести свое «я-для-себя». Это тексты, в которых «“женщина говорящая” становится не только объектом, но и субъектом речи, носителем своего голоса в мире, рассказчицей своей беды и своей судьбы, выдумщицей своей истории» [Герасимова: электронный ресурс].

Иными словами, это произведения, в которых автор-женщина не хочет ни дистанцироваться от героини (эпически завершая ее как отстоящую от себя, внеположенную себе), ни сливаться с нею максимально (как в лирике). Ее интенция совмещает два разнонаправленных вектора: ни в коем случае не скрывать свое сущностное родство с героиней, но при этом и не оправдывать ее абсолютно во всем, не симпатизировать ей только из гендерной солидарности.

Именно в этом случае произведение должно обладать и двумя соответствующими наборами признаков, позволяющих идентифицировать создаваемый в нем образ как максимально протагонистический, приближенный к автору, но при этом диалогически незавершенный, имеющий открытую структуру. Формально это сочетание наиболее адекватно реализуется через сложное, даже парадоксальное сочетание таких качеств, как автобиографизм, исповедальность, с одной стороны, и ярко выраженная ирония (самоирония) – с другой.

Сочетание названных качеств обнаруживается в романе Галины Шекиной «Графоманка», который, вызвав неоднозначные отзывы – от восторгов до неприятия, тем не менее вошел в финал национальной премии «Русский Букер» в числе шести лучших прозаических произ-

ведений, опубликованных на русском языке в 2008, а в 2009 году был выдвинут на соискание премии «Национальный бестселлер». Сочетание простодушной откровенности и остроумия, внутренней силы и нескрываемой самоиронии делают это произведение, по мнению, критиков, знаковым для современной женской прозы.

Сюжетная канва романа Г.Щекиной, по-чеховски растворенная в бытовой и «конторской» суете, очевидная «типажность» образов, их нероманная статичность – все это перемещает стилиевые акценты на приемы сугубо дискурсивные, делая именно способ речевого поведения приоритетным при формировании и характера главной героини, и основной коллизии произведения, и, что самое главное, авторской позиции в ее отношении к миру. Концептуально этот способ можно определить как «спасительная ирония», т. е. такой модус художественности, при котором акцент на «размежевании я-для-себя от я-для-другого» необходим не столько как «карнавал, переживаемый в одиночку» [Бахтин 1990: 44], позволяющий тайно возвыситься над миром и утвердиться в собственной избранной непричастности ему, сколько в виде единственного способа преодолеть свою отъединенность от творческой сферы, свою погруженность в «нудительную действительность» быта.

Героиня романа Ларичева – женщина, «обремененная» трижды: семьей, работой и творческой искрой. Вокруг этой ситуации строится сюжет романа, у которого весьма условная завязка и не предусмотрено ни развязки, ни кульминации, поскольку автор тяготеет к «открытой» сюжетной схеме, воспроизводя вереницу будней и творческих импульсов совершенно не селективно, перемешивая их в единый массив «потока жизни»: прошлое и настоящее, вымысел и реальность, творчество и быт. Вследствие такой безотборности возникает почва и для продуктивного использования многочисленных языковых и речевых приемов, активно формирующих иронический дискурс и героини, и автора, который, в силу ориентации на парадокс, оказывается вполне органичен как архитектонике всего произведения, так и характеру внутренней субъектности автора. Рассмотрим некоторые из них.

Установка на иронию дается читателю с первых строк, и он чувствует себя вовлеченным в некий языковой сумбур, к которому, впрочем, скоро привыкает: *Ларичева вбежала под светлые своды поликлиники в сильном запале. Она торопилась и скользнула на свежесмытом полу. Раздев ребенка, она рухнула вместе с ним и с пальто прямо на барьер раздевалки. Ребенок звонко закричал: «Сам тете отдам!» Тетя стала распахивать пальто, а Ларичева потянулась за сумками* (При цитировании в тексте статьи в скобках указаны страницы по это-

му изданию) [Щекина 2008: 4]. Коммуникация автора и читателя строится не так спонтанно, как при разговорной речи, и очень скоро обнаруживает свои системные признаки, формирующие иронический код, который указывает на существование у текста эстетической сверхзадачи, определяющей характер его художественной целостности.

Ирония становится у Г.Щекиной следствием деконструкции языкового знака, способом его узнавания через первичное разуподобление. Наиболее частотный прием – отсылка читателя к прецедентному тексту, который подвергается предварительно существенной коррекции: *вбежала в сильном запале под светлые своды поликлиники* [4]; *потацилась прочь, под светлые своды гастронома* [10]; *под светлыми сводами школы назревало объединенное родительское собрание* [12].

«Чужой текст» – в данном случае – цитата из полузабытой (1956 года) песни на стихи Е. Долматовского выполняет роль культурного клише, 1) означающего абстрактный образ светлого будущего, которому не суждено реализоваться в настоящее, так как уже при создании это был симулякр, образ с несуществующим означаемым; 2) отсылающего память к определенному архитектурному стилю – «сталинскому ампиру», в камне воплощавшему ту же идею светлого будущего. В новом контексте данное словесное клише обретает дополнительные коннотативные значения, противоположные изначально заданным: «поликлиника», «гастроном», «родительское собрание» порождают свои устойчивые семантические поля, которые значительно корректируют семантику клише, наслаивая на нее более современные, приземленные образы, многократно усиленные традиционным для иронии приемом повтора.

В результате возникает сложное динамическое смыслопорождающее поле, функция которого – постоянно актуализировать мотив разрыва мечты и действительности. Эта актуализация происходит тем не менее не в классическом, *трагедийном* модусе, а в *ироническом*, поскольку построена на смысловых несостыковках, противоречиях, которые способен уловить лишь настроенный на сотворчество и столь же ироничный читатель, готовый к «словесному приключению» (В. Набоков).

Именно на такой диалог через общий прецедентный текст, восходящий и к общим кластерам ментального багажа автора, читателя и героя, нацелены и другие цитаты и реминисценции: *Ларичева заметалась, как пожар голубой* [8]. «Чужой» (есенинский) текст здесь так же, как и в предыдущем примере не только легко опознан, но и подвергнут изначальной деконструкции: 1) воспринимается как вторичный, уже вошедший в искаженном (принявшем вид сравнения) виде в

бытовой, семейный сленг Ларичевой; 2) формирует иронический модус, объединяя в себе такие качества, как неуместность и наглядность: героиня разрывается между бытовыми проблемами и абсолютно далекой от них поэтической сферой, не в силах выбиться из их плена.

Еще одна более скрытая цитата-аллюзия: *известный писатель Радиолов, корневик и душелюб* [10].

Ироничное определение для «маститого» писателя «из местных» также содержит отсылку к прецеденту: вымышленный, обобщенно карикатурный персонаж «Литературной газеты» – «людовед и душелюб Евг. Сазонов» воскрешается в облике Радиолова и сигнализирует не только о своей смулятивной сущности, но и о том текстовом поле, в котором активно существует и героиня романа, и ее автор.

Еще раз подчеркнем: эти и другие литературные цитаты-аллюзии проявляются в тексте романа Г.Щекиной не как непосредственные вкрапления «чужого текста», а как уже адаптированные индивидуально-сленговые, «постпрецедентные» образования, функцией которых в данном случае является ироничная демонстрация включенности говорящего в определенную социальную сферу – поле современной литературы и критики в их отношении к номенклатуре литературных чиновников, «массолитовцев» нового времени.

Помимо «литературных» аллюзий и цитат, Г.Щекина активно использует так называемые *паремийные клише*, призванные не только объяснить мир, но «и избавить от ощущения неплотно вокруг него сформированной социальной среды» [Речевые клише: электронный ресурс]. Структурно ориентированные на пословицу, афоризм, эти клише – маркеры сознания, которое готово творчески перерабатывать эмпирические ощущения и впечатления в образы почти автоматически, иными словами, они становятся опознавательными сигналами такого сознания, которое ведет себя в равной степени активно и по отношению к эмпирике факта, и по отношению к эмпирике слова.

За каждым таким клише носитель языка (неискушенный читатель) легко угадывает широко известный прецедентный текст, соотносит его с представленным клише и оценивает возникшее несоответствие в рамках оппозиций «оригинальное / неоригинальное», «смешное / несмешное», «остроумное / неостроумное» и т. п.: *ведь я женищина и ничто мужское мне не чуждо* [16]; *его любили женищины всех поколений, их разбитые сердца до сих пор тлеют на мраморных лестницах управления* [26]; *трубный глас завуча* [16]; *ворвавшись яко тать в квартиру* [17]; *в петлю никогда не лезла и другим не давала* [47]; *муж приходит домой только затем, чтобы уйти* [26]; *там были*

*соратники по борьбе, в том числе и соратница – намного моложе и хрупче* [26].

В итоге сформированный иронический образ рождает ощущение смысловой многомерности, избыточности, он «не позволяет уму сосредоточиться в рамках какой-либо из известных трактовок изображаемого, то есть порождает принципиальную неоднородность идей» [Третьякова: электронный ресурс]. Женщина-автор очень точно, наглядно фиксирует реальность (и материальную, и ментальную, языковую), но не дает ей завершающих оценок, обозначая посредством иронического приема лишь возможный спектр таких оценок, демонстрируя ограниченность потенциала каждой из них в отдельности.

Специфика творческого сознания обусловлена, кроме всего прочего, его потребностью эстетически завершить, оформить «вещество жизни» особым способом, который, в свою очередь, обусловлен индивидуальностью творящего сознания, в том числе, и его диалогичностью (степенью открытости / закрытости). Возникающая диалектика завершенности и открытости слова, образа, мотива в ее паритетном варианте имманентно присуща иронии: образ зафиксирован, завершен, но при обязательном участии читателя, который повышает свой статус до уровня сотворца, участника диалогического общения с автором. Природа женского диалогична, если только автор не боится говорить иначе, стремясь уйти от подражания на самых глубинных дискурсивных уровнях.

Г.Щекина воссоздает творящее сознание своей героини прежде всего через ее способность реагировать на внешний мир словом. Окружающая действительность для Ларичевой-графоманки представлена 1) потоком событий; 2) потоком слов. Оба «потока» в равной степени активно перерабатываются ее сознанием и выливаются в творческий «продукт» Ларичевой, который специфически присутствует в тексте романа Г. Щекиной. Это, во-первых, «частично вставные» эпизоды – многочисленные сюжеты рассказов Ларичевой. Они, переплетаясь с фактами ее собственной жизни, образуют синкретизм мифа, «творимой легенды», наглядно демонстрируя, как автор «сочиняет» судьбы героев, «сочиняя» свою собственную. «Частично вставными» они названы нами в силу того, что в рамках романа не имеют статуса завершенного или опубликованного текста (как в случае «двойного романа» М. Булгакова), они воспринимаются как «продумываемые», «пересказываемые», «печатающиеся на машинке», т. е. как сырой материал, находящийся в стадии становления. В этом плане они вполне адекватны «становящейся» природе творческого сознания самой Ларичевой, являются важным приемом создания ее образа.



Во-вторых, процесс творчества не был бы показан так убедительно, если бы не сопровождался активным *речевым поведением* персонажа. Г.Щекина смогла изобразить то, что почти всегда оставалось «за кадром», что еще со времен романтиков признано «невыразимым» и могло быть либо *символически обозначено* как «пришествие музыки», либо *подано дескриптивно*, как «муки творчества» – т. е. сам процесс рождения слова о мире. Это оказалось возможным вследствие особой текстовой стратегии: несколько приемов речевого поведения и обращения с языковым материалом переплетаются, накладываются друг на друга, синтезируются, демонстрируя процесс словесного отбора, работы со словом, который происходит внутри авторского сознания. Обозначим основные из этих приемов:

1. Включение разговорной лексики и устойчивых словосочетаний: *я от вас балдею* [23]; *полно перечерков* [27]; *новье* [29]; *сидела зажатая до потери пульса* [35]; *путевый рассольник* [14]; *дай кефиру с печенюшками* [10]; *супружник* [7, 69, 125]; *звякать по филиалам* [22];

2. «Авторские» окказионализмы, созданные по разговорной модели: *спасибая на ходу* [4]; *торопилась и скользилась на ходу* [4]; *чвиркал нос у прохожего, чвиркал под каблуком снег и чвиркали окочевшие воробы* [5];

3. Обыгрывание полисемии (каламбур): *потом глянула на завязанную руку и вспомнила, что она завязала с этим делом* [178]; *в кругах под глазами, в кругах проблем* [180].

4. Стилиевой оксюморон (соединение стилистически разнородной лексики в пределах одного высказывания): *живая легенда Батогов усадил гостя* [58]; *сыночек восседал в круглосуточной группе с тем же сырником* [34]; *погрязла в технологическом процессе разведения, обеда, укладки* [34]; *благополучно скончавшейся четверти* [35]; *приговоренная к рассольнику дочь откинулась на стену, как княжна Тараканова* [36]; *всевышний вернул из командировки мужа утренним московским поездом* [40];

5. Семантический оксюморон (высказывания, построенные на смысловом противоречии, парадоксе): *до Вас ничего не работало, после Вас никто сломать не мог* [67]; *он бесподобен, это невыносимо* [71]; *худший из худших, лучший из лучших* [72]; *и зачем вы пишете о чужих жизнях, а своей не замечаете* [81]; *помрачение добра* [46]; *помрачение правды* [50]; *быть хорошей для других – значит самой с ума сойти* [129]; *не мужчины, а на-чалъ-ни-ки* [38].

6. Собственно авторские, оригинальные («ларичевские») приемы выразительности: эпитеты – *заболоченный Упхолов* [38]; *возвышенная*

*секретесса* [19]; *крахмальная медсестра* [5]; *чопорное бюро эстетики* [16]; метафоры – *шеф протаял улыбкой сквозь вечную мерзлоту* [25]; *впиваясь в сериал* [17]; *Забугина сияла глазами, ушами и коленями* [29], *экономистки навострили уши, пытаясь запеленговать любовное подполье* [32]; сравнения – *рифмы кое-где торчали, как доски из забора* [45]; *что весна вокруг совершенно веселая, но посторонняя, как вечно пьяная соседка* [67].

Стихия разговорной речи привлекает Ларичеву, как привлекает ее стихия живой жизни: настоящие, живые характеры в противовес всему стандартному, нормативному. Чуткость к звучащему слову позволяет ей улавливать неочевидные связи между явлениями, предметами, событиями, сопрягать далекие смыслы и порождать неожиданные, свежие образы, отсвечивающие двойным ироническим сиянием. Живое слово она берет за образец, создавая свои окказионализмы, которые оживляют окружающую ее рутинную реальность, помогают отчасти примириться с нею, превратить ее в материал для творчества. «Женский» взгляд автора романа не предполагает завершающих оценок, он всегда оправданно диалогичен, но не для того, чтобы утвердиться в собственном мнении и убедить в нем собеседника-читателя, а для того, чтобы обозначить свое я-для-себя в качестве *вопрошающей инстанции*, субъекта, готового к процессу речепологания: *Ларичева чувствовала смутную радость и отчетливую тревогу. Радость оттого, что ее посчитали за человека, и тревогу от необходимости бежать, не узнав продолжения* [165].

Героиня Г.Щекиной понимает, что никогда не будет иметь иных условий для творчества, потому что ее женская сущность неотделима от стихии быта и обречена на вечно снисходительное внимание окружающих, поэтому она поступает как истинный художник: превращает прозу жизни в поэзию, активно иронизируя над собой и над миром, прибегая к оксюмору, структура которого и есть структура жизни женщины, занявшей вдруг эту вопрошающую по отношению к миру позицию. Позиция эта в основе своей иронична, как иронична сама ситуация женского творящего сознания и в глазах окружающих, и, как это ни парадоксально, в глазах самой женщины. Как будто, поставив перед собой цель опередить всякого, кто без труда посмеется над нею, Ларичева строит свою поэтику на парадоксе (и стилевом, и семантическом). Ее образы спонтанно рождаются из противоречий жизни, легко находя для этого неиссякаемые ресурсы в языке и речи. Деконструкция как прием внутренне органична ее сознанию и ирония играет в этом процессе определяющую роль прежде всего в силу своей способности включать механизм деавтоматизации связи знака и значения.

Разуподобляя и разрывая их, автор-женщина деконструирует привычное и устоявшееся, выявляя внутренние противоречия поработившего ее мира, в котором она не цель, а средство, объект, а не субъект. Именно ирония выполняет у Г. Щекиной роль связующего звена между *миметически* изображаемым бытом и процессом творчества, *анти-миметическим, антидескриптивным* по своей сути. Поскольку сюжет романа о женщине-писательнице предполагает их нерасторжимое единство, автор, зная данную проблему «изнутри», стремится не просто *отразить* ее дескриптивно или констатирующее, т. е. «извне», но и *выразить* ее адекватным способом, при котором роль нарратора начинает выполнять сам язык, его ресурсы.

Текстуальным таким образом становится не только бытие «говорящего» субъекта, но и само бытие как таковое. В этом аспекте бытие женщины, не продуцирующей собственного дискурса, либо продуцирующей дискурс, который последовательно и целенаправленно игнорируется полем власти, превращается в чистую фикцию, в ничто, в нечто бестелесное, в объект чуждого (патриархатного) дискурса. Преодоление этого фиктивного бытия есть и основная задача современных гендерных исследований, и глубинная суть конфликта в романе Г. Щекиной, содержание которого абсолютно актуально не столько в плане феминистских идей, сколько в аспекте гендерной проблематики.

### **Список литературы**

Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. Лит., 1990. 304 с.

Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2001. 317 с.

Герасимова Н. Поэтика «переживания» в русской современной женской прозе. URL: <http://www.folk.ru/Research/gerasimova-poetika-pereziv.php> (дата обращения 12.12.2010).

Горошко Е. Гендерная проблематика в языкознании/ URL: [http://www.owl.ru/win\\_books/articles/oroshko.htm](http://www.owl.ru/win_books/articles/oroshko.htm) (дата обращения 10.01.2012)/

Завьялова М. Это и есть гендерное литературоведение. URL: [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-21/3\\_gender.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-21/3_gender.html) (дата обращения 05.12.2010).

Клише речевые. URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/KLISHE\\_RECHEVIE.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/KLISHE_RECHEVIE.html) (дата обращения 23.01.2011).

Третьякова, Л. Ирония в структуре художественного текста URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles> (дата обращения 15.10.2010).

Щекина, Г. Графоманка. М.: Изд-во «Летний сад», 2008. 196 с.  
Showalter E. Feminist Criticism in the Wilderness // Writing and Sexual  
Difference / ed. E.-L. Abel. Chicago, 1982. P. 9-36.

## **GENDER APPROACH IN THE STUDY OF LITERATURE IN THE CONTEXT OF POSTMODERN THEORY**

**Svetlana Y. Vorobeva**

Candidate of Philology, Associate professor of Literature, Publishing and Literary Work Department

Volgograd State University

400062 Russia, Volgograd, University Avenue, 100. svewor@yandex.ru

The article discusses the prospects of gender campaign to works created by female authors, revealed the complexity of this type of analytical procedures, shows the point of convergence of technologies of gender in literary analysis of the practice of post-modern texts, and formulated the basis of their fundamental differences. Based on the novel Shchekino "Grafomanka" analyzes the discursive techniques for the ironic mode of a literary text in order to detect significant gender identity receptions female authors, attempts to describe and classify some of the most productive in terms of verbal tactics.

**Key words:** gender, dialogue, discourse, intention, irony, oxymoron, paremiynye cliché, postmodern, precedent text, reminiscence, self-identity, a quote.

### **Раздел 3. Взаимодействие литературы и других видов искусства**

УДК 821.111-312.1

#### **ОБРАЗ БЭЗИЛА ХОЛЛУОРДА В РОМАНЕ О.УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»: ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**Анна Владимировна Мещерякова**

аспирант кафедры литературы

Владимирский государственный университет

600024, Россия, г.Владимир, пр-т Строителей, 11. knigojor7@yandex.ru

Статья посвящена актуальной в отечественном и зарубежном литературоведении проблеме взаимодействия и синтеза искусств. Автор рассматривает отдельные функции экфрасиса в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея». Согласно авторской точке зрения, экфрасис является основой образа Бэзила Холлуорда. Экфрасис выявляется мировоззрение героя, отмечает основные этапы его творческого пути, дает характеристику стиля и творческого метода художника.

**Ключевые слова:** экфрасис, художественное зрение, искусство, жизнь, красота, душа.

Роман О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» построен на противопоставлении двух типов творчества, один из которых представлен личностью Бэзила Холлуорда, а другой – фигурой лорда Генри. Это противопоставление выстраивается с помощью сюжетных ситуаций (состяжание художников во второй главе, посещение театра в седьмой главе, визиты к Дориану в восьмой и девятой главах), посредством речевой характеристики героев и, в том числе, с помощью экфрасических описаний.

Среди последних исследований романа Уайльда в российском литературоведении наибольшей интерес для нас представляют работы А.М.Антоновой и Н.Ю.Бартош, где образ Бэзила Холлуорда рассматривается в контексте философии Платона, что послужило концептуальной основой данной статьи. Немаловажное значение имеют также исследования Н.С.Бочкаревой и В.О.Чуканцовой, в которых большое внимание уделяется изучению живописных, архитектурных, музы-

кальных, литературных и мифологических аллюзий в романе О.Уайльда.

Данная статья представляет собой попытку рассмотреть образ Бэзила Холлуорда сквозь призму экфрасических описаний, которыми изобилует роман О.Уайльда. В качестве материала для анализа, главным образом, используются экфразы, репрезентирующие живописные полотна этого художника. В отличие от предшествующих работ на данную тему, образ Бэзила Холлуорда представлен в динамике.

Бэзил Холлуорд впервые предстает перед читателем в своей мастерской в тот момент, когда он пристально глядявается в портрет и внезапно вскакивает, прижав пальцы к векам: «...he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake» («...он стремился заключить внутрь своего мозга интересное видение, от которого боялся проснуться») [Wilde 2010: 2]. Бэзил находится в плену визуального образа, во власти иллюзии, от которой он должен пробудиться. Ключевым здесь является глагол «might», который в данном контексте приобретает дополнительный оттенок значения – «должен проснуться», и тем самым подчеркивает неизбежность пробуждения.

В сущности, история Бэзила – это история обретения и потери особого «художественного зрения». Обретение Бэзилем «художественного зрения» происходит благодаря знакомству с Дорианом. Художник рассказывает об этом в первой главе: «Дориан Грей для меня попросту мотив в искусстве... он словно подсказывает мне новую манеру письма. Я нахожу его, как откровение, в изгибах некоторых линий, в нежной прелести иных тонов» [Уайльд 2008: 21]. Художник воспринимает Дориана не как человека, но как абстрактную универсальную идею Красоты. Появление юноши вызывает в художнике внутреннюю метаморфозу, которая становится зримой благодаря экфрасическому описанию: «Новая манера в живописи, новое восприятие действительности <...> и простые формы, образы вещей обрели высокое совершенство и некий символический смысл, словно являя художнику иную, более совершенную форму...» [Уайльд 2008: 51]. Метаморфоза, произошедшая с героем, связана с изменением точки зрения, угла зрения. Мир словно бы поворачивается к нему другой стороной, его видимые очертания начинают проступать сквозь дымку. Глаз фиксирует уже не действительность, а художественную иллюзию. Таким образом, герой открывает для себя «видимый мир».

Ключ к пониманию этой метаморфозы содержится в последних строках данного экфрасиса, где Бэзил Холлуорд уподобляется Платону и Микеланджело Буонарроти: «Нечто подобное бывало и в прошлые

века. Платон, для которого мышление было искусством, первый задумался над этим чудом. А Буонарроти? Разве не выразил он его в своем цикле сонетов, высеченных в цветном мраморе?» [Уайльд 2008: 52].

Согласно философии Платона, способность к созиданию, творчеству, к порождению чего-либо заложена в каждом человеке. Как писал философ: «...все люди беременны, как телесно, так и духовно, и когда они достигают известного возраста, природа наша требует разрешения от бремени» [Платон 1993: 361]. У людей низменных, грубых эта способность реализуется в форме деторождения. Натуры возвышенные производят на свет «духовное дитя». Обязательным условием для творческого акта, равно как и для акта совоупления, является Эрос. При этом гомосексуальная любовь (любовь взрослого мужчины к подростку), которая связывалась с духовным порождением, признавалась возвышенной, тогда как любовь к женщине считалась низменной и пошлой. Бэзил Холлуорд выступает в роли эраста (любящего) по отношению к Дориану, который является эроменосом (возлюбленным). Идея Красоты, воплощенная в облике эроменоса, дает Эрасту стимул для творческого акта: «...приблизившись к прекрасному, беременное существо проникается радостью и весельем, родит и производит на свет...» [Платон 1993: 317]. В итоге, красота рождает красоту. Подобный тип творчества, в основе которого лежит Эрос и слияние душ любящих, представляет Бэзил Холлуорд: «Душа природы, обитавшая в дремучих лесах, бродившая в чистом поле, дотоле незримая и безгласная, вдруг, как Дриада, явилась художнику без всякого страха, ибо его душе, давно ее искавшей, дана та вдохновенная прозорливость, которой только и открываются дивные тайны...» [Уайльд 2008: 51].

Микеланджело Буонарроти, бывший последователем философии Платона, создал зримое подтверждение его идей – великолепные скульптуры, проникнутые любовью к формам юношеского тела («Вакх», «Надгробная статуя Джульиано Медичи»). Скульптор был наделен совершенным «художественным зрением», о чем свидетельствует его знаменитое изречение: «В каждом куске мрамора я вижу статую настолько ясно, как бы она стояла передо мной...». [Блеч, Долинер 2009: 42]. Бэзил Холлуорд обретает зрение, подобное зрению Микеланджело Буонарроти.

Особенности «художественного зрения», обретенного Бэзилем, обнаруживают себя в тех полотнах, которые он создает. Художник отмечает, что появление Дориана, с одной стороны, открывает для него новый образ, который становится лейтмотивом его творчества; с другой стороны, указывает новые средства изображения, которые

прежде были ему неведомы. Бэзил определяет это влияние через экфрастическое сравнение: «И лицо Дориана Грея когда-нибудь станет для меня тем, чем было для венецианцев изобретение масляных красок в живописи или для греческой скульптуры лик Антиноя» [Уайльд 2008: 20]. Подобное экфрастическое сравнение здесь далеко не случайно. Оно выступает в качестве характеристики стиля художника. Образ Антиноя – знаковый для эпохи эллинизма, он воспринимается как символ гомосексуальной любви. Скульптура Антиноя представляет собой определенное отклонение от классического канона изображения мужского тела в сторону утонченности, изящества, грации, женственности. Венецианская школа образует одно из направлений в живописи эпохи Ренессанса, которое характеризуется сосредоточенностью на вещественной, материальной стороне образа, насыщенностью, сочностью красок, использованием самых дорогих материалов (золота, драгоценных камней), наличием элементов декоративности. Картины В.Тициана («Венера и Адонис»), П.Веронезе («Венера и Адонис»), Дж.Тинторетто («Вакх и Ариадна») служат наглядным тому подтверждением. Скульптуры Антиноя, картины венецианских живописцев – те редкие образцы искусства, которые являют взору «видимый мир».

Таким образом, стиль Бэзила Холлуорда представляет собой соединение грации, изящества, утонченности линий и форм с интенсивностью, яркостью цвета и элементами декоративности. Эти черты обнаруживают себя в произведениях художника, и, прежде всего, в тех полотнах, где Дориан Грей изображен в облике мифологических героев: «Я уже ранее написал вас Парисом в великолепных доспехах и Адонисом в костюме охотника, со сверкающим копьём в руках. В венке из тяжелых цветов лотоса вы сидели на носу корабля императора Адриана и глядели на мутные волны зеленого Нила. Вы склонялись над озером в одной из рощ Греции, любуясь чудом своей красоты в недвижимом серебре его тихих вод» [Уайльд 2008: 146]. На этих полотнах один и тот же образ, один и тот же тип красоты, который восходит к эпохе эллинизма, представлен в разном декоративном оформлении, что свойственно произведениям венецианских живописцев. Творческий акт является попыткой художника воскресить «видимый мир», заново создать материальную красоту, которую знали предшествующие эпохи.

Бэзил Холлуорд является одним из создателей таинственного портрета. Но, в отличие от ранних картин, художник преследует здесь совершенно иную цель, которая предопределила судьбу портрета. Его творческая работа заключается в том, что Бэзил создает на полотне



образ «своего Дориана», который соответствует эстетическому идеалу художника. Для Бэзила таковым является античный идеал Калокагатии, утверждающий равенство Красоты, Добра и Истины. Согласно идеалу калокагатии, красота лица и фигуры человека является внешним показателем красоты внутренней, духовной. Поэтому для Бэзила важно духовное совершенство Дориана, а красота юноши является только его зримым подтверждением. Таким образом, основной целью Бэзила является отражение души Дориана, а не создание материальной красоты.

Изначально душа юноши находится во власти сна неведения и скрыта от художника. Появление лорда Генри, произнесенный им «восторженный гимн красоте и молодости» [Уайльд 2008: 38] заставили душу юноши пробудиться и выйти на поверхность. Именно этот момент запечатлел Бэзил Холлуорд в своей картине. Иными словами, портрет является отражением души юноши, а не его внешнего облика. Поэтому портрет в том виде, в каком он вышел из-под кисти Бэзила Холлуорда, не детализирован. Экфрастическое описание передает лишь общую оценку этого произведения искусства: «It was certainly wonderful work of art, and wonderful likeness as well» («это, несомненно, было прекрасное произведение искусства, и прекрасное сходство было достигнуто, как нельзя лучше») [Wilde 2010: 23]. Выражения «wonderful work», «wonderful likeness as well» фактически десемантизированы и являются своеобразными штампами. Не приводя подробного описания картины, которое традиционно требуется в таких случаях, автор показывает ее необычную, духовную, природу.

В философско-эстетической системе О.Уайльда категории «души» и «красоты» противопоставлены друг другу. Вспомним хотя бы размышления Дориана во второй главе романа: «Да, наступит день, когда его лицо поблекнет <...> Жизнь, формируя его душу, будет разрушать его тело» [Уайльд 2008: 38]. О несовместимости души и красоты говорит и другой герой романа, лорд Генри: «Но красота, подлинная красота, исчезает там, где появляется одухотворенность» [Уайльд 2008: 11]. Душа – это нечто, принадлежащее жизни, подверженное ее законам, в частности, закону старения. Красота же не должна испытывать на себе влияние жизни, поэтому искусство «консервирует» ее, сохраняя в первозданном виде. Таким образом, оппозиция искусство – жизнь трансформируется в противопоставление красота – душа. Поэтому вместе с душой Дориана на полотно проникает и жизнь, которая, подобно порче, разрушает его изнутри. В итоге оказывается, что живописное полотно сталоместилищем души. Искусство предоставило свои формы для того, чтобы в них воплотилась Жизнь. Искусст-

во находится на службе у Жизни, тогда как, по Уайльду, истинный художник должен стремиться к тому, чтобы Жизнь служила искусству. В этом отношении портрет можно сравнить с антропоморфными статуями, которые являются, скорее, предметами культа, а не произведениями искусства. Процесс поглощения Искусства Жизнью отображен в целой серии вариативных экфрасисов.

Утрата Бэзиллом «художественного зрения» начинается уже в конце второй главы, с момента завершения портрета. Это начало длительного творческого кризиса, на протяжении которого происходит постепенное развенчание эстетического идеала художника. Изменения портрета, которые фиксируются с помощью экфрасиса, символизируют не только деградацию души Дориана, не только поглощение Искусства Жизнью, но и разрушение визуального образа, художественной иллюзии, во власти которой находился Холлуорд.

Смерть наступает Бэзила в момент созерцания портрета, когда художник впервые видит обезображенное лицо. Это момент «прозрения», или полной утраты «художественного зрения», когда глаз художника фиксирует действительность, а не иллюзию, как это было прежде. В это мгновение Бэзил был уничтожен как художник. Убийство Бэзила, совершенное Дорианом, является лишь внешним проявлением этого процесса.

#### ***Список литературы***

Антонова А.М. Оскар Уайльд. Философские, культурно-исторические и эстетические основы творчества. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. 91 с.

Бартош Н.Ю. Мифопоэтика модерна в творчестве О.Уайльда: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 260 с.

Блеч Б., Долинер Р. Загадки Микеланджело: Что скрывает Ватикан о Сикстинской капелле? / пер. с англ. Е.А.Адамович. М.: Эксмо, 2009. 248 с.

Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX веков.: дис. ... докт. филол. наук. Пермь, 2001. 390 с.

Платон. Пир / пер. с древнегреч. В.Н.Карпова // Платон: Собр. соч.: в 4 т. М.: Радуга, 1993. Т. 2. С. 309–371.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М.Абкиной / Сказки. М.: АСТ, 2008. 488 с.

Чуканцова В.О. Проблема интермедальности в повествовательной прозе О.Уайльда: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2010. 199 с.

Wilde O. The Picture of Dorian Gray. L.: Collins Classic, 2010. 252 с.

## THE IMAGE OF BASIL HALLWARD IN THE NOVEL “THE PICTURE OF DORIAN GRAY” BY O.WILDE: THE ECPHRASTIC ASPECT

**Anna V.Mesheriakova**

Postgraduate student of Literature Department  
Vladimir State University  
600024, Russia, Vladimir , Stroiteli avenue, 11. knigojor7@yandex.ru

The article is devoted to the interaction and synthesis of arts. The author concerns with some functions of ekphrasis in the novel “The picture of Dorian Gray” by O.Wilde. According to the author’s point of view, ekphrasis is the base of Basil Hallward image. Ekphrasis displays Basil Hallward’s world view, signifies the stages of his creative search and characterizes his style and method.

**Key words:** ekphrasis, artistic vision, art, life, beauty, soul.

УДК 821.111-2

## ФУНКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ В ПЬЕСЕ О.УАЙЛЬДА «ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ»: К ПРОБЛЕМЕ ЭКФРАСИСА

**Екатерина Олеговна Пономаренко**

студентка факультета Современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
6149906 Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. skor pion.kat@mail.ru

В статье исследуются функции произведений визуальных искусств в экфрастических портретах персонажей пьесы О.Уайльда «Идеальный муж». Рассматриваются различные подходы к экфрасису и живописности в современном литературоведении в применении к творчеству О.Уайльда. Делается вывод о том, что произведения скульптуры и живописи (и даже их отсутствие) помогают Уайльду создать живописные портреты персонажей, намекнуть на главную идею произведения и выразить эстетическую позицию. Идеал красоты английский писатель связывает с греческой античностью, при этом иронически противопоставляет мифологические персонажи Ватто и Буше парадным портретам Ван Дейка и Томаса Лоуренса.

**Ключевые слова:** произведения визуальных искусств; живописность; экфрастический портрет; английская литература; Оскар Уайльд.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1

В применении к творчеству О.Уайльда экфрасис предлагают понимать расширительно как «описание предмета, персонажа, интерьера, пейзажа, которые изображаются как артефакты» [Мещерякова, Половинкина 2011: 294]. Эту особенность стиля многих писателей часто называют живописностью, а экфрасис является ее частным случаем. Живописность стиля Уайльда неоднократно отмечали не только зарубежные, но и российские исследователи. К.И.Чуковский говорит о его «нарядности» [Чуковский 1922], Н.П.Михальская – об «импрессионистичности и декоративности», «экзотической живописности картин» [Михальская 1998: 169]. В.О.Чуканцова указывает на способность Уайльда подражать манере того или иного художника, а отдельные эпизоды его произведений похожи на «небольшие декоративные панно» [Чуканцова 2010: 101-102].

Экфрасис в литературном произведении выполняет различные функции (см.: [Бочкарева 2009]), одна из которых – создание портрета персонажа. В пьесе Уайльда «Идеальный муж» мы не найдём экфрасиса в его традиционном понимании как «словесного описания какого-либо рукотворного объекта» (см.: [Брагинская 1977]). И всё же мы говорим об экфрасическом портрете в пьесе, т.к. произведения искусства (живописи, скульптуры) принимают участие в создании портретов персонажей (о различении экфрасического портрета и портретного экфрасиса см.: [Пономаренко, Бочкарева 2012]).

Первый персонаж, с которым знакомит читателя автор, это леди Чилтерн. Тип строгой классической (в оригинале «греческой») красоты, леди Чилтерн соответствует *античному канону* и имплицитно сравнивается с греческими статуями: «Комната ярко освещена и полна гостей. Наверху лестницы стоит леди Чилтерн. Ей лет двадцать семь, она очень хороша собой – тип строгой классической красоты. С потолка над лестницей спускается люстра с восковыми свечами; свет её падает на затягивающий стену вдоль лестницы большой французский гобелен XVIII в., изображающий «Торжество любви» по рисункам Буше» (Здесь и в дальнейшем текст пьесы цитируется по электронному источнику в пер.). Леди Чилтерн высокоморальна и добродетельна, у неё строгие принципы, серьёзность и правильность составляют основу её сущности. Даже в

любви леди Чилтерн рациональна: она точно знает, за что любит Роберта, за какие качества перед ним преклоняется.

В ходе развития действия образ леди Чилтерн обнаруживает свою двойственность. Ее любовь к мужу избавляется от идеалистических представлений и не исчезает после его разоблачения. Таким образом, с одной стороны, внутренний мир леди Чилтерн находится в гармонии с её внешностью (что соответствует культу гармонии духа и тела, процветавшему в эпоху античности). С другой стороны, в леди Чилтерн обнаруживается доля иррационального, что связано с её любовью к мужу, которая оказалась сильнее её убеждений. Не случайно первое появление леди Чилтерн сопровождается упоминанием о гобелене по рисунку французского художника стиля рококо Франсуа Буше «Триумф Любви». Упоминание вымышленного гобелена XVIII в. отсылает к известной картине Буше «Триумф Венеры», на которой изображена античная богиня любви, соединяющая имплицитный (греческая статуя) и эксплицитный (полотно Буше) экфрасисы в портрете леди Чилтерн.

Экфрасис картины на мифологический сюжет не только ассоциативно участвует в портретной характеристике литературного персонажа, но и выражает основную идею пьесы – победу любви. В пьесе в портретах персонажей причудливо взаимодействуют два стиля: строгий, серьезный классицизм и легкий, игривый рококо.

В отличие от леди Чилтерн, образ которой сочетает в себе черты классицизма и рококо, Миссис Марчмонт и леди Бэзилдон автор наделил только рокальными характеристиками. Уайльд называет их «хорошенькими», «воздушными», «с тонким очарованием». Аффектация манер, игра словами и игривость в общении с другими персонажами присущи миссис Марчмонт и леди Бэзилдон. Экфрастическое сравнение с картинами Ватто (без их названий) завершает портретную характеристику, подчеркивая искусственность персонажей, ведь произведения художника полны театральности, масок, игры.

Лорд Кавершем представляет другой, хотя и не менее искусственный, стиль поведения и тип характера, что выражено в его портрете: «Представительный джентльмен лет семидесяти, с лентой и орденом Подвязки на шее. Тип старого вигга». Уайльд сравнивает его с портретом кисти Томаса Лоуренса, английского живописца, известного аристократическими парадными портретами государственных деятелей. Все они отличаются официальностью: лица изображённых людей торжественны и серьёзны, на их парадной одежде множество знаков отличия. Лорд Кавершем, в противоположность двум описанным выше «рокальным» персонажам, является воплощением суровости: он лишён страстей, прагматически смотрит на жизнь, любит порядок, рацио-

нальность и правильность во всём. Он, кажется, лишён всякой сентиментальности, суров в своих оценках как отдельных людей, так и общества и всегда руководствуется доводами рассудка.

Описание Мейбл Чилтерн, сестры Роберта Чилтерна, возвращает к первой ремарке. Мейбл Чилтерн характеризуется как «совершенный образчик английской женской красоты, белорозовой, как цвет яблони». Описание Мейбл показательное в плане живописности: в создании её портрета Уайльд не скупится на художественные средства выразительности в передаче своего впечатления. Автору Мейбл напоминает Танагрскую статуэтку. Эксплицитное сравнение Мейбл с хрупким и изящным произведением архаического греческого пластического искусства напоминает об имплицитном сравнении леди Чилтерн с греческой классикой как зрелым этапом развития искусства. Мейбл более живая, осязаемая, наступающая, чем большинство представителей светского общества. В пользу этой идеи говорит попытка автора воздействовать на разные чувства: читатель не только видит блеск её волос, но и чувствует благоухание. В образе Мейбл Уайльду удаётся передать самую нежность, прелесть и юность.

В характере героини присутствует игривость рокального стиля, которая не переходит в притворство: она всегда предельно искренна. В отличие от леди Чилтерн, Мейбл руководствуется в жизни чувствами, а не разумом. Её, как и леди Чилтерн, можно назвать воплощением любви, но любви более лёгкой, свободной и жизнерадостной.

По контрасту с невинностью и непосредственностью Мейбл дается портретная характеристика расчетливой хищницы миссис Чивли. Миссис Чивли – единственный персонаж, непосредственно названный «произведением искусства» в силу ее искусственности, которая усиливается эклектикой – «следами влияния слишком многих школ». На ней слишком много косметики и украшений, которые, кажется, призваны замаскировать её истинную сущность, но на самом деле ее обнаруживают. Лицо напоминает трагическую или комическую маску (тонкая алая линия губ на бледном лице; румяна, акцентирующие бледность кожи; волосы цвета киновари – венецианской красной). По контрасту – серые бегущие глазки, свидетельствующие о нечистой совести. Искусственность и коварство подчёркивается бриллиантами, платьем цвета гелиотроп (тропическое растение, содержащее ядовитые вещества), сравнением с орхидеей, декоративным оранжерейным цветком.

Характеристика сэра Роберта Чилтерна соединяет описание и рассуждение о внешности и характере. Противоречивость характера и поведения персонажа (публичная карьера и нервный темперамент) отражается на его лице и интерпретируется автором как противоречие

в душевной жизни: «Поразителен контраст между твёрдыми линиями рта и подбородка и мечтательным выражением глубоко посаженных глаз. Эта противоречивость внешнего облика заставляет подозревать такое же противоречие в душевной жизни; догадываешься, что страсти и разум живут в нём раздельно, запертое каждое в своей сфере насильственным приказанием воли». Завершая описание внешности героя, Уайльд обыгрывает понятие «живописности», придавая ему многозначность: «Было бы неточно сказать, что у него своеобразная внешность, – Палата общин стирает всякое своеобразие, – но Ван-Дейк не отказался бы написать его портрет».

Разделение страстей и разума характерно для эстетики классицизма в литературе. По сути, Роберт переживает классицистический внутренний конфликт: борьба между долгом (политическая деятельность) и чувством (любовь к жене). Для сравнения Уайльд выбирает произведения фламандского художника XVII в. Антониса Ван Дейка, известного портретами английского короля Карла I, которого казнили во время английской буржуазной революции. Сравнение Роберта Чилтерна с портретом работы Ван Дейка может иронически намекать на шаткость политической карьеры героя. Сходство обнаруживается и в тонких чертах лица, нервных ноздрях, бледных изящных руках. В характере Роберта рациональность совмещается с импульсивностью, холодный расчет – с горячей любовью к жене. Его эмоции и разум находились в разных сферах и не соприкасались, пока обстоятельства не вынудили их прийти в столкновение. В итоге Роберт делает выбор в пользу любви.

Лорд Горинг – персонаж, особенно близкий автору и присутствующий во всех его комедиях. Хотя лорд Горинг уделяет большое внимание своему внешнему виду, в экспозиции он обозначен двумя лишёнными всякой живописности штрихами («совершенно лишённое выражения лицо», «безукоризненный денди»). Это единственный из основных персонажей, который не сравнивается ни с каким произведением искусства. Он слишком неуловим и парадоксален для статичных картин или статуй, его стихия – искусство слова, но и оно носит подчеркнуто игровой характер, обнаруживая черты рококо. Во многом благодаря лорду Горингу становится возможным счастливый финал.

В ремарке к третьему действию, которое происходит в библиотеке его собственного дома, уделяется особое внимание внешнему виду лорда Горинга, всегда одетого по последней моде, при этом отмечается, что он сам ее создает и тем самым возвышается над ней. Таким образом, его описание тоже напоминает созданное им самим произведение искусства. Здесь же дается выразительное описание его слуги – дворецкого

Фиппса («маска с безукоризненными манерами», «воплощение господства формы»), причем в его характеристике используется косвенный (имплицитный) экфрасис монументальной скульптуры, изображающий мифологического персонажа: «Сфинкс более разговорчив и общителен, чем он». Это тоже, безусловно, экфрастический портрет.

Итак, в комедии «Идеальный муж» высмеивается и чопорная серьезность, и хитрое коварство. Уайльд парадоксально переворачивает традиционные представления о серьезности и легкомыслии. Судя по портретам персонажей, внешний идеал красоты он связывает с греческой античностью, при этом иронически противопоставляет мифологические персонажи Ватто и Буше парадным портретам Ван Дейка и Томаса Лоуренса. Единственный персонаж, лишенный в экспозиции экфрастического портрета, оказывается самым сложным и интересным, обнаруживая под маской аморальности и легкомыслия подлинную мудрость и нравственность. Таким образом, произведения визуальных искусств (и даже их отсутствие) помогают Уайльду создать живописные портреты персонажей, намекнуть на главную идею произведения и выразить эстетическую позицию.

#### ***Список литературы***

Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С.81-92.

Бочкарева Н., Пономаренко Е. Экфрастический портрет в пьесе О.Уайльда «Идеальный муж» // Проблема национального глазами Старого и Нового света. Минск, 2012 (в печати).

Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). URL: <http://ivgi.rsuh.ru> (дата обращения 20.04.2011).

Михальская Н.П. Эстетизм // Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы: учеб. для гуманитар. фак-тов вузов. М.: Академия, 1998. С.168-171.

Мещерякова А.В., Половинкина О.И. Экфрастические основы образа Сибилы Вейн в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Мировая литература в контексте культуры: сб. ст. Пермь, 2011. С.293-297.

Уайльд О. Идеальный муж / пер. с англ. О.Холмской. URL: <http://lib.ru> (дата обращения 09.02.2011).

Чуканцова В.О. Проблема интермедийности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2010.

Чуковский К.И. Оскар Уайльд (1922). URL: <http://chukfamily.ru> (дата обращения 01.12.2011).



Wilde O. An Ideal Husband. URL: <http://literaturepage.com> (дата обращения 10.02. 2011).

**FUNCTIONS OF THE WORKS OF VISUAL ARTS  
IN O.WILDE'S PLAY «AN IDEAL HUSBAND»:  
IN CONTEXT OF THE PROBLEM OF EKPHRASIS**

**Ekaterina O. Ponomarenko**

Student, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures  
Perm State National Research University  
614990, Perm, Bukirev str., 15. skorpion.kat@mail.ru

The article is aimed at the analysis of functions of the works of visual arts in the ekphrastic portraits in O.Wilde's play "An Ideal Husband". Different approaches to ekphrasis and picturesqueness in O.Wilde's works in the contemporary literary criticism are considered. It is concluded that the works of sculpture and painting (as well as their absence) help Wilde to create the picturesque portraits of characters, to hint at the main idea of the play and express the esthetic position. The author associates an ideal of beauty with the Greek antiquity, meanwhile he ironically contrasts Watteau and Boucher's mythological characters with Van Dyck and Thomas Lawrence's gala portraits.

**Key words:** works of visual arts; picturesqueness; ekphrastic portrait; English literature; Oscar Wilde.

УДК 821.111-1

**КНИГА ЭКФРАСТИЧЕСКИХ СТИХОВ  
«SIGHT AND SONG» (1892):  
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВА И ИЗОБРАЖЕНИЯ**

**Кристина Владимировна Загороднева**

к. филол. н., инженер НИЧ  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. zagor-kris@yandex.ru

В статье рассматривается книга экфрастических стихов английских писательниц рубежа XIX–XX вв. Кэтрин Брэдли и Эдит Купер с точки зрения взаимодействия живописи и литературы на страницах произведения. Анализируется своеобразие сайта, посвященного этой книге.

---

© Загороднева К.В., 2012

Доказывается, что популярность книги стихов связана отчасти с визуальным поворотом, произошедшим в области гуманитарного знания.

**Ключевые слова:** Майкл Филд, книга экфрастических стихов, взаимодействие искусств, визуальное и вербальное

Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации в рамках научного исследования «Поэтика русской и английской литературы рубежа XIX–XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», грант № МК – 2181.2012.6

Стихотворения английских поэтесс и драматургов рубежа XIX–XX вв. Кэтрин Брэдли (1846–1914) и Эдит Купер (1862–1913), писавших под псевдонимом Майкл Филд, включены в современные поэтические антологии [British Poetry and Prose 1987; Victorian Verse 1990; Victorian Women Poets 1996] и представлены на различных сайтах. Ввиду своеобразия их второй книги стихов «Sight and Song» (1892), в которой теснейшим образом взаимодействуют слово и изображение, ей отдается особое предпочтение в виде отдельного сайта <http://sightandsong.com>. Эшли Сибелс, один из инициаторов создания сайта, в предисловии к нему отмечает, что организаторами руководил «эксперимент» (*an experience*), который позволил бы читателям «увидеть картины рядом со стихотворениями» (*to see the paintings along side the poems*) и самим оценить, насколько успешно выполнимой оказалась первоначальная задача, стоящая перед писательницами. Цель создания книги экфрастических стихов «Sight and Song», по словам авторов, заключалась в том, чтобы «переводить» (*to translate into*) «линии и краски» (*lines and colours*) в стихотворные строки (*verses*) [Michael Field 1892: v].

Книга «Sight and Song» состоит из тридцати одного экфрастического стихотворения. В начале и в конце книги стихов в качестве своеобразной рамки расположены стихотворения, посвященные картинам «Равнодушный» и «Путешествие на остров Киферу» художника Антуана Ватто. Кроме того, в середине книги находится еще одно стихотворение на картину «Сельский концерт» этого французского художника рубежа XVII–XVIII вв. Повышенное внимание писательниц к французской культуре, о чем свидетельствует цитата из письма Флобера к Жорж Санд<sup>1</sup> в предисловии к книге, а также стихотворения на картины Ватто, расположенные в так называемых сильных позициях, является отчасти следствием популярности «Воображаемых портретов» (*Imaginary Portraits*, 1887) У.Пейтера, которые открываются главой «Принц придворных художников» (*A Prince of Court Painters*), посвященной А.Ватто<sup>2</sup>, и его знаменитого эссе «Стиль» (*Style*, 1888), посвященного Г.Флоберу.

Кроме трех стихотворений на картины французского живописца, в книге представлены поэтические эксперименты Майкла Филда, посвященные полотнам художников итальянского Возрождения, которых условно можно поделить на две группы. Первую группу составляют живописцы XV в. (Беночцо Гоццолли, Козимо Тура, Антонелла да Мессина, Карло Кривели), вторую – художники рубежа XV–XVI вв. и XVI в. В этой группе, наряду с живописцами первой величины (Корреджо, Леонардо, Джорджоне, Боттичелли, Тинторетто), находятся такие менее известные современному читателю художники, как Тимоtheo Вити, Джованни Содома, Фиоренцо ди Лоренцо и др.

Очевидно, что писательницы предпочитают создавать стихотворения на картины с античными («Наказание Фавна», «Рождение Венеры»), «Венера и Марс», «Венера, Меркурий и Купидон», «Юпитер и Антиопа», «Флора», «Аполлон и Марсий») и библейскими («Опьянение Ноя», «Пьета», «Мария Магдалена», «Мадонна с младенцем», «Св.Себастьян» «Св.Катерина Александрийская») сюжетами. Кроме живописных полотен интерес писательниц распространяется и на графические работы, в частности, рисунок роз и фиалок Леонардо, рисунок Леды Содомы.

Каждое стихотворение книги «Sight and Song» имеет особый заголовочный комплекс. В самом верху располагается название картины, которое может не совпадать с общепринятым, затем идет фамилия художника, а внизу – наименование музея, где хранится полотно. Замыкающее книгу стихотворение на картину Ватто «Путешествие на остров Киферу» не только подчеркивает мотив путешествия, присущий всей книге, но и сообщает ей игровой, фривольный оттенок<sup>3</sup>. Любопытно, что у Шарля Бодлера тоже есть стихотворение «Поездка на Киферу» из книги «Цветы Зла» (1857), где поэт развенчивает представление об острове как «земле сердечных тайн и чувственных усад» [Бодлер 1970: 195].

В стихотворениях книги «Sight and Song» писательницы последовательно выстраивают *масочный* мир, в котором живут персонажи на картинах, они описывают их состояние, эмоции, расположение в пространстве, цвет одежды и т.д. Особенно их интересуют взаимоотношения полов, как, например, в стихотворении, посвященном картине Боттичелли «Венера и Марс». Поэтому спорным кажется заявление МакСуини о том, что писательницы «игнорируют смыслы названия картины, литературные источники и культурный контекст» [McSweeney 2007: 32]. Напротив, они творчески переосмысливают произведение художника, вступают с ним в диалог, чтобы в процессе общения создать свое собственное. Показательно в этом отношении знаменитое эссе

О.Уайльда «Критик как художник» (*The Critic as Artist, 1890*), написанное за два года до появления книги «Sight and Song», и, возможно, отчасти спровоцировавшее ее возникновение.

Высказывания о том, что в прочтении картин у авторов «Sight and Song» «господствует сильное первоначальное впечатление», мы не раз встречали в работах современных исследователей [McSweeney 2007; Ehnenn 2008; Thain, Vadillo 2009]. Этот момент сближает писательниц с романтиками, опирающимися в восприятии картин на непосредственные впечатления. Неслучайно Ян Флетчер назвал книгу Майкла Филда «a set of short poems in the 'Gallery' tradition», подчеркивая мотив посещения галерей и созерцания полотен ей присущий [Fletcher 1987: 476]<sup>4</sup>. «Влюбленные в живопись» (*passionate about painting*) Кэтрин Брэдли и Эдит Купер «слушали лекции по искусству и художественной критике в Британском музее и других учреждениях Лондона и регулярно посещали музеи, галереи, выставки в Англии и за ее пределами» [Thain, Vadillo 2009: 83]. Размышления над увиденным были отражены в дневнике «Works and Days», который представлял собой «сотни страниц» (*hundreds of pages*), посвященных комментированию и описанию картин (*annotations and descriptions of paintings*), «критике художников и периодов искусства» (*criticism on artists and art periods*), наброскам экфрастических стихов (*drafts of poems on pictures*) [там же: 83]. Дневник до сих пор полностью не издан, его фрагменты опубликованы в книге «Michael Field, The Poet» (2009) и выложены на сайте, посвященному книге «Sight and Song».

Визуальный вид web-страницы представляет собой имитацию черного дневника, в котором присутствуют зачеркивания, подчеркивания, лишние скобочки, кавычки, тире, вопросительные знаки, многоточия и др. Часто встречается слово *illegible* (неразборчивый). По словам Эшли Сибелса, он хотел наряду с картинами и стихотворениями включить «цепочки, ведущие к рукописным наброскам стихов» (*links to handwritten drafts of poems*) и «расшифровки отрывков из рукописных дневников» (*transcripts of excerpts from Bradley and Cooper's handwritten diaries*). Интимность дневника как литературного жанра, а также наличие черновых вкраплений, демонстрируют этапы работы над стихотворениями и приобщают читателя к творческому процессу вековой давности.

Стихотворение «Равнодушный» (*L'Indifferent*), открывающее книгу стихов «Sight and Song», обращает на себя внимание расположением строк на пространстве страницы, где короткие, чередуясь с более длинными, создают неровный прерывистый ритм и зигзагообразный

рисунок, напоминающий крылья бабочки и ее полет<sup>5</sup>. К тому же сравнение с ней присутствует во второй строфе:

He dances on a toe  
As light as Mercury's:  
*Sweet herald, give thy message!* No,  
He dances on; the world is his,  
The sunshine and his wingy hat;  
His eyes are round  
Beneath the brim:  
To merely dance where he is found  
Is fate to him  
And he was born for that.

He dances in a cloak  
Of vermeil and of blue:  
*Gay youngster, underneath the oak,*  
*Come, laugh and love!* In vain we woo;  
He is a human butterfly; –  
No soul, no kiss,  
No glance nor joy!  
Though old enough for manhood's bliss,  
He is a boy,

Who dances and must die [Michael Field 1892: 1-2].

Стихотворение открывается знакомством с тем, кто назван *He*. Анафора и синтаксический параллелизм (*He dances on a toe <...> He dances on*), а также нанизывание предлогов (*of, to, on*) подчеркивают непрерывность движения. Сравнительный оборот (*As light as Mercury's*) намечает принадлежность героя к свету и Меркурию, «вестнику и прислужнику богов» [Штаерман 1982: 140] и объясняет апелляцию к нему, выделенную в стихотворении авторским курсивом (*Sweet herald, give thy message!*). Круговое вращение в танце подчеркивается формой головного убора, шляпы и ее полей, под которыми прячутся округлые глаза (*His eyes are round*). Деталь одежды, накидка, возникающая во второй строфе, перекликается со шляпой, придавая вихревой характер круговому движению. Оба предмета гардероба имеют декоративную функцию, выраженную в ярких красках: солнечный, алый, голубой (*sunshine, vermeil, blue*). *Летящий* наряд героя в стихотворении созвучен его распахнутым на картине Ватто рукам и легкости, присущей танцору балета<sup>6</sup>.

Первая строфа заканчивается сопоставлением танца и рока, нависшим над героем (*To merely dance... / Is fate to him*). Упоминание о дубе

во второй строфе (*Gay youngster, underneath the oak*) еще больше подчеркивает невесомость танцора по сравнению с неподвижным стволом дерева. Фривольная поза, кокетливая одежда, характерные признаки эпохи рококо, когда создавалась картина Ватто, определяют в стихотворении состояние героя и тесную связь полета, танца и предопределенности (*And he was born for that*)<sup>7</sup>.

Во второй строфе лирические героини вновь обращаются к молодому человеку (*Gay youngster, underneath the oak, / Come, laugh and love...*), однако в ответ получают молчаливое равнодушие. Безразличие подчеркивается частицами (*no/not, no/nor*), усиливающими отрицание (*No soul, not kiss / No glance nor joy*), и определением «человек-бабочка» (*a human butterfly*), в котором отсутствуют «душа», «поцелуй», «радость». Таким образом, первоначальная графическая ассоциация с бабочкой разворачивается в образ-символ холодного пламени и уязвимой яркой красоты. Заметим, что Пейтер тоже обращается к оксюмору «холодное пламя» и в заключении к «Ренессансу» (1868) сравнивает его с «самоцветным камнем» (*gemlike flame*): «Всегда гореть этим сильным, ярким, как самоцветный камень пламенем, всегда сохранять в себе этот экстаз – вот что должно стать нормой жизни» [Пейтер 2006: 357].

В дневнике «Works and Days» подвижность коротких строк сохраняется за счет разбивки, однако высокая плотность заполнения страницы *утяжеляет* замысел стихотворения и смещает акценты: «L'Indifferent – Watteau he dances on a toe / Light as Mercury's / Sweet he~~t~~ herald, give thy message ! – No.. / He dances on; Are world is his / The sunshine + his wingy hat. / His eyes are round / Beneath the brim. / To merely dance where he is found / Is fate to him. / And he was born for that. / — / He dances in a cloak / Of vermeil and of blue / Gay youngster, underneath the oak, / Came, laugh + love! – In rain we woo... / He is a human butterfly; / no soul, no kiss, / no glance or joy; / Though old enough for manhood's bliss, / He is a boy, / Who dances and must die. L'Indifferent A human butterfly with all the sadness of a creature without a soul. He toys with his hands – he almost pirouettes on his light, fantastic toe; his cloak a soft vermeil, blue – lined. His wingy hat blue, vermeil is [illegible]» [Michael Field 1891].

Стихотворение трансформируется в комментарий к картине и аллюзия с бабочкой утрачивает эстетическое значение. Интерес смещается с фактуры стиха в сторону добавления оттенков смысла. Например, имя Ватто, расположенное рядом с тем, кто назван *He*, как будто начинает привлекать к себе больше внимания, и кажется, что писательницы обращаются непосредственно к французскому художнику, а

не к герою на его картине. Отсюда фамильярность в обращении и с материалом, и с художником, отсылающая нас к другому французу, критику искусства Дени Дидро, который являлся младшим современником Антуана Ватто.

Философ, писатель, драматург, художественный критик, а также редактор и издатель «Энциклопедии», Д. Дидро с 1759 по 1781 гг. создавал «Салоны», или обзоры выставок картин, скульптур и гравюр, которые начинаются со свежих воспоминаний о Ватто и заканчиваются первыми суждениями о картинах Давида. Дидро позволял себе фамильярное обращение с художниками, о чем свидетельствует его повышенное внимание к живописцу как к человеку, а не творцу. Рассказывая о своих современниках, писатель акцентирует внимание на фактах их творческой и частной жизни, сравнивает их между собой и с живописцами прошлых веков, подчас унижает, употребляя все способы комического от насмешки до сатиры.

Критик вступает в диалог с живописцами: делает бесконечные комментарии к их полотнам, описывает их, опираясь на сюжет картин, придумывает свои истории. К примеру, размышления над картиной К. Ванлоо «Купание Сусанны» чередуются с воспоминаниями о полотне другого художника на этот же сюжет: Дж. Чезари «...поместил обоих старцев по одну сторону. С той же стороны Сусанна спешит натянуть на себя одежду. Таким образом, укрытая от взглядов старцев, она целиком открыта для взглядов зрителей. Картина очень нескромна <...> ее спасает очевидный замысел автора – сделать зрителя участником сцены» [Дидро 1989: 102]. «Растягивая сюжет во времени, Дидро как бы переводит картину из области искусства изобразительного, то есть не временного, в область искусства словесного, то есть временного» [Данилова 1996: 39]. Будучи драматургом Дидро акцентировал внимание на композиции картины, на действиях и взаимоотношениях персонажей, оживляя их и домысливая за них поступки и диалоги. Поэтому дневниковые записи Кэтрин Брэдли и Эдит Купер по структуре похожи на «Салоны» Дидро.

На сайте, посвященному книге «Sight and Song», расположение стихотворения справа от картины подчеркивает его положение на равных, в то время как фрагменты дневников располагаются под картиной и носят второстепенный характер. Несмотря на то, что за исключением небольших поправок фрагмент дневника копирует готовое стихотворение, он является вторичным, так как не представляет цельного ансамбля по сравнению с книгой стихов. При чтении стихотворения главную роль играет воображение, внимание сосредотачивается на расположении текста в поле страницы. При чтении дневника домини-

рует мысль, и комментарий к картине напоминает вступительное слово к драматическому действию, предполагающее знакомство с персонажами. Стихотворение носит более декоративный характер, который подчеркивается специфическим расположением строк, похожим на крылья бабочки и ее полет.

Образованные в период позднего Викторианства (*the late Victorian*) диады писательниц (*the female authorial dyads*), среди которых Мэри Робинсон и Вернон Ли, Элизабет Робинс и Флоренс Белл, Кэтрин Брэдли и Эдит Купер, современный исследователь Джал Эннн называет феноменом (*a phenomenon*) альтернативных литературных опытов (*alternative literature practices*) и культурной деятельности (*cultural work*) с особенным вниманием к полу (*sex*) и гендеру (*gender*) [Ehnenn 2008: 24]. Подобная дружба (*authorship*) служила толчком к сочинительству в разных литературных жанрах: стихи, романы, драмы, эссе, письма и автобиографии [Ibid: 56]. Поэтому смысл названия книги экфрастических стихов «Sight and Song» заключается, на наш взгляд, прежде всего в союзе **и** (*and*), имеющем значение соединения. Кэтрин Брэдли и Эдит Купер, творческий союз которых продолжался около сорока лет, синтезируют наследие прошлого и современность, французскую, итальянскую и английскую культуру, живопись и литературу, стих и прозу, дневник и стихотворение, замысел и воплощение. Художественные искания писательниц, по-видимому, были устремлены к торжеству музыки, которую романтики и вслед за ними Пейтер считали важнейшим из искусств.

Заявивши о себе как об эксперименте, книга экфрастических стихов «Sight and Song» спустя столетие спровоцировала новый эксперимент в сети Интернет, который позволил читателю стать одновременно зрителем и соучастником творческого процесса.

### **Примечания**

<sup>1</sup> В предисловии к книге писательницы цитируют строчку из письма Флобера к Жорж Санд от 15 декабря 1866 г.: «Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer a soi»: «Надо усилием разума перенестись в своих персонажей, а не привлекать их к себе» (пер. Т.Ириновой и М.Эйхенгольца) [Флобер 1956: 256]. В другом переводе: «Надо усилием ума перенестись внутрь своих персонажей, а не притягивать их к себе» [Флобер 1984: 48]. В письме автор «Госпожи Бовари» советует «не выводить на сцену своей личности», так как «Великое Искусство», по его мнению, «научно, нелично» [Флобер 1956: 256]. Соглашаясь с ним, английские писательницы спешат заменить в его высказывании слово «персонажи» (*personnages*) на слово «картины» (*peintures*) и объявить о собственном методе изуче-



ния искусства (*the method of art-study*) применительно к книге «Sight and Song» [Michael Field 1892: v].

<sup>2</sup> Современник К.Брэдли и Э.Купер О.Уайльд тоже упоминает о Ватто в комедии «Идеальный муж» (*An Ideal Husband, 1895*). «Открывающий действие диалог миссис Марчмонт и леди Бэзилдон предваряется описанием их внешности и манер, которое заканчивается фразой: “Ватто охотно написал бы их портреты”. Эта аллюзия к французскому художнику раскрывается в диалоге двух женщин, играющих словами и чувствами» [Бочкарева 2011: 13].

<sup>3</sup> «Живописными спектаклями» и «незатейливыми пьесами» называет картины Ватто отечественный исследователь, а персонажей на них сравнивает с актерами одного театра и репертуара: «...словно актеры одного и того же театра, покорные перу единственного своего драматурга, разыгрывают все те же милые, но незатейливые пьесы» [Герман 1984, 4: 105].

<sup>4</sup> Жанр словесных галерей был особенно популярен в период позднего Ренессанса [Седых 2009: 57] и нашел яркое воплощение в творчестве итальянского поэта Джамбаттиста Марино (1569–1625). Книга «Галерея» (*La Galleria, 1619*) представляет собой сотни страниц, посвященных поэтическому описанию живописных и скульптурных произведений искусства. Причем, скульптуре отводится сравнительно немного места по сравнению с живописью. Книга обильно украшена виньетками [Marino 1675]. Поэт создает экфрастические стихотворения на картины художников итальянского Возрождения Джакомо Пальма, Лодовико Карраччи, Гвидо Рени и др. Выбор художников и их произведений, по-видимому, был обусловлен субъективными факторами, о чем свидетельствует использование в самом названии произведения отношения принадлежности «La Galeria del Cav. Marino». В диалог с Дж.Марино на страницах своего произведения вступает французский поэт и драматург Жорж де Скюдери, создавший *собственную галерею*, книгу экфрастических стихов «Галерея господина Скюдери» (*Le Cabinet de Mr. de Scudéry, 1646*). Любопытно, что в первой половине XX в. жанр словесных галерей найдет шутивно-ироничное переосмысление в творчестве поэта-авангардиста Николая Олейникова. В отличие от своих далеких предшественников поэт в цикле стихов «Картинная галерея» (1936) не апеллирует к искусству итальянского Возрождения, а предпочитает бытовые и военные сюжеты мифологическим. Снижение образа искусства происходит за счет использования маски вульгарного насмешника (*10. Ну и ну!*), сознательного игнорирования названия картины и художника (*6. Художника запоматовал*), умышленного примитивизма (*4. Пьяница (картина Красбека)*), галантерей-

ного языка. В заключении поэт упоминает о насекомых, казалось бы, в ситуации никак не связанной с ними: «У одного портрета / Была за рамой спрятана монета. / Немало наших дам знакомых / Вот так же прячут насекомых!» [Олейников 1991: 172]. Насекомые (бабочки, жуки, «ничтожные мурашки») – частые *гости* в стихотворениях Н.Олейникова. Любопытно, что упоминание о них в заключительных строках «Картинной галереи» как бы возвращает читателя к стихотворению Майкла Филда «Равнодушный», открывающему книгу стихов и визуально напоминающему бабочку.

<sup>5</sup> «Начертательной поэзией» называет А.Л.Жовтис попытки поэтов придать визуальному облику стиха ведущее эстетическое значение. Одним из создателей «начертательной поэзии» принять считать Публия Оптациана Порфирия (IV в. н.э.), «почти все произведения которого представляют собой различные кунштюки – квадрат, пальму, жертвенник. Стихотворение, воспевающее свирель, имеет у него форму свирели и т.д.» [Жовтис 1968: 130]. Исследуя литературу Древней Руси, Д.С.Лихачев за «“закреплением” и стабилизацией текстов литературных произведений», за «“жесткой”», «не поддающейся изменению стихотворной формой» усматривает большие перемены, связанные с появлением первых профессиональных писателей: «Вирши Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина или монаха Германа – устоявшиеся литературные произведения. Они закреплены даже внешним своим оформлением: акrostихи, сложные фигуры, которые образуют стихи, сложное их оформление орнаментальными рамками стабилизируют их текст, не позволяют ему меняться так, как менялся текст летописей, житийной, проповеднической литературы предшествующего времени» [Лихачев 1958: 12]. Примечательно, что два крупных исследователя, обращаясь к проблеме визуального облика поэтического текста, акцентируют внимание на его закреплённости, жесткой структуре, доминирующую роль в которой играет графическая фактура стиха, представляющая собой рисунок, узор, орнамент и др.

<sup>6</sup> Сравните интерпретацию этой картины в одной из биографий Ватто: «Он один в картине, этот юный актер, он движется навстречу зрителю из оливково-золотистой дымки, в которой угадываются сумеречный лес и вечернее небо. Фигура его развернута в четко выверенном балетном движении, безупречно элегантен его костюм, отливающий теплым серебром, белым шелком подбитый плащ пепельно-терракотового тона, розоватые банты на башмаках, бледная роза на шляпе <...> этот жеманный красавец – почти приторен и откровенно кокетлив» [Герман 1984: 101–102]. В другой интерпретации «Равнодушный» – это «тан-

цующий актер, остановившийся у самого края картины со скачущим видом» [Данилова 1996: 37].

<sup>7</sup> Осознание в себе человека рока, человека порубежного кризисного сознания, охваченного жадной самосожжения и двояко относящегося к танцу, как к дикой пляске и воздушному полету, было характерно для знаменитого героя Ф.Ницше. Танец с Жизнью, как с пылкой возлюбленной, превращается у Заратустры в испытание чувств и обнажение нервов: «Пятки мои покидали уже землю, замер я на носках, тебе внемля: ведь уши танцора – в цыпочках его! К тебе прыгнул я – ты отпрянула вмиг; и лизнули меня на лету зашипевшие змейки волос вдруг взлетевших твоих! От тебя я отпрыгнул назад и от змей твоих прикасаний; ты стояла уже, обернувшись слегка, и глаза были полны желаний <...> Я люблю тебя дальней, ты вблизи мне пуще неволи; твоё бегство манит меня, поиск твой полонит меня – я страдаю, но ради тебя разве я не готов и к юдоли! Ты, чей холод, как зуд, чье презрение – искус, чей уход, точно жгут, чья насмешка – укус <...> Я в танце несусь за тобою, я с ритмом твоим неизбежно един. Где же ты? Протяни мне руку! Ну, хоть палец один!» [Ницше 1990: 163–164].

#### *Список литературы*

- Бодлер Ш. Цветы Зла / пер. с фр. И.Лихачева. М.: Наука, 1970. 479 с.
- Бочкарева Н.С. Поэтика экфрастической драмы // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. науч. ст. / отв. ред. Н.Э.Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. С. 11–20.
- Герман М. Антуан Ватто. Л.: Искусство, 1984. 208 с.
- Данилова И.Е. Судьба картины в европейской живописи. М.: РГГУ, 1996. 72 с.
- Дидро Д. Салоны. В 2-х т. / пер. с фр. И.Я.Волевич и др. М.: Искусство, 1989. Т. I. 270 с.
- Жовтис А.Л. В рассыпанном строю... (Графика современного русского стиха) // Русская литература. 1968. № 1. С. 123–134.
- Лихачев Д. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе // Русская литература. 1958. № 2. С. 3–13.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю.М.Антоновского // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 6–237.
- Олейников Н. Пучина страстей: стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1991. 272 с.
- Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Займовского под ред. Е.Кононенко. М.: Б.С.Г.–ПРЕСС, 2006. 399 с.
- Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: дис. ... докт.филол.наук. СПб.: 2009. 727 с.

Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: в 2 т. / пер. с фр. под ред. А.Андрес. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. 503 с.

Флобер Г. Собрание сочинений. Письма: в 5 т. М.: Правда, 1956. Т. 5. 497 с.

Штаерман Е.М. Меркурий // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. II. С. 140.

British Poetry and Prose 1870–1905 / ed. by I.Fletcher. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1987. 497 p.

Ehnenn J.R. Women's Literary Collaboration, Queerness, and Late-Victorian Culture. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2008. 207 p.

Fletcher I. Notes // British Poetry and Prose 1870-1905. Oxford: Oxford University Press, 1987. P. 408–446.

McSweeney K. What's the Import?: Nineteenth-century Poems and Contemporary Critical Practice. Canada: McGill-Queen's Press, 2007. 177 p.

Michael Field Works and Days, 1891. URL: <http://sightandsong.com> (дата обращения 05.02.2012).

Michael Field Sight and Song. L.: E.Mathews and J.Lane at the Sing of the Bodley Head in Vigo Str., 1892. 127 p.

Michael Field Sight and Song, 1892. URL: <http://sightandsong.com> (дата обращения 05.02.2012).

Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998. 174 p.

Thain M., Vadillo A.P. Editorial matter // Michael Field, The Poet. Published and Manuscript Materials. Claremont: True to Type Inc., 2009. 384 p.

Victorian Women Poets / ed. by T.Cosslett. Ann Arbor: Longman, 1996. 286 p.

Victorian Verse / ed. by Ch.Ricks. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1987. 654 p.

Marino G. La Galeria del Cav. Marino. Distinta in Pitture, e Sculture. Venetia: Prefso Gio: Pietro Brignonci, 1675. 335 p.

## **THE BOOK OF EKPHRASIS POEMS «SIGHT AND SONG» (1892): INTERACTION POETIC AND ART DISCOURSES**

**Kristina V. Zagorodneva**

Candidate of Philology, Scholar

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. zagor-kris@yandex.ru

The article considers the second book of Michael Field in the context of both world literature and contemporary cultural paradigm, the latter being determined by a visual turn in Humanities. “Sight and Song”, synthesizing

the heritage of different epochs, appears to belong to this open for dialogue cultural situation. The article analyses originality of the site devoted “Sight and Song”.

**Key words:** Michael Field, book of ekphrasis poems, interaction arts, poetic and art discourses.

УДК 821.161.1.09«18»

## ЦВЕТОЧНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ В.В.ГОФМАНА

**Нина Борисовна Черепанова**

учитель русского языка и литературы  
Средняя общеобразовательная школа № 2 г. Березники  
614000, Россия, Пермский край, г. Березники, ул. Пятилетки, 21.  
Cherepanova01@yandex.ru

В статье исследуется флоропоэтика В.В.Гофмана, лирика которого демонстрирует широкий спектр смыслов, связанный с цветами, и позволяет говорить о своеобразии флористического эстетического кода малоизвестного поэта-символиста. Особое внимание уделяется такому явлению, как «феминизация цветка». Отмечается, что Гофман-поэт и теоретик искусства в своем увлечении цветочной образностью опирался как на русскую классическую традицию, так и на пример О.Уайльда и других художников эпохи модерна.

**Ключевые слова:** В.В.Гофман, символизм, флоропоэтика, Вечная Женственность, библейский контекст, «синтез искусств».

Виктор Викторович Гофман (1884–1911) – малоизученный поэт, прозаик, литературный критик начала XX в., автор двух поэтических («Книга вступлений», 1904; «Искус», 1910) и одного прозаического («Любовь к далекой», 1912) сборников. Современные исследователи отмечают, что «основные черты поэтической палитры Гофмана – музыкальность и певучесть его стиха, мечтательный лиризм и характерная нежность образов» [Лавров 2003: 198], связывают его «сладостный стиль» с «итальянской культурной традицией» [Гардзонио 2011: 92]. Данная статья посвящена гофмановской флоропоэтике.

Повышенный интерес к цветочной образности в культуре начала XX столетия ученые соотносят с ее способностью быть «письмом читателям» [Чернец 1997: 93], «указывать на этапы духовного творческо-

го пути поэта» [Чернец 2004: 124], подключать «к глубине христианских значений» фольклорные, литературно-поэтические и биографические смыслы [Приходько 1998: 116]. Обращается внимание на скрытую во флористическом образе «тайну Божию» «земного рая» [Грачева 2006: 26], подчеркивается значимость антропонима «женщина-цветок» [Шарафадина 2005: 33]. Широкий спектр смыслов, связанный с цветами, можно наблюдать и в поэтике В.В.Гофмана.

Учитывая опыт своих литературных предшественников, Гофман-поэт обнаруживал стремление к изобретению собственного цветочного кода. Выбирая флористический образ, он стремился избежать упреков в использовании штампов: «Но что-то стало пахнуть прозой / От роз, луны и соловья. / Уж столько было инцидентов, / Где фигурирует она, / Что по уставу декадентов / Она теперь воспрещена» (*В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи*) [Гофман 2007: 141]. «Индийско-сказочный цветок» орхидеи, по мнению Гофмана, также мог стать свидетельством «заимствования»: «Ведь скажут – взято у Бальмонта, / А это – худшее из бед!» [141].

Примечателен настойчивый творческий поиск Гофмана в области такого явления, как «феминизация цветка» [Шарафадина 2005: 34], что является продолжением флоропоэтической традиции А.Фета. Данная черта гофмановской лирики отмечена и Ю.Айхенвальдом, считавшим, что стихотворные мелодии поэта «проникает <...> порою фетовская музыка. В ее звуках сладострастие рисуется ему, как девочка-цветок в сиреновом саду» [Айхенвальд 1994: 463–464]. В характеристике лирической героини «Книги вступлений» использованы экзотическая нежность магнолии, строгость «безгласной к просьбам» мимозы, изящество «журчащей хризантемы» и прелесть «наблюдательного сиятельного» мака. Часто признаком женственности становится нераскрывшийся цветок: «Ты вся, как закрытый цветок», «в ком все нежно и весенне, / Как нераскрытая сирень» [41, 45].

Во второй поэтической книге и прозе Гофмана образ женщины-цветка стал более отвлеченным, бесплотным. Это «девочка-цветок с лучистыми глазами», любимица «светлых зорь и ласковых дождей», с которой связано желание лирического героя «побыть цветком вблизи тебя, цветка», это барышня с нежным именем Сусанна, подруга «плененной весны», похожая на «ландыш, только что оторванный от влажной земли и тенистого леса» [114–115, 243]. В героине-цветке воплощен лик Вечной Женственности: «Давно заметил я в тебе как будто пленность, – / Как будто ты – не здесь, как будто ты в бреду. / О, я подзревал в тебе прикосновенность / Цветам загадочным в задумчивом саду. / О, девочка-цветок, как счастлив я сознаюем, / Что тайной

странною теперь владею я. / Я так же, как и ты, пленен очарованьем / Двойного счастья, двойного бытия...» [114].

Как известно, миф о Вечной Женственности связан в художественном сознании символистов с проблемой его земного воплощения и не менее важной задачей узнавания ее в облике земной женщины. Наиболее актуальной для гофмановского героя стала проблема узнавания Вечно Женственного лика «среди тысячи лукавых, / Манящих, ласковых, смеющихся цветов»: «Ты – где-то здесь, ты где-то здесь. Я знаю, – ты близка», «Я помню уговор. И я давно в саду. / Я к каждому цветку в мерцании бледных светов / Взволнованный мечтой, крадучись, припаду...» [114–115]. С цветочной символикой связан у Гофмана-лирика и мотив разочарования в преображающей силе небесной любви: «Ужели ты думаешь, счастье возможно, / Ведь больше уж нет васильков!» [136].

Актуализируя вечные вопросы бытия, цветочный образ у Гофмана обнаруживал философские подтексты, был связан с раздумьями лирического героя о скоротечности и любви, и жизни. Так, с «девой нежной» ассоциируются представления о боли («стоны магнолий между девичьих кос» [28]), о сорванном цветке, о недолгом его веке. В иных случаях отмеченная скоротечность оказывается объектом поэтизации. Например, в стихотворении «Мотыльки» лирический герой жалеет о том, что ему и его возлюбленной не дано, подобно мотылькам, летать «среди жарких роз» [29]. Недолговечность самого цветка, хрупкость жизни, в том числе и человеческой, уходят здесь на второй план, в фокусе оказывается упоительность мига, счастье полета «среди цветов». Жар лепестков розы ассоциируется с опаляющим крыльями мотыльков пламенем. Это позволяет прочесть образ гофмановской розы как амбивалентный, сочетающий в себе семантику любовной страсти и смертельной угрозы.

Показательна в этом смысле баллада «Что знали цветы». Роза стала свидетельницей греховной страсти, цветком «любви и смерти, страдания и мистического откровения» [Чернец 1997: 89]: «<...> томилась они (влюбленные. – *Н.Ч.*) меж узорных ковров, / Меж дыханий тлетворных моих лепестков» [44]. Отметим отсутствие у Гофмана образов розы в традиционных для поэтики символизма значениях богородичной и розенкрейцерской розы. Расцветшая для любви и готовая рассыпаться на лепестки за одну ночь, язычески-греховная «жаркая» роза, в своей символике амбивалентно сочетающая языческие и христианские элементы, близка к упоминанию в Книге Премудрости Соломона: «И да не пройдет мимо нас весенний цвет жизни, Увенчаемся цветами роз прежде, чем они увяли» [Книга Премудрости Соломона 2: 6–8]. В прозаических миниатюрах Гофмана символика уходящей жизни как «затаенной траге-

дии умирающих цветов», также связана с образом розы: «Ведь и цветение наших роз было лишь их постепенным умиранием» [244].

Примечательно, что цветы в прозе Гофмана стали символами болезни («слепые глаза, словно какие-то белые слепые цветочки»), обмана и угасания чувств («из-под шляпы с голубыми цветами <...> улыбнулись бесцветные глаза», «уже брошены на пол – обрезанные и оторванные <...> цветы»), смерти («букеты засушенных цветов») [248, 257, 229, 221]. С цветком в прозе Гофмана связано и значение души человека в ее природной, божественной, творческой сущности («розово-золотистые тела богинь – <...> нежны и прозрачны, как наполненный росой цветок», «когда я смотрел в ее глаза, стараясь проникнуть сквозь них вглубь ее ароматной души, мне казалось, что и я делаюсь цветком, <...> что душа моя расцветает») [240, 245].

Цветочная образность позволяет утверждать, что одним из ближайших контекстов поэтики Гофмана является библейский. Смысловое поле любви, организованное цветочной образностью, насыщено поэтически осмысленными христианскими мотивами «лепесткового рая», «тайны тихой», «чуда светлого», «пророческого сна», «светлой непорочности» девы и ощущением «мучительного греха» в желании «быть с тобой». При встрече с любимой цветки сирени напоминают герою важнейший в христианстве символ – «первороденную звезду». Насыщенность поэтики Гофмана христианской цветочной символикой отмечена Ю. Айхенвальдом: «Адам-дитя, <...> он еще в мире с Богом, с Евой-цветком» [Айхенвальд 1994: 464].

Цветочная образность породила в творчестве Гофмана и некоторые живописные аллюзии, представляющие интерес в плане «синтеза искусств»<sup>1</sup>. Так, «тихая лилейность» инфанты сближает стихотворение «Мираж в гостинной» с картиной Данте Габриэля Россетти «Благословенная Дама» (1877), придавая обеим героиням сходство с иконописными изображениями Мадонны. Эту близость в поэтическом тексте и на живописном холсте известного прерафаэлиты подчеркивают лилии. Нежные чистые краски палитры прерафаэлитов соответствуют нежности звучания гофмановского стиха.

Гофман-поэт и Гофман-теоретик искусства связывал с символикой лилии и принципиальные для своей поэтики представления о Христе как о первом, кто предложил людям «жить как цветы». Гофман обращался к ним в своей программной статье «О тайнах формы» (1905). Примечательно и то, что в рассуждениях о цветах, которые «гармоничны в своем единстве формы и содержания, и потому они красивы, и потому так счастливы они...» [Гофман 1905а: 39], автор опирался на О. Уайльда, известного в том числе и своим поклонением цветам. Гоф-



ман-эссеист называл О.Уайльда «гениальным» и воспроизводил призыв Христа «жить как цветы» в транскрипции его «De Profundis» (1905): «Гениальный Оскар Уайльд в тюрьме своей думал о Христе (De Profundis): "Кто хочет жить подобно Христу, тот должен быть всецело и совершенно самим собою". – "Христос был индивидуалист, не только величайший, но и первый в истории". – "Он первый предложил людям – жить как цветы"» [Гофман 1905а: 39]<sup>2</sup>.

Гофман-теоретик выдвинул идею «мистического интимизма», в основе которой лежало убеждение в том, что искусству «важно только отдельное, лишь индивидуальное», что «каждый художник отражает и познает мир в своей душе, дает, в конце концов, лишь свою душу» [Гофман 1905б: 24]. В свете данной теории ему оказались близки мысли О.Уайльда о Христе-индивидуалисте, взявшем на себя смелость сделать «самого Себя образом и воплощением», снести «на своих плечах бремя всего мира» и потому стоящем «в одном ряду с поэтами» [Уайльд 1993: 433]. «Бесконечно-гармоничные», «до конца и всецело воплотившие себя» цветы в художественном сознании Гофмана – ценностный ориентир, с ними связан идеал поэтического самовоплощения, эстетическое кредо Гофмана-поэта – «быть до конца цельным, всегда собою, быть – как цветы» [Гофман 1905а: 39].

Цветочная образность в художественном сознании Гофмана стала актуальным эстетическим кодом, позволившим ему выразить свое видение человека и мира, обратиться к глубинам собственной души. Цветок в эстетической системе Гофмана символизирует природную цельность, присущую лирической героине и влюбленному в нее герою, цветочная символика является одним из способов воплощения мифа о Вечной Женственности. С цветами в гофмановском творчестве ассоциировался идеал поэтического самовоплощения, с ними связано осмысление этапов собственного творческого пути.

### Примечания

<sup>1</sup>Так, ближайшим живописным «контекстом» прозаической миниатюры Гофмана «Запах сирени» является «Сирень» М. Врубеля (1900), которую справедливо считают ярким выражением символизма в живописи. Портрет гофмановской девушки-цветка, возникающий на фоне букета сирени, ассоциативно отсылает к врубелевскому полотну, в центре которого также просматривается женский лик.

<sup>2</sup>Ср.: «В Христе я вижу не только все черты, присущие романтическому образу, но и все нечаянности, даже причуды романтического темперамента. Он первый сказал людям, что они должны жить "как цветы полевые"» [Уайльд 1993: 440].

### *Список литературы*

- Айхенвальд Ю. Виктор Гофман // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / предисл. В.Крейда. М.: Республика, 1994. С. 463–467.
- Гардзонно С. Заметки о стихах Виктора Гофмана // От Кибирова до Пушкина: сб. в честь 60-летия Н.А.Богомолова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 92–103.
- Гофман В.В. Любовь к далекой: поэзия, проза, письма, воспоминания / сост., вст. ст. и комм. А.И.Чагина. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2007. 384 с.
- Гофман В.В. О тайнах формы // Искусство. 1905а. № 4. С. 32–39.
- Гофман В.В. Что есть искусство // Искусство. 1905б. № 1. С. 19–24.
- Грачева И.В. Флористика в романах Ф.М.Достоевского // Русская словесность. 2006. № 6. С. 20–26.
- Лавров А.В. Виктор Гофман: между Москвой и Петербургом // Писатели символистского круга: Новые материалы / ИРЛИ РАН. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 193–222.
- Приходько И.С. «Розы», «вербы» и «ячменный колос» А. Блока // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. С. 110–116.
- Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. / пер. с англ. М.: Республика, 1993. Т. 2. 543 с.
- Чернец Л.В. О языке цветов в лирике А.А.Блока // Филологические науки. 2004. № 6. С. 121–128.
- Чернец Л.В. Черная роза, или Язык цветов // Русская словесность, 1997. № 2. С. 88–123.
- Шарафадина К.И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А.Фета // Русская литература. 2005. № 2 С. 18–54.

## **FLOWER FIGURATIVENESS IN V.V.HOFFMANN'S ARTISTIC CONSCIOUSNESS**

### **Nina B. Cherepanova**

teacher of Russian language and literature,

Secondary comprehensive school №2, Berezniki

614000, Permsky kraj, Berezniki Pyatiletka str., 21. cherepanova01@yandex.ru

The article deals with V.V.Hoffmann's flora poetics. His lyrics demonstrates a wide spectrum of meanings connected with flowers and allows to speak about originality of floristic aesthetic code of the unknown poet-symbolist. Special attention is paid to such phenomenon as "flower's feminisation". It is marked that Hoffmann, a poet and a theorist, in his passion

for flower figurativeness bases himself upon tradition and O.Wild's example and other artists of modernist style.

**Key words:** V.V.Hoffvann, symbolism, flora poetics, "Eternal Femininity", biblical context, "synthesis of arts".

**УДК 811.111.09**

**«ТРИ МУЗЫКАНТА» О.БЕРДСЛИ  
И «ТЕНИ КОСЫМИ УГЛАМИ...» М.А.КУЗМИНА:  
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ**

**Ирина Александровна Табункина**

к.филол.н., старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. ira-tabunkina@mail.ru

В статье представлен сопоставительный анализ стихотворений русского поэта начала XX в. М.Кузмина и английского художника-графика конца XIX в. О.Бердсли. Рубежное мировосприятие обусловило основания для сравнения поэтики их произведений. Стихотворение Кузмина «Тени косыми углами...» рассматривается в контексте баллады Бердсли «Три музыканта» и в сравнении с ней. Мотивный анализ, анализ словаря произведения, композиции, хронотопа и субъектной организации позволяет сделать вывод о существенном влиянии баллады Бердсли на поэтическое сознание Кузмина.

**Ключевые слова:** Бердсли, Кузмин, сопоставительный анализ, рецепция, поэтика.

Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации в рамках научного исследования «Поэтика русской и английской литературы рубежа XIX-XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», грант № МК-2181.2012.6

Рубежное мировосприятие родившихся в один год английского художника-графика, писателя и поэта Обри Винсента Бердсли (*Aubrey Vincent Beardsley*, 1872–1898) и русского поэта, прозаика, критика и музыканта Михаила Алексеевича Кузмина (1872–1936) может служить основанием для историко-культурного анализа их произведений, исследования различных механизмов рецепции (воздействие, заимствование, восприятие, влияние).

На протяжении более тридцати лет имя Бердсли, его графические и литературные произведения упоминаются Кузминым в «Дневниках», письмах и стихотворениях<sup>1</sup>. Кузмин перевел на русский язык балладу Бердсли «Три музыканта» (*The Three Musicians*, 1895, оп. в 1896) и «Балладу о цирюльнике» (*The Ballad of a Barber*, 1896) [The New Oxford Book of Victorian Verse 1987: 605–608] для опубликованного в 1912 г. московским издательством «Скорпион» избранного наследия графика. Создавая книгу «Форель разбивает лед» (1925–1927), Кузмин в некоторых ее частях «как бы возрождает» балладность, «после того как она пережила свой относительный расцвет в первые предреволюционные годы» [Марков 1994: 157].

Перевод Кузмина «Трех музыкантов» Бердсли подробно проанализирован В.Е.Багно и С.Л.Сухаревым в статье «Михаил Кузмин – переводчик». Авторы считают, что «переводы из Бёрдсли интересны, прежде всего, тем, что несут на себе заметный отпечаток некоторых характерных черт собственной поэтики Кузмина» [Багно, Сухарев 2006]. Исследуя «Трех музыкантов» Кузмина, ученые отмечают, что «в ровное, умеренно-ироничное и логически упорядоченное поэтическое изложение Кузмин, усиливая элемент эротики, вносит недомолвки и околичности; сочетает пропуски важных деталей с необязательными вставками; смещает акценты в сторону размытой двусмысленности; не пренебрегает языковыми неправильностями – и в целом создаёт прихотливый эскиз, полагаясь во многом не на рациональное восприятие читателя, а на его внутреннюю чуткость к обертонам» [там же].

В данной статье мы обратимся к сопоставительному анализу восьмистрофной баллады английского автора и гораздо меньшему по объему (4 строфы) стихотворению Кузмина «Тени косыми углами...» (1914, сборник «Фузий в блюдечке», книга «Нездешние вечера») [Кузмин 1990: 200], которое было создано через два года после публикации перевода «Трех музыкантов». По мотивно-образной канве, хронотопу, героям и субъектной организации стихотворение «Тени косыми углами...» близко балладе «Три музыканта» Бердсли.

Общим в стихотворениях Бердсли и Кузмина является мотив прогулки на природе. У Бердсли он заявлен уже в первой строфе: по тропинке, идущей вдоль леса, держат путь три музыканта:

Along the path that skirts the wood,  
The three musicians wend their way,  
Pleased with their thoughts, each other's mood,  
Franz Himmel's latest roundelay,  
The morning's work, a new-found theme,  
their breakfast and the summer day.

Ритмический рисунок 4-ст. ямба, традиционно использующийся «в качестве балладно-песенного стиха с фольклорными ассоциациями» и являющийся «одним из основных» размеров в английской поэзии с XV–XVII вв. [Гаспаров 1989: 172], подчеркивает жанровое тяготение автора. Современный исследователь Я.Флетчер также называет «Три музыканта» Бердсли «изящной балладой» (*graceful ballad*) [Fletcher 1987: 152]. Акцент на событие, напряженный сюжет, характерные черты баллады, подчеркивает преобладание глаголов в III, V–VII строфах, в которых говорится о действиях героев. Особенно много глаголов в V строфе (6 глаголов на 5 строк). Тогда как в строфах I, II, IV, содержащих описание героев, глаголов существенно меньше. Жанровые черты пейзажной зарисовки Кузмина «Тени косыми углами» подтверждаются анализом словаря стихотворения, который показывает, что существительных, обозначающих предметы и понятия, существенно больше (19) по сравнению с глаголами, деепричастиями, обозначающими действия и состояния (12) и прилагательными, причастиями, обозначающими качества и оценки (11).

Сюжет баллады составляет прогулка трех музыкантов по лесу и полям, их музицирование на природе и встреча с английским туристом. Пространство леса, в народных балладах о Робине Гуде связанное со свободой («"Зеленый лес" всегда присутствует в балладах как фон для каждого события и действия» [Жирмунский 1973: 95]), в балладе Бердсли является основным местом действия, наряду с тропинкой, полем, тенистыми деревьями, сквозь которые сверкает кровля замка (*path, wood, woods, wood, chateau's roof, dusky summer trees*). Соединение мотива прогулки с мотивом удовольствия является своеобразным вступлением в балладе и занимает целую строфу из пяти строк. Гуляя вдоль тропинки по краю леса, герои наслаждаются мыслями, настроением друг друга, песенкой Франца Химмеля, утренней работой, темой, завтраком и летним днем.

В стихотворении Кузмина «Тени косыми углами...» пространство более открытое – это острова, купальни, скошенная трава. Как и в балладе Бердсли, оно связано с наслаждением и удовольствием. Метафора первых двух строк стихотворения напоминает о живописном полотне «Путешествие на остров Киферу» (1717) французского художника рубежа XVII–XVIII вв. А.Ватто. XVIII столетие было особенно любимым и Бердсли (см.: [Бочкарева, Табункина 2010]), и Кузминым, который «отдал дань» и стилизациям в духе XVIII в. [Гинзбург 1974: 362]. Описание природных явлений – тени и запахи – открывает пейзажную зарисовку Кузмина, названную по первой строке «Тени косыми углами...»:

Тени косыми углами  
Побежали на острова,  
Пахнет плохими духами  
Скошенная трава.

Лирический сюжет стихотворения, написанного дольником, размером, который наиболее близок силлабо-тоническому стиху, – это движение летнего дня, его суточное время с утра и до поздней ночи, а также природные метаморфозы – тени и смена времени суток с утра через день до появления месяца.

Композиция баллады Бердсли представляет смену героев по уже отмеченному исследователями симметричному принципу: все (I) – певица (II) – юноша (III) – пианист (IV) – все (V) – пианист (VI) – певица (VII) – юноша (VIII) [Бочкарева, Табункина 2010: 41]. Смене героев соответствует чередование общих, на которых представлены все герои, и крупных планов с одним-двумя героями. В стихотворении Кузмина разбивка на планы более разнообразна. В I строфе и 1,2 строках II строфы дан общий план, на котором находится пейзаж. Далее в 3, 4 строках II строфы для изображения людей применяется крупный план. В III строфе точка зрения повествователя укрупнена до кадра, в котором видны «мелкие оспы пота». В IV строфе движение взгляда идет по принципу симметрии, который уже отмечался в композиции баллады Бердсли: крупный план – это фигура тенора, общий – природа. Смена зрительных планов, разнообразные движения как «непрерывно изменяющиеся изменения, отражающие вечный закон живой природы» проявляется импрессионистическая поэтика Кузмина [Баканова 1986: 11]. Восприятие внешнего мира через комплекс ощущений Кузминым подчеркивает музыка межстрочных [тр, м, н, с, п] и внутривстрочных [ым'и, ам'и, им'и, х, п] повторов звуков и звуко сочетаний во всем стихотворении.

О трех героях из четырех в балладе Бердсли *The Three Musicians* говорится уже в заглавии. Непосредственная близость к музыке героев баллады Бердсли подчеркивает соотношение этого жанра «со средневековой танцевальной лирикой» [Мощанская 1966: 76]. Значение героев заключается в их действиях и совершении поступков, которые развивают сюжет. Повествователь в качестве «внесубъектной формы авторского сознания» (С.Н.Бройтман) [Теория литературы 2007: 343] и форма повествования от третьего лица усиливают событийность стихотворения. В этих строфах Бердсли дает более или менее развернутые описания героев, что не характерно для народной баллады и отсутствует в ней (см.: [Мощанская 1976: 93]). В балладе Бердсли четко определены герои: их местонахождение (Франция), национальная принад-

лежность (вероятно, французы, англичанин, поляк), сфера деятельности (певица-сопрано, юный талант, польский музыкант и дирижер, английский турист).

Каждая из II–IV строф баллады Бердсли посвящается одному персонажу. Образ певицы-сопрано создан через костюм, описание которого дано в момент дуновения ветра:

One's a soprano, lightly frocked  
In cool, white muslin that just shows  
Her brown silk stockings gaily clocked,  
Plump arms and elbows tipped with rose,  
And frills of petticoats and things,  
and outlines as the warm wind blows.

Стройный изящный мальчик, юный талант, представлен в виде поклонника певицы, который готов умереть за ее благосклонность и мечтает о славе в Париже, Санкт-Петербурге, Вене и Сент-Джемс Холле, а пока торопится поправить ее распущенные волосы:

Beside her a slim, gracious boy  
Hastens to mend her tresses' fall,  
And dies her favour to enjoy,  
And dies for réclame and recall  
At Paris and St. Petersburg, Vienna and St. James's Hall.

Наиболее подробно из трех героев с музыкальной точки зрения охарактеризован знаменитый польский пианист. Наряду с описанием его внешности – чистое сердце, копна золотых волос – Бердсли восхищается его железным запястьем и пальцами, которые могут выводить трели и наполнять отчаянием новичков (IV строфа). Пианист-поляк музицирует на лоне природы с маками в руках (VI строфа).

The third's a Polish Pianist  
With big engagements everywhere,  
A light heart and an iron wrist,  
And shocks and shoals of yellow hair,  
And fingers that can trill on sixths  
and fill beginners with despair. <...>  
The Polish genius lags behind,  
And, with some poppies in his hand,  
Picks out the strings and wood and wind  
Of an imaginary band,  
Enchanted that for once his men obey his beat and understand.

Развернутые характеристики героев, выраженные в их построчном описании, соединяются с повествованием о действиях музыкантов и туриста. Герои совершают поступки, реальные или метафорические,

важность которых отличает, в частности, именно балладу рубежа XIX–XX вв. [Козырева 1988: 12]. Событием в балладе Бердсли является прогулка музыкантов, в течение которой они срывают созревшие колосья и поют отрывки из разных песен, передразнивают леса звуками горна Зигфрида, наполняют воздух музыкой Глюка и презрением душу в твидовом костюме:

The three musicians stroll along  
And pluck the ears of ripened corn,  
Break into odds and ends of song,  
And mock the woods with Siegfried's horn,  
And fill the air with Gluck,

and fill the tweeded tourist's soul with scorn.

Здесь впервые возникает четвертый герой баллады – не музыкант, а турист (*tourist's soul*). Его образ создан Бердсли деталью – названием ткани «твид», типичной для английских костюмов (*the tweeded*).

Героев-музыкантов Бердсли подробно характеризует, а турист дважды (V, VIII строфы) появляется в сюжете. Певица, юноша, пианист и турист выступают в качестве «главных действующих лиц, “носителей основного события” (М.М.Бахтин) в литературном произведении» (Н.Д.Тамарченко) [Теория литературы 2007: 249]. В стихотворении Кузмина человеческие фигуры появляются эпизодически, будучи обозначены в назывном предложении количественно и, как в балладе Бердсли, через деталь. Героев в стихотворении Кузмина очевидно больше, чем в балладе Бердсли. Однако они подробно не охарактеризованы, а только упомянуты во II строфе стихотворения (компания лицеистов, две дамы, котелок):

Жар был с утра неистов,  
День, отдуваясь, лег.  
Компания лицеистов,  
Две дамы и котелок.

III строфа:

Мелкая оспа пота –  
В шею нельзя целовать.  
Кому же кого охота  
В жаркую звать кровать?

Изменение точки зрения от «толпы лицеистов» к рассматриванию «мелких осп пота», риторический вопрос и просторечное «кому же кого охота», словосочетание «жаркая кровать», внутрискорочные созвучия (кому – кого, звать – кровать, оспа – пота) и рифма «целовать – кровать», соединяющая уже близкие по смыслу слова (кровать жаркая не только и не столько от жары, сколько от любви) подчеркивают не-



навязчивое повествование о желаниях и намерениях повествователя. Забавы на природе оказываются предпочтительнее «жаркой кровати».

Образ туриста в «Трех музыкантах» Бердсли вносит напряжение в сюжет баллады и связан с его поворотом, который проявляется в последней, восьмой, строфе в виде реакции героя на увиденную под деревом сценку и подчеркивается приемом умолчания, анжамбманом и метафорой. Певица после длительной прогулки присела отдохнуть среди тенистых деревьев и обмахивает себя веером, слегка прикрыв глаза и приглаживая платье вокруг ног. Турист, увидев певицу и юношу, становится красным, как его путеводитель и возносит молитву за Францию. В последней строфе иронически обыгрывается мотив наслаждения, заявленный еще в I строфе баллады и связанный прежде всего с музыкой.

The charming cantatrice reclines  
And rests a moment where she sees  
Her chateau's roof that hotly shines  
Amid the dusky summer trees,  
And fans herself, half shuts her eyes,  
and smoothes the frock about her knees.

The gracious boy is at her feet,  
And weighs his courage with his chance;  
His fears soon melt in noon-day heat.  
The tourist gives a furious glance,  
Red as his guide-book grows, moves on,  
and offers up a prayer for France.

Подобный прием – поворот в сюжете, новеллизирующий произведение, находим и в стихотворении Кузмина. После III строфы очевидна недоговоренность, явный скачок в сюжете, который связан с образом тенора. О происходящем между упоминанием «жаркой кровати» (III) и вздохом тенора (IV) повествователь умалчивает, резко переходя от кадра к более общему изображению. Вздох и жалоба на усталость и томление, вероятно, от жары затмевают проявление музыкальных способностей певца:

Тенор, толст и печален,  
Вздыхает: "Я ждать устал!"  
Над крышей дырявых купален  
Простенький месяц встал.

Если Бердсли в балладе описаниями и характеристиками героев, их участием в событии развивает образы музыкантов, которые подчеркнуты реминисценциями к опере Вагнера «Зигфрид», композитору

Глюку и др., то Кузмин использует образ тенора в сниженном значении, описывая его по принципу противопоставления: толстый, печальный, вздыхающий и уставший герой на фоне развлекающейся и отдыхающей на природе компании, которая, возможно, совсем не стремится послушать пение тенора. Иронический пафос финальной строфы подчеркивает «простенький» месяц и «крыши дырявых купален».

Мотив жары, летнего зноя, соединяясь с эротическим мотивом, также является общим в стихотворениях Бердсли и Кузмина, проявляясь с разной степенью интенсивности. В балладе Бердсли прогулка музыкантов совершается в первую половину дня (*The morning's work <...> the summer day*). О жаре говорится опосредованно через подчеркнутое анжамбманом упоминание о ярко светящейся сквозь деревья крыше замка певицы (*Her chateau's roof that hotly shines / Amid the dusky summer trees*). О полдневной жаре идет речь в связи с действиями юноши: его страхи растают, и он станет смел в отношении певицы (*His fears soon melt in noon-day heat*). Переводя балладу Бердсли, Кузмин в VI строфе «нарочито откровенно нагнетает эротическое томление вокалистки, навеянное полдневным жаром», что проявляется в «намеренно мало уместных с точки зрения информативности лексических повторах», «сгущении и эмоциональной насыщенности пейзажа» [Багно, Сухарев 2006].

Подобное нагнетение «жары» наблюдаем в стихотворении Кузмина «Тени косыми углами...». Мотив жары заявлен во II строфе в утреннем состоянии природы: «Жар был с утра неистов, / День, отдуваясь, лег». Далее происходит постепенное углубление ситуации и усиление мотива жары. Форма мужского рода существительного «жар», краткая форма прилагательного «неистов», одиночное деепричастие «отдуваясь», синтаксически обособленное запятыми и при чтении выделяемое паузами создают аналогию с затрудненным дыханием, отдышкой во время жары. В III строфе мотив жары и крупный кадр усиливают эротическую составляющую эмоциональной атмосферы стихотворения.

Итак, мотивный, жанровый анализ, анализ словаря пейзажной зарисовки Кузмина и баллады Бердсли демонстрирует общность мотивов – мотив прогулки на природе, мотив жары, эротический мотив, мотив наслаждения (удовольствия), мотив музыки. Конкретная реализация мотивов и образов в произведениях позволяет говорить о восприятии баллады, ее воздействии на эстетическое сознание Кузмина, которое претворяется в поэтические строки стихотворения «Тени косыми углами...».

Бердсли, обращаясь к жанру баллады и ее народной традиции (акцент на действии героев и событиях их жизни), пытается сохранить

связь с искусством через героев музыкантов, реминисценции к музыкальным произведениям и композиторам, эстетизацию и развернутые описания обстановки и костюмов героев. Природа становится фоном для музыкальных и телесных наслаждений героев. Их превратное истолкование героем туристом подчеркивает жанровую установку баллады на остроту действия.

Образ туриста, реакция англичанина на увиденное под тенистыми деревьями в балладе Бердсли снижает «романтический сюжет странствующих музыкантов» [Бочкарева, Табункина 2010: 45]. Тогда как Кузмин в стихотворении снижает сам образ певца-тенора, делая его ненужным и чуждым ситуации забав на природе. Герои в балладе Бердсли развлекаются музицированием, а в стихотворении Кузмина их, по видимому, должен развлекать тенор. Герои не спешат к нему, т.к. забавы на природе оказываются интереснее и заманчивее пения тенора. Наверное, поэтому он печален и вздыхает, что устал ждать. Музыка снижена тем, что природа и телесность оказываются важнее. Герои – компания лицеистов, две дамы, котелок не заинтересованы в музыке и не нуждаются в ней.

Кузмин стремится зафиксировать в слове состояние природы и впечатление лирического субъекта как подробность частной, бытовой жизни. Мотив прогулки интерпретирован поэтом как описание внешнего мира через призму чувственного, эротического впечатления, возникающего в течение жаркого, летнего дня. Вместо событийности, пространственного движения героев музыкантов, какие мы видим в балладе Бердсли, у Кузмина присутствует движение суточного времени, описание внешнего мира (природы) соотносится с внутренним, духовным миром повествователя.

### **Примечание**

<sup>1</sup> М.Кузмин упоминает о просмотривании графических работ Обри Бердсли: «Сомов показывал мне обожженную даму, рисунки XVIII в., издания Beardsley» («Дневник» 1906 г.) [Кузмин 2000: 236]. Бердсли – один из любимых художников Кузмина: «В живописи люблю старые миньятюры, Боттичелли, Бердслей, живопись XVIII в., прежде всего Клингера и Тома (но не Беклина и Штука), люблю Сомова и частью Бенуа, частью Феофилактова» (письмо В.В.Руслову от 8-9 декабря 1907 г.) [Кузмин 1992: 147]. С художественными образами Бердсли Кузмин сравнивает артистов балета «Проб<уждение> Флоры». В частности, артиста Андр<ианова> считает «восхитительным <...> в виде бердслианского Апполона» («Дневник» 1906 г.) [Кузмин 2000: 236]. Имя Бердсли названо Кузминым в связи с определением собственного мировоззрения: «Нужно точку зрения. Иначе ничего не выйдет. Не

Бердсли, так хоть Ходасевич. Иллюзию дела, и притом “красивого”» («Дневник» 1931 г.) [цит. по: Шумихин 1994: 163]. Кузмин указывает, что читал «Бердсли письма и “Тангейзера”», имея в виду, скорее всего, эпистолярное наследие графика и его незаконченный роман «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1894–1898). Задумывая в 1934 г. произведение «Троя» (на сегодняшний день сведения о нем отсутствуют), Кузмин предполагал, что в него «вольется, или влилось уже, и Бердсли, и Оксфорд» («Дневник» 1934 г.) [Кузмин 1998: 31, 30]. Имя Обри Бердсли упоминается также в стихотворениях Кузмина «Приглашение» (цикл «Путешествие по Италии», 1921) [Табункина 2012: 121-130] и «Fides apostolika» (цикл «Пути Тамино», 1921) из книги «Параболы» (1921–1922), «Слоновой кости страус поет...» (цикл «Северный веер», 1925) и «Тот» (цикл «Для августа», 1927) из книги «Форель разбивает лед» (1925–1927).

### ***Список литературы***

Багно В.Е., Сухарев С.Л. Михаил Кузмин – переводчик // XX век. Двадцатые годы: Из истории международных связей русской литературы: сб. ст. СПб.: Наука, 2006. С. 147-183. URL: <http://www.proza.ru/2010/03/28/862> (дата обращения: 23.05.2011)

Баканова Т.П. Поэзия Артура Саймонза и английский символизм: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1986. 18 с.

Бочкарева Н.С., Табункина И.А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010. 254 с.

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 304 с.

Жирмунский В.М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады / пер. С.Маршака. М.: Наука, 1973. С. 87–103.

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 408 с.

Козырева М.А. Восприятие в русской литературе английской поэзии конца XIX – начала XX века (жанр литературной баллады): автореф. ... канд. филол. наук. Л., 1988. 23 с.

Кузмин М.А. Дневник 1905–1907 / предисл., подг. текста и коммент. Н.А.Богомолова и С.В.Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.

Кузмин М.А. Дневник 1934 года / под ред., со вступ. ст. и примеч. Глеба Морева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. 413 с.

Кузмин М.А. Избранные произведения / сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. А.В.Лаврова, Р.Д.Тименчика. Л.: Худож. лит., 1990. 576 с.

Марков В.Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. 368 с.

Мощанская О.Л. К вопросу об определении жанра английской баллады // Уч. зап. Горьковского гос. ун-та. Сер. историко-филологическая. Вып. 74. Горький: Волго-вятское книжное изд-во, 1966. С. 76-86.

Мощанская О.Л. Фольклорные традиции в поэзии В.Скотта // Литературные связи и традиции: межвуз. сб. Горький: Горьк. гос. ун-т, 1976. С. 85–96.

Шумихин С.В. Три удара по архиву Михаила Кузмина // НЛЮ. 1994. №7. С.163–169.

Табункина И.А. Рецепция Обри Бердсли в стихотворении М.Кузмина «Приглашение» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 2 (18). С. 121-130.

Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2007. 512 с.

Fletcher I. Aubrey Beardsley. Boston: Twayne Publishers, 1987. 206 p.  
The New Oxford Book of Victorian Verse / ed. by Ch.Ricks. Oxford, New York: Oxford University Press, 1987. 655 p.

## **POEMS “THE THREE MUSICIANS” BY A.BEARDSLEY AND “SHADOWS OF OBLIQUE ANGLES...” BY M.KUZMIN: COMPARATIVE ANALYSIS**

**Irina A. Tabunkina**

Candidate of Philology, Senior Lecturer of World Literature and Culture Department  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

The article is devoted to comparative analysis of poems *Shadows of oblique angles...* by Russian poet M.Kuzmin (1872–1936) and *The Three Musicians* by English graphic artist A.Beardsley (1872–1898)/ Borderline worldview is based for comparison of their poetics. Kuzmin's poem is considered in the context of Beardsley's poem (ballad). Analysis of motives, composition, chronotope and organization of subject, vocabulary work demonstrate a significant influence Beardsley's poetic features on Kuzmin's poetic consciousness.

**Key words:** Beardsley, Kuzmin, comparative analysis, reception, poetics.

**АБСТРАКЦИЯ И ИЛЛЮСТРАЦИЯ:  
«ВРАГ ЗВЕЗД» УИНДЕМА ЛЬЮИСА**

**Дмитрий Сергеевич Туляков**

аспирант кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул.Букирева, 15. contactz@gmail.com

В статье исследуются отношения живописной абстракции и литературного произведения на материале пьесы Уиндема Льюиса «Враг звезд» и одноименной иллюстрации. Предлагается интерпретация иллюстрации в контексте системы образов пьесы и взглядов Льюиса на абстрактное искусство, изложенных в журнале «БЛАСТ». Определяется значение абстракции и абстрактной иллюстрации в раннем творчестве художника и в пьесе «Враг звезд».

**Ключевые слова:** иллюстрация, взаимодействие искусств, визуальность, живописная абстракция, английская литература, Уиндем Льюис, «Враг звезд», вортицизм

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

Английский писатель и художник Уиндем Льюис (Wyndham Lewis, 1882-1957) неоднозначно относился к живописной абстракции на разных этапах своей карьеры. С 1912 г. и приблизительно до начала Первой мировой войны художник активно создает абстрактную живопись, большая часть которой до нас не дошла. В статье «НАШ ВОРТЕКС», опубликованной в первом номере журнала-манифеста «БЛАСТ», Льюис писал о создании «Новой Живой Абстракции» (*New Living Abstraction*) как об обязательной части художественной программы вортицистов [BLAST 1914: 147].

Устремленность к абстракции была сильнейшим стилистическим импульсом в творчестве Льюиса и других вортицистов в первой половине 1910-х гг., однако она не означала полного отрыва от репрезентации в живописи, который, по мнению Льюиса, и невозможен: «Если человек не изображает [*represent*] людей, не изображает ли он облака? Если он не изображает облака, не изображает ли он массы бутылок?»

Если он не изображает массы бутылок, не изображает ли он дома и кирпичные стены? Или не изображает ли он в своих кажущихся наиболее абстрактными картинах сочетания перечисленного или чего-то другого? Всегда ИЗОБРАЖАЕТ [*REPRESENTING*], во всех случаях» [BLAST 1915: 42]. Объект критики Льюиса – абстракция как цель самой себя. Для перехода к «Новой Живой Абстракции» (курсив мой – Д.Т.) вортицизма Льюис ставит во втором выпуске «БЛАСТА» следующую цель: «Мы должны постоянно стремиться ОБОГАЩАТЬ абстракцию до тех пор, пока она не станет почти что самой жизнью [*plain life*], или, скорее, достаточно глубоко раствориться в материальной жизни для того, чтобы почувствовать формообразующую силу в ее вибрациях, акцентировать и увековечить их» [BLAST 1915: 40].

Рид Дазенброк справедливо отмечает, что вортицисты «создали определенное количество полностью абстрактных работ, преимущественно рисунков и эскизов, но они возвращались к предмету во всех главных работах» [Dasenbrock 1984]. Что касается Льюиса, то, как показал Пол Эдвардс, даже в его наиболее абстрактных картинах 1913 г. зачастую в том или ином виде прослеживается предмет, репрезентация [Edwards 2000: 113-137].

Уже во второй половине 1910-х г. Льюис отказывается от абстракции. В автобиографии «Грубое назначение» («*Rude Assignment*», 1950) Льюис пишет о раннем вортицистском периоде своего творчества: «Писательство – литература – вытащило меня из абстракционистского тупика [*the abstractist cul-de-sac*]» [Lewis 1984: 139]. Художник остается верным своей, начатой еще в 1915 г., критике и в одной из своих последних книг, «Демон прогресса в искусстве», где «чистая» живописная абстракция названа, например, «экстремизмом» в изящных искусствах и «ужасной изобразительной аберрацией» (*terrible pictorial aberration*) [Lewis 1955: 3, 51].

В центре нашей статьи ранний абстрактный рисунок Льюиса «Враг звезд» («*The Enemy of the Stars*», 1913) [BLAST 1914: viiia], напечатанный в первом выпуске журнала «БЛАСТ» в качестве последней, шестой, иллюстрации к одноименной пьесе художника (подробнее об отношении вербального и визуального в пьесе см.: [Гуляков 1910б]). Интерес именно к этому рисунку обусловлен тем, что из всех иллюстраций эта – единственная, связь которой с пьесой специально обозначена Льюисом в названии. Другие изображения цикла не только не соотносятся напрямую с заглавием, той или иной сценой или действующими лицами пьесы, но и обладают иными, собственными, контекстами. Так, одна из них – фотография специально оформленного Льюисом для графини Дрозды зеркала («*Decoration for the Countess of*

Drogheda's House», 1913); другая – абстрактный рисунок «Тимон Афинский» («Timon of Athens», 1913), генетически связанный с портфолио выполненных художником иллюстраций-шмуцтитолов к несуществующему изданию одноименной пьесы Шекспира.

В целом включенные в «мультимедийный» текст «Врага звезд» шесть репродукций работ Льюиса периода абстракции являются, на наш взгляд, не столько иллюстрациями к конкретной пьесе, сколько живописной демонстрацией разнообразных возможностей абстрактного пластического языка только что провозглашенной «Новой Живой Абстракции». Характеризуя эту выборку живописных работ Льюиса, Дэвид Грэвер пишет: «В некоторых изображениях глубина перспективы ослаблена, в других нет. Темы включают стилизованную, но узнаваемую человеческую фигуру во “Враге звезд”; архитектурную абстракцию в “Портрете англичанки” и “Тимоне Афинском”; последовательно нерепрезентативное исследование движения и силы в “Плане войны” и “Медленной атаке”. Внутренняя логика, на которую претендует каждое изображение, варьируется от авангардного торжества энергии и движения сродни футуризму в “Медленной атаке” до пародийного нападения на социальные и эстетические конвенции портретной живописи в “Портрете англичанки”, от почтительного подчинения социальной иерархии в “Декорации для дома княгини Дроэды” до иллюстрации к тексту в изображении “Враг звезд”» [Graver 1992: 488].

«Враг звезд» действительно выделяется на фоне этой небольшой «выставки» раннего Льюиса на страницах журнала как «иллюстрация к тексту» пьесы (*textual illustration*). Однако отличие это – и у Льюиса, и у исследователя, который не развивает мысль об «иллюстративности» данного рисунка – номинативно, определяется только названием. На наш взгляд, этот рисунок не менее абстрактен, чем остальные иллюстрации цикла (подробнее об этом см.: [Туляков 2010a]). Его «предмет» так же скрыт, а само изображение подвержено различным интерпретациям. Называя иллюстрацию «Враг звезд», Льюис предлагает читателю рассмотреть живописную абстракцию через призму конкретного литературного произведения, «ОБОГАТИТЬ» ее интерпретацией.

На рисунке изображена заданная решеткой пустая плоскость, в которую упирается фигура, «напоминающая скульптуру Годье-Бржески или Эпштейна» [Edwards 2000: 162]. Этот объект, действительно похожий на переходящую в бур ногу со знаменитой скульптуры Эпштейна «Бурильный молоток» («Rock drill», 1913), сверху представляет собой полусферу, соединенную с направленными вниз прямыми и округлыми формами, неравномерно сужающимися и оканчивающимися небольшим отрезком на нижней плоскости.



Одну из «текстовых» интерпретаций иллюстрации предлагает Пол Эдвардс. Основываясь на названии, исследователь делает вывод, что изображенный на рисунке объект – враг звезд Аргол – литературный герой, сравниваемый таким образом с произведением изобразительно-го (добавим, абстрактного) искусства. «Льюис определил онтологический статус Аргола как идол или фетиш, когда включил рисунок “Враг звезд” в “БЛАСТ”. ... Аргол – воплощение не “я” Льюиса, а всего лишь произведения искусства, “статуи-миража” [цитата из пьесы. – Д.Т.]» [ibid.]. Это глубокое толкование многократно подтверждается в тексте, где Аргол представлен не только как статуя, но и как «ОГРОМНАЯ АСКА, КРАСИВАЯ И ПРАВДИВАЯ» (*GREAT MASK, VENUSTIC AND VERIDIC*) [BLAST 1914: 59].

Аргол «заточен в испорченный паз мироздания» (*imprisoned in a messed socket of existence*) [ibid.: 64], он является частью мира и в то же время пытается не принимать участие в жизни (вплоть до того, что терпит побои от дяди), стремится жить по законам автономного существования произведения искусства – как не двигающееся с места «дерево видений» (*I must live, like a tree, where I grow. An inch to left or right would be too much. ... A visionary tree, not migratory: visions from within*) [ibid.: 68]. Как было показано ранее, именно с самовольной изоляцией от жизни Льюис связывал критику живописной абстракции; с изоляцией от жизни связана и трагедия Аргола.

Подобно романтическому герою, Аргол бежал из города; действие пьесы разворачивается во дворе колесного мастера, «полном сухого, белого вулканического света» (*Full of dry, white volcanic light*) [ibid.: 62]. «Враг звезд» – единственная иллюстрация с чистым белым фоном, на котором так отчетливо выделяется искривленная трехмерная геометрическая фигура. При этом ее верхняя часть больше и тяжелее нижней. Если, подобно другому исследователю, видеть в ней очертания стоящего человека, то ее верхняя часть будет символически связана с головой, готовой перевесить тело. В любом случае, тот баланс, в котором находится фигура, уже таит в себе падение; падение, крах терпит и Аргол, не выдержавший собственных внутренних противоречий (о формах выражения кризисного сознания на рубеже веков см.: [Бочкарева 2010]).

В рассматриваемой иллюстрации можно увидеть связь и с другим образом пьесы. В рисунке так же, как и в других иллюстрациях, ярко выражено противостояние верха и низа: вселенной (представленной в пьесе небом и звездами) и враждебного, чуждого и в то же время родственного ей «я». В пьесе Аргол характеризует свое мировидение фразой «Энергия была зафиксирована на мне из ниоткуда – тяжелая и

изумленная: [я] уступил (вариант: [она] уступила – Д.Т.)» (*Energy has been fixed on me from nowhere – heavy and astonished: resigned*) [ibid: 68]. Иллюстрация «Враг звезд» отражает эту фиксацию энергии мира на Арголе, мыслящем себя одновременно центром и врагом вселенной. Изображение похоже на смотрящий сверху вниз гипертрофированный глаз, переходящий в микроскоп, сфокусированный на небольшом отрезке на плоскости. Фигура на иллюстрации – одновременно и предмет (Аргол как произведение беспредметного искусства), и выражение его лишнего баланса, эгоцентрического самовосприятия.

Мы попытались показать, как в иллюстрации к «Врагу звезд» Льюиса визуализируется и преломляется образ главного героя и философско-эстетическая проблематика пьесы. По нашему убеждению, в подобных отношениях к пьесе вступают и другие, не рассмотренные здесь абстрактные иллюстрации; иллюстрация «Враг звезд» является своего рода «ключом», указывающим читателю дорогу. Несмотря на то, что впоследствии Льюис видел в живописной абстракции тупик, на раннем этапе творчества она стала для художника не только богатым возможностями средством художественного выражения, но и острым инструментом саморефлексии.

### **Список литературы**

Бочкарева Н.С. Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып.2(8). С.111-118.

Туляков Д. Особенности иллюстраций к пьесе Уиндема Льюиса «Враг звезд» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2010а. С.144-147.

Туляков Д.С. Поэтика визуальности в пьесе У.Льюиса «Враг звезд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010б. Вып.4(10). С.135-144.

Blast: Review of the Great English Vortex. London: John Lane, The Bodley Head; New York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, 1914. №1.

Blast: Review of the Great English Vortex. London: John Lane, The Bodley Head; New York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, 1915. №2.

Dasenbrock, R.W. Vorticism among the Isms // Blast 3. / ed. Seamus Cooney. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984. Pp. 40-46. URL: [http://www.bookrags.com/criticism/vorticism\\_5/](http://www.bookrags.com/criticism/vorticism_5/)

Edwards P. Wyndham Lewis: Painter and Writer. New Haven: Yale University Press, 2000.

Graver D. Vorticist Performance and Aesthetic Turbulence in Enemy of the Stars // PMLA, 1992. Vol. 107, No. 3. May. P. 482–496.

Lewis W. The Demon of Progress in the Arts. Chicago: Henry Regency Company, 1955.

Lewis W. Rude Assignment: An Intellectual Autobiography / ed. Toby Foshay. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984.

## **ABSTRACTION AND ILLUSTRATION: “THE ENEMY OF THE STARS” BY WYNDHAM LEWIS**

**Dmitry S. Tulyakov**

Post-graduate Student of World Literature and Culture Department

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukireva St. 15. contactz@gmail.com

The article analyzes relations between a painterly abstraction and a work of literature on the material of the play «The Enemy of the Stars» and its eponymous illustration. An interpretation of the illustration in the context of the play’s poetic system and of the artists views considering abstraction expressed in «BLAST» is proposed. The role of abstraction and abstract illustration in the early work of Wyndham Lewis and in «The Enemy of the Stars» is defined.

**Key words:** illustration, interaction of arts, visuality, painterly abstraction, English literature, Wyndham Lewis, «The Enemy of the Stars», vorticism

**УДК 821.111-11**

## **ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ Р.ЧАНДЛЕРА «ГЛУБОКИЙ СОН»**

**Нина Станиславна Бочкарева**

д.филол.н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

6149906 Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье анализируется экфрасис витража и портрета в романе американского писателя Р.Чандлера «Глубокий сон». В жанре крутого детектива экфрасис, как правило, либо не замечается вообще, либо кажется случайным. При внимательном рассмотрении обнаруживает-

ся, что в произведении Чандлера экфрасис обрамляет сюжетное действие и косвенно указывает на решение главной детективной загадки. В экфрастической экспозиции к роману не только дается косвенная характеристика героев и сюжета, во многом ироническая, но и переосмысляются, с одной стороны, *романтическая традиция*, с другой – *классический детектив*.

**Ключевые слова:** экфрасис; экфрастическая экспозиция; жанр; американский крутой детектив; Р.Чандлер.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1

В современной науке нет единого определения понятия *экфрасис* и, соответственно, единого подхода к изучению специфики этого явления в литературе (см., например, материалы конференции: [Экфрасис в русской литературе 2002]). Для настоящего исследования достаточно согласиться с «узким» определением экфрасиса как «словесного воссоздания произведений изобразительного искусства» [Рубинс 2003: 14]. В центре нашего внимания будет проблема функционирования экфрасиса в литературных жанрах (см. об этом [Бочкарева 2009], [Бочкарева Гасумова 2011]), на этот раз – в жанре «крутого» детектива.

Находясь на периферии интеллектуальных жанров, детектив в последнее время все больше привлекает внимание не только писателей и читателей, но и исследователей. Различны подходы к этому явлению с точки зрения литературной традиции [Knight 2004], лингвокультурологии [Гвоздева 2009], постмодернистской эстетики (см. [Амирян 2011]). Кроме углубленного изучения классического английского детектива (см., например: [Вольский 2006]), рассматриваются его отличия от американского «крутого» и французского психологического детективов, от триллера, криминального и «черного» романов [Купершмит 2010], а также его модернистские и постмодернистские вариации [Можейко 2007]. Роман американского писателя Раймонда Чандлера «Глубокий сон» (*The Big Sleep*, 1939) относят к жанру «крутого» детектива, в котором впервые появляется бывший полицейский, частный сыщик Филип Марлоу, от лица которого ведется повествование.

Задача нашего исследования ограничивается исследованием функций экфрасиса в данном романе, которые связаны с введенным нами ранее понятием *экфрастической экспозиции*. Уточним, что под экфрастической экспозицией мы понимаем введение картины или другого произведения искусства непосредственно перед началом действия (перед завязкой) с целью подготовки читателя и символического толкова-

ния литературного произведения [Бочкарева 2012]. Экфрасис, как рама картины, часто «обрамляет» сюжет, вариативно повторяясь в финале романа (до или после развязки). В романе «Глубокий сон» экфрастическая экспозиция представляет собой описание *витража* и *портрета* в большом зале дома генерала Стернвуда.

Витраж над входной дверью изображал «рыцаря в черных доспехах», который «спасал привязанную к дереву даму» (*there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady*). «Все одеяние дамы состояло из длинных – что было очень кстати – волос, а рыцарь, поднявший забрало, безуспешно возился с узлами» (...*who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere*) [Chandler 1983: 9; Чандлер 1993: 3]. Перед нами описание, вероятно, вымышленного произведения, которое вызывает ассоциации, по крайней мере, с двумя известными сюжетами, особенно популярными в изобразительном искусстве. Первый (античный) – Персей, убивающий дракона и спасающий Андромеду; второй (средневековый) – св. Георгий, убивающий дракона и спасающий принцессу. На восточной стороне зала помещался другой фрагмент витража на романтический сюжет (*another piece of stained-glass romance*), изображающий, возможно, борьбу рыцаря с чудовищем (драконом), но он, очевидно, не так заинтересовал героя-повествователя.

Уже в искусстве эпохи Возрождения нашли отражение античный и средневековый сюжеты («Св. Георгий и принцесса» Пизанелло и Уччелло; «Персей и Андромеда» Тициана и Рубенса). В живописи прерафаэлитов и художников стиля модерн (последний, скорее всего, и определил стилистику витража) *рыцарь, спасающий даму*, – распространенный мотив («Поверженный змей» Крейна, «Рыцарство» Дикси), часто соседствующий и даже вытесняемый другим мотивом – *дама, соблазняющая и губящая рыцаря* («La Belle Dame Sans Merci» Уотерхауза и Каупера на сюжет одноименной поэмы Дж.Китса). Оба эти мотива находят отражение в романе Чандлера, будучи непосредственно связанными с главной детективной загадкой (Куда исчез Расти Риган?).

С самого начала Филип Марлоу сравнивает себя с рыцарем, намереваясь принять участие в спасении дамы: «Живи я в этом доме, мне бы рано или поздно захотелось помочь бедняге. Парню явно недоставало энтузиазма» (*I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying*) [Chandler 1983: 9; Чандлер 1993: 4] На протяжении всего романа герой пытается «спасти» трех женщин (лишь упомянем

косвенно пародирующие сюжет витража попытки Марлоу вернуть деньги миссис Риган и освободить миссис Марс) и помогает избежать тюрьмы младшей дочери генерала (Кармен), убившей мужа своей сестры, Расти Ригана, который не поддался на ее «чары».

В 24-й главе романа Кармен Стернвуд пытается соблазнить Филипа Марлоу, оказавшись в его постели. Поиски героем выхода из создавшейся ситуации сопровождаются его попытками найти правильное решение шахматной задачи (*I couldn't solve it, like a lot of my problems*). Сначала Марлоу «делает ход конем», снимая пальто и шляпу (*I reached down and moved a knight, then pulled my hat and coat off and threw them somewhere*) [Chandler 1983: 131; Чандлер 1993: 117]. В английском языке фигура коня обозначается словом *knight* («рыцарь»), но попытку героя опереться на правила «профессиональной этики» частного сыщика, стремящегося оправдать доверие клиента, не приводят к желаемому результату и не убеждают Кармен. Тогда он меняет тактику и возвращает коня на прежнее место (*The move with the knight was wrong. I put it back where I had moved it from*) [Chandler 1983: 132; Чандлер 1993: 118].

Объяснение, которое дает Марлоу своему поступку, выходит за границы шахматной игры: «В этой игре рыцари на конях ничего не значили, эта игра была не для рыцарей» (*Knights had no meaning in this game. It wasn't a game for knights*). Во-первых, упоминание о рыцарях возвращает нас к описанию витража и подчеркивает неспособность рыцаря спасти даму. Более того, сцена в спальне Марлоу переворачивает смысл изображенного на витраже классического мотива, согласно которому рыцарь спасает даму, и вводит другой мотив, который мы уже упоминали выше и согласно которому дама пытается соблазнить и погубить рыцаря. Во-вторых, выводя рыцарей из игры, Чандлер противопоставляет частного сыщика классического детектива, а также его создателя – «рыцаря» Артура Конан Дойля (см. об этом подробнее: [Нелюбин, Бочкарева 2011]) и героя «крутого» детектива, который не так разборчив в своих методах. На основании вышеизложенного можно утверждать, что «крутой» детектив пародирует детектив классический в соответствии с концепцией М.Бахтина о постоянном самопародировании романа как постоянно обновляющегося жанра. Не последнюю роль в этом пародировании играет экфрастическая экспозиция.

В 30-й главе романа (незадолго до развязки) Марлоу замечает, что рыцарь на витраже «нимало не преуспел в освобождении девицы» (*the knight in the stained-glass window still wasn't getting anywhere untying the naked damsel from the tree*) [Chandler 1983: 175; Чандлер 1993: 173]. Примечательна замена романтически-возвышенного *lady* на шутливо-

сниженное *damsel*, очевидно указывающая на Кармен. Тем самым героиня вновь сопоставляет себя с рыцарем и предвосхищает развязку, где ему удастся обмануть девицу, пытавшуюся его убить. Парадокс заключается в том, что, разоблачая Кармен, он спасает ее от правосудия и дает возможность генералу безмятежно погрузиться в глубокий сон, подобный смерти (*sleeping the big sleep*), а сам становится частью «мерзости, которая сопутствовала этой смерти» (*I was part of the nastiness now*).

Второе произведение изобразительного искусства, представленное в экспозиции, – «большой портрет маслом» (*a large oil portrait*), изображающий «чопорного офицера при полных регалиях периода мексиканских войн» (*The portrait was a stiffly posed job of an officer in full regimentals of about the time of the Mexican war*). Создается ощущение, что обстановка, окружающая портрет, как старинная рама, давит тяжестью прошлого, былых побед и былого великолепия, «прострелянного пулями» (*bullet-torn*) и «проеденного молью» (*moth-eaten*). Романтическая внешность офицера на портрете тоже описана не без иронии: «ухаженная бородка на испанский манер, черные усы и угольно-черные горячие глаза» (*The officer had a neat black Imperial, black mustachios, hot hard coalblack eyes, and the general look of a man it would pay to get along with*). Последняя деталь (горячие черные глаза), трижды упоминаемая в романе в связи с портретом, несомненно, отсылает к традиции романтического портрета злодея («Мельмот Скиталец» Метьюрина, «Портрет» Гоголя и др.). Горящим глазам офицера на портрете противопоставляются черные глаза генерала, в которых давно погас огонь, но которые подтверждают догадку Марлоу об их родстве и еще раз указывают на роман Метьюрина.

Таким образом, в экфрастической экспозиции к роману не только дается косвенная характеристика героев и сюжета, во многом ироническая, но и переосмысляются, с одной стороны, *романтическая традиция*, с другой – *классический детектив*. Примечательно, что экфрасис обоих произведений (витража и портрета) обрамляет сюжетное действие и предваряет развязку. Парадоксально двойственный сюжет витража косвенно указывает на решение главной детективной загадки. Мотивы спасения и искушения, зла и борьбы с ним пронизывают весь роман.

#### **Список литературы**

Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 3 (15). С.146-154.

Бочкарева Н.С. Функции экфрасиса в романе Г.Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. №6. С.81-92.

Бочкарева Н.С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж.Барнса «Метроленд» // 2012.

Бочкарева Н.С., Гасумова И.И. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дама в голубом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. №1. С. 96-106.

Вольский Н.Н. Загадочная логика: Детектив как модель диалектического мышления (1996) // Вольский Н.Н. Легкое чтение: Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006. С.5-126.

Гвоздева А.В. Лингвокультурный образ детектива: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2009.

Купершмит П. «Детектив умер, да здравствует детектив!!!»: Размышления любителя жанра. 2010. URL: <http://carr-d-d.narod.ru/Introduction.html>

Можейко М. «Философия детектива»: классика – неклассика – постнеклассика // Топос. 2007. № 1(15). С.145-151.

Нелюбин А.А., Бочкарева Н.С. Смысл названия романа Дж.Барнса «Артур и Джордж» // Современная англоязычная литература: проблемы жанра, языка и стиля. Смоленск, 2011. (в печати)

Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003.

Чандлер Р. Марлоу начинает следствие: романы и повести / пер. с англ. С.Тулякова. Пермь: Янус, 1993.

Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М.: МИК, 2002.

The Chandler Collection: in 3 vol. London: Picador, 1983. Vol. 1.

Knight S. Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity. London: Palgrave Macmillan, 2004.

## THE FUNCTIONS OF EKPHRASIS IN “THE BIG SLEEP” BY R.CHANDLER

### **Nina S. Bochkareva**

Doctor of Philology, Professor of World Literature and Culture Department,  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. nsbochk@mail.ru

The article analyses the ekphrasis of stained-glass panel and portrait in the novel “Big Sleep” by an American writer R.Chandler. In “tough” detective story ekphrasis usually is not paid attention to or it is considered to be



accidental. But if we read Chandler's novel carefully, it becomes clear that ekphrasis plays a significant role in the plot and gives the clue to the riddle to be detected. In ekphrasis exposition to the novel the plot and the main characters are described, but at the same time author ironically revalues romantic tradition and classic detective.

**Key words:** ekphrasis, ekphrasis exposition, genre, American tough detective, R.Chandler.

УДК 821.161.1(09)“1917-1991”-94

## ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В ЭКФРАСИСАХ ТРИЛОГИИ В.А.КАВЕРИНА «ОСВЕЩЕННЫЕ ОКНА»

**Елена Аркадьевна Постнова**

аспирант кафедры новейшей русской литературы  
Пермский государственный педагогический университет  
614000 Россия, Пермь, ул. Сибирская, 24. 614000@bk.ru

Статья посвящена трилогии В.А.Каверина «Освещенные окна» (1976). Исследуется художественное воплощение темы рождения писателя. Выясняется, как экфрасис, «опредмечивая» идеал героя, раскрывает процесс становления творческой личности. Описания тех или иных произведений живописи варьируют тему отношения искусства к действительности, актуальную не только для героя, постигающего основы будущей профессии, но и для автора, который излагал итоги своих раздумий об искусстве. Подчеркивается, что экфрасис позволял ему сделать мысль не только убедительной, но и наглядной.

**Ключевые слова:** В.А.Каверин; «Освещенные окна»; экфрасис; живопись; «искусство и действительность».

«Освещенные окна» (1976) – автобиографическое произведение, одной из тем которого является тема рождения писателя. В художественном воплощении данной темы заметная роль отводится экфрасису. В данной статье выясняется, как в описаниях тех или иных произведений живописи, связанных с темой становления личности героя, решается ключевой в эстетике и принципиальный для любого художника вопрос «писатель и жизнь», «искусство и действительность».

Начнем с описания портрета Стивенсона, писателя, по признанию героя, остановившего его «в неудержимом разбеге детского чтения», по-

зволivшего ему «за кулисами театра-книги» увидеть «автора, силу его власти, направление его ума, преследующего определенную цель»: «К "Острову сокровищ" был приложен портрет Стивенсона – в тумане головокругительного чтения мне долго мерещился молодой человек с распадающейся как-то по-женски шевелюрой, усатый, сидящий за столом, держа перо в узкой руке, с нежными, требовательными чахоточными глазами. Он мог быть другим. Но именно он, и никто другой, приоткрыл передо мной таинственную силу сцепления слов, рождающую чудо искусства» [Каверин 1983, 7: 110].

Портрет Стивенсона, с которым у каверинского героя ассоциировалось само понятие «писатель», разрушал его «наивный реализм», его детскую веру в тождество литературы и действительности. Благодаря портрету Стивенсона юный герой понял, что у книги есть автор, что книга – плод авторских усилий, что эти усилия целенаправленны. Портрет Стивенсона, долго мерещившийся ему, стал своего рода началом его «введения в литературоведение».

В приведенном описании обращает на себя внимание категоричность, с которой автор настаивает на том, что «именно он /Стивенсон. – Е. П. /, и никто другой», открыл ему «таинственную силу сцепления слов, рождающую чудо искусства». Даже если бы Стивенсона в реальном детстве героя не было (а был, скажем, М.Рид или Ф.Купер), его следовало бы выдумать автору, рассказывающему о становлении будущего серапиона. Серапионы почитали Стивенсона наряду с Гофманом.

Мальчик, увидевший приложенный к «Острову сокровищ» портрет Стивенсона, связал с ним свои представления о писателе как таковом (не случайно на фотопортрете Стивенсон изображен с характерным для писателя атрибутом – пером в руке, он сидит за письменным столом, являющимся традиционным рабочим местом писателя). Стивенсон, запечатленный на портрете, явился юному герою не только как собирательный образ писателя, но и как своего рода «наглядный» пример для подражания.

Примечательно, что речь идет о фотографическом портрете. Рассматриваемый экфрасис вводит в повествование тему, поднимаемую фотографией как изобразительным средством. Эта тема сфокусирована на способности фотографии, с одной стороны, быть «копией» действительности, с другой – открывать в оригинале то, что обычному глазу недоступно. Вопрос о соответствии «копии» оригиналу – вопрос об отношении искусства к действительности.

В контексте наших рассуждений о взаимодействии литературы и живописи важно подчеркнуть, что эта «история» – история возникновения романа из рисунка, смыслообразующую роль которого сам Стивенсон

определял так: «Я его (роман. – *Е.П.*) писал по карте. Собственно говоря, карта отчасти породила фабулу» [Стивенсон 1988: 13–15].

Как видно из сделанных наблюдений, и читательские впечатления героя, и каверинские рассуждения по поводу своего детского чтения замыкаются на теме отношений литературы с жизнью. Согласно рассуждениям М.Урнова проблема «писатель и жизнь», «творец и материал его труда» остро вставала не только перед Стивенсоном; она из числа вечных. Однако «характер исключительный, масштабный, массовый» данная проблема приобрела именно на рубеже XIX–XX вв., «в эпоху, когда литературное творчество окончательно и полностью сделалось профессией, собственно ремеслом, средством существования, наряду со всеми прочими занятиями» [Урнов 1981: 44–45]. Эта тема служит своего рода мотивировкой описания портрета Стивенсона.

Рассуждая о причинах, побудивших его принимать те или иные жизненно важные решения, Каверин подчеркивал особую роль живописи в своем эстетическом становлении. Он замечал, что к «неповторимым по своей оригинальности холстам», увиденным в 1920-е гг. в Музее западной живописи, он «возвращался всю жизнь» [Каверин 1983, 7: 307].

Автор фиксировал внимание на своих первых впечатлениях от «контурных фигур Матисса», напоминавших «танцующих вавилонских богинь», от Ван Гога, поразившего «невозможностью писать иначе, настигшей его, как настигает судьба», от Гогена с его «странным» «разноцветным» миром, «к которому удивительно подходило само слово "Таити"». Ему казалось, что фигуры на полотнах Матисса «объединяет беззвучная, но повелительная мелодия», что по одной только «Прогулке заключённых», даже «ничего не зная о Ван Гоге», «можно было угадать» «приговоренность» художника «к мученичеству и непризнанию». Он вспоминал, как смотрел на гогеновских «коротконогих коричневых девушек, почти голых, с яркими цветами в волосах», – «смотрел <...> с тем чувством счастья и небоязни, о котором Б.Пастернак написал в стихотворении "Ева" <...>» [Каверин 1983, 7: 307–308].

Нетрудно заметить, что неотъемлемым элементом приведенных рассуждений о живописи является экфрасис. Полотна Матисса не называются, их суммарное описание строится на ассоциации: контурные фигуры напоминают герою танцующих вавилонских богинь. Картина Ван Гога («Прогулка заключённых») названа, однако ее непосредственное описание также отсутствует. В обоих случаях речь идет о широко известных произведениях живописи, в обоих случаях описывается не то, что изображено, а то какие чувства и мысли вызывает изображение. То же можно заметить, обратившись к описанию работ Гогена. Хотя здесь и дается сводный экфрасис работ, навеянных экзотикой Таити, внимание фо-

кусируется на чувствах «счастья и небоязни», которые испытал герой, рассматривая их. Отмеченная «небоязнь» вводит в рассматриваемые рассуждения тему отношений искусства и действительности. Обнаженное женское тело пробуждало чувство прекрасного, ибо нагота в искусстве, по словам крупнейшего английского искусствоведа Кеннета Кларка, «это не предмет искусства, но его форма» [Кларк 2004: 11].

«Особенное, совершенно новое наслаждение», испытанное каверинским героем в Музее западной живописи, объяснялось тем, что знакомство с творчеством европейских художников рубежа XIX–XX вв. стало для него первым шагом «к постижению формы, которая, может быть, и должна оставаться незамеченной, но постижение которой с необычайной силой приближает нас к пониманию искусства» [Каверин 1983, 7: 308].

Если портрет Стивенсона заставил подростка понять, что у книги есть автор, то работы Матисса, Ван Гога, Гогена открыли юноше другую непреложную истину: у художественного произведения есть форма, в художественном произведении важно не только *что*, но и *как*: через их сцепление достигаются творческие цели, открываются заложенные в произведении смыслы.

Проблема соотношения искусства и жизни многогранна, один из ее аспектов связан с тайной рождения художественного произведения, занимающей всякого, кто вступает на творческую стезю. Отмеченный интерес выражается в экфрасисах, так или иначе сопряженных с темой становления героя. Обратимся к описанию рисунка, принадлежащего студенту Свободных художественных мастерских Петру Вильямсу, с которым герой сблизился во время отбывания воинской повинности. Экфрасис предваряется замечаниями, характеризующими творческую манеру начинающего живописца: «Сперва он рисовал как бы небрежно примеривающейся рукой, и линии были летящие, легкие. Все как бы плыло откуда-то издалека – и вдруг останавливалось, приплывало». Далее следует собственно экфрасис: «Вильямс рисовал гауптвахту <...> – своды полотниц, грустно припавших к земле, тень человека, сидящего по-турецки, и как бы отогнутое рукой пламя огарка. <...>». Герои обмениваются впечатлениями, связанными с происходящими в стране революционными событиями, и «теперь, он уже рисовал то, о чем мы говорили, и жаркий солдатский день на Ходынке стал медленно вливаться в сонную ночную гауптвахту» [Каверин 1983, 7: 356].

Приведенное описание акцентирует внимание на опосредованном вхождении «жизни» в «искусство»: уже найденные образы гауптвахты после разговора героев о текущих событиях, сохраняя прежние очертания, приобретали новые весьма существенные нюансы – новые смысловые обертоны. Экфрасис дает возможность «увидеть», говоря словами

А.Гениса, сам механизм переработки «сырой» действительности окружающего мира в художественный образ.

В трилогии нередки экфрасисы, обыгрывающие отношения, возникающие между «искусством» и «жизнью». Примерами могут служить описания портрета Павла Антокольского (автор – Юрий Александрович Завадский) и фотопортрета Владимира Маяковского (автор – А.Родченко). Описание портрета Антокольского прямо соотносится с рассказом о том, как поэт читал свои стихи, как, «казалось, еще секунда – и он оторвется от пола, вылетит из окна и начнет кружить, парить над Москвой»: «На стене висел портрет поэта. И на портрете он летел против ветра, придерживая рукой поднятый воротник пальто, глядя в сторону скошенным, вдохновенным, внимательным взглядом» [Каверин 1983, 7: 307]. Здесь «искусство» совпадает с «жизнью»: характер модели схватывается настолько точно, что она и ее отражение на портрете оказываются похожими, как две капли воды.

Рассказывая о вечере в Кафе поэтов, герой замечал: «Спор (на тему "искусство или агитация". – *Е.П.*) был в разгаре, когда пришел Маяковский. Он вошел и остановился в дверях, очень похожий на известный фотопортрет, который висит в доме его имени в Ленинграде» [Каверин 1983, 7: 318]. В приведенном экфрасисе парадоксальным образом заостряется вопрос о том, что первично: «искусство» или «жизнь»? Согласно логике данного описания, первичным является «искусство», ему подражает сама «жизнь»; художественный образ обладает такой силой обобщения, что оказывается более «правдивым», чем его прототип.

В плане обсуждаемой проблемы несомненный интерес представляет описание интерьера Кафе Союза поэтов на Тверской. При воспроизведении композиции, Каверин опирался на воспоминания М.Д.Ройзмана и В.П.Комарденкова. Оба мемуариста упоминали наряду с «гротескными рисунками» и цитатами «из Блока, Белого, Брюсова, имажинистов» о «знаменитых брюках Василия Каменского, распластанных вдоль центральной стены рядом с клеткой из-под яиц». Герой признавался, что не помнил ни брюк Каменского, ни клетки из-под яиц, «но стена, пестро расписанная стихами и рисунками», «вспыхнула» перед ним «с удивительной остротой», как только он прочитал воспоминания очевидцев [Каверин 1983, 7: 302–303].

Памятный интерьер примечателен своим стиранием границ между реальностью и искусством, проявляющимся в том, что художник включал в «полотно» разного рода материальные объекты. Экфрасис данного интерьера обращал внимание на новые отношения, складывающиеся между «жизнью» и «искусством» в XX в.

Само словесное описание демонстрирует отмеченное ранее смещение границ между реальностью и искусством так же, как и сам интерьер. Описание представляет собой заковыченные и расковыченные цитаты из мемуаров М.Д.Ройзмана и В.П.Комарденкова (причем источники характеризуются достаточно полно, вплоть до выходных данных, что для художественного произведения, даже автобиографического, все же не типично). Авторское впечатление (стена «вспыхнула») рождается буквально на глазах читателя как некое «озарение», возникшее вследствие аналитической работы с указанными «человеческими документами». Рассматриваемый экфрасис показывает, как смещение границ между «искусством» и «жизнью» перерастает в их преодоление.

Итак, рассмотренный нами портрет Стивенсона, помогал герою понять самого себя, осознать свое призвание; экфрасис, «опредмечивая» идеал героя, показывал процесс становления творческой личности. Описание рисунка Петра Вильяма, портретов В.Маяковского и П.Антокольского, интерьера Кафе поэтов на Тверской, экфрасисы работ А.Матисса, П.Гогена, В.Ван Гога варьировали тему отношения искусства к действительности, актуальную не только для героя, постигающего основы будущей профессии, но и для автора, который, рассказывая о том, как стал писателем, излагал итоги своих раздумий об искусстве. Экфрасис позволял ему сделать мысль не только убедительной, но и наглядной.

#### *Список литературы*

Каверин В.А. Освещенные окна: Трилогия // Каверин В.А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 7. 590с.

Стивенсон Р.Л. Моя первая книга «Остров Сокровищ» //Стивенсон Р.Л. Остров Сокровищ. Владелец Баллантре. Рассказы / пер. с англ. М.: Правда, 1988: С. 7-15.

Урнов М. Роберт Луис Стивенсон. (Жизнь и творчество) // Стивенсон Р.Л. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1981. С. 3-52.

Кларк К. Нагота в искусстве / пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480с.

#### **ART AND REALITY IN EKPHRASIS V. A.KAVERIN'S TRILOGY “LIGHTED WINDOWS”**

**Elena A. Postnova**

Post-graduate Student of Contemporary Literature Department  
Perm State Pedagogical University  
614000, Russia, Perm, Sibirskaya str., 24. 614000@bk.ru

The article is devoted to the trilogy "Lighted window" (1976) by V.A.Kaverin. The artistic realization of the "arising of the topic writer" theme is being researched. It is being elucidated how ekphrasis reveals the process of developing a creative personality by objectifying an ideal hero. The description of some or other works of art varies the theme of interrelation between art and reality, which is urgent not only to the hero comprehending the basis of his future profession but also to the author who has presented the results of his meditations on art. The idea that it was ekphrasis that allowed him to make a thought not only persuasive but also visual is emphasized.

**Key words:** V.A.Kaverin, «Lighted window», ekphrasis, painting, «art and reality».

УДК 82.09:76

## РУССКО-ИСПАНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В СТИХОТВОРЕНИИ АНДРЕЯ ВОЗНЕСЕНСКОГО «ГОЙЯ»

### Иван Валерьевич Бурдин

студент факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, Ул. Букирева, 15. burdin@ro.ru

### Нина Станиславна Бочкарева

д.филол.н., профессор кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@bochkareva

В статье предпринята попытка рассмотреть особенности перевода графики Ф.Гойи на язык поэзии А.Вознесенского, образов испанской культуры на русскую почву и обратно посредством перевода стихотворения «Гойя» на испанский язык. В стихотворении получает многогранное отражение не только графический цикл «Бедствия войны», но и биография художника, а также само звучание имени «Гойя». В переводе стихотворения на испанский язык обнаруживается звучность и экспрессивность, органически присущая испанскому языку и культуре, которую Вознесенский в образе колокола соединил с широтой и глубиной русской души.

**Ключевые слова:** Франсиско Гойя, Андрей Вознесенский, испанский, русский, графика, поэзия, перевод, интермедийность.

Время, когда формировались взгляды поэтов-«шестидесятников» (30-50-е гг. XX в.), ознаменовалось событиями, привлечшими внимание многих людей к Испании. Испанская гражданская война (1936-1939) вселила дух интернационализма в сердца наших соотечественников, многие из них отправились добровольцами на фронт. Позднее, в период «оттепели», ослабление «железного занавеса» также спровоцировало интерес русских людей к западным странам, в частности к Испании. Все это не могло не найти отражения в творчестве поэтов того времени. Испанская тема звучит, например, у Евгения Евтушенко («Когда убили Лорку», «Монолог испанского гида», поэма «Коррида» и др.), Роберта Рождественского («Коррида в Лиме» и др.), Риммы Казаковой (известны ее прекрасные переводы на русский язык произведений Фредерико Майора). Испанские образы возникают и в стихотворениях Андрея Вознесенского: «Мы все в себе убиваем детство / «Роялем» травясь, на Дали дивясь» [Вознесенский 1997: 134]; «Может, ты была инфантой / у Веласкеса, мисс Рейв?» [там же: 135]; «Что казалось клиническим с точки зренья приказчика, / скоро станет классическим, как сегодня Пикассо» [Вознесенский 1983, 3: 66-67].

А. Вознесенский (1933-2010) часто упоминал в своем творчестве испанских художников, обращался к образам испанской живописи. Неслучайно одно из лучших, на наш взгляд, произведений поэта посвящено Франсиско Гойе (1746-1928) – знаменитому испанскому живописцу:

Я – Гойя!  
Глазницы воронок мне выклевал ворог,  
слетая на поле нагое.  
Я – Горе. /  
Я – голос  
войны, городов головни  
на снегу сорок первого года.  
Я – Голод. /  
Я – горло  
повешенной бабы, чье тело, как колокол,  
было над площадью голой...  
Я – Гойя! /  
О, грозди  
возмездья! Взвил залпом на Запад  
я пепел незваного гостя!  
И в мемориальное небо вбил крепкие звезды –  
как гвозди. /  
Я – Гойя.



[Вознесенский 1983, 1: 21]

Очевидно, что на создание стихотворения «Гойя» (1959) Вознесенского вдохновили произведения испанского художника, причем нетрудно понять, какие именно. Это, прежде всего, 85 офортов из цикла «Бедствия войны» (*Los desastres de la guerra*, 1810-1820, впервые изданы в 1863 г. в Мадриде), на которых изображены «горы трупов, пожары, казни партизан, бесчинства мародеров, муки голода, карательные экспедиции, опозоренные женщины, осиротевшие дети» [Каптерева 1964]. На многих листах цикла как будто звучит «голос войны», что подтверждают их названия: «Какое геройство! Против мертвых!» (*Grande hazana! Con muertos!*), «И нельзя помочь» (*Y no hay remedio*), «Невозможно видеть это» (*No se puede mirar*) и др.

В первую очередь, конечно, стихотворение Вознесенского отсылает нас к листу 36 «Тоже нет» (*Tampoco*). Название связывает этот офорт с предыдущим – «Они не могут понять за что» (*No se pueden saber por qué*) и следующим – «Это еще хуже» (*Esto es peor*). На всех листах изображены жестокие казни, насилие над жертвами. На листе *Tampoco* – ряды виселиц и военный, вззирающий на дело рук своих. Тело повешенного в белой рубашке здесь действительно напоминает раскачивающийся колокол. У Вознесенского читаем: «Я – горло / повешенной бабы, чье тело, как колокол, / било над площадью голой». Поэт не только сравнил с колоколом тело повешенного, но и наполнил колокольным звоном все стихотворение.

Музыка стихотворения Вознесенского похожа на звучание колокола: повторение сочетаний *го, оло*, чередование коротких и длинных строк напоминают удар в колокол и эхо от него. «Писал я его не на бумаге, а на слух, подбирая слова, чтобы они звучали, как колокол, звуково и ритмически», – рассказывал сам поэт (цит. по: [Михайлов 1970: 45]). Он объяснил, почему избрал именно колокол центральным образом стихотворения: «Хотелось, чтобы сквозь строки слышался образ древних тревожных колоколов. Музыка горя» [там же]. Колокол упоминается в тексте всего один раз, однако читателю кажется, что колокольный звон звучит на протяжении всего стихотворения. «Звуковые подобию или ассоциации слов порождают новый звукоряд, и этот звукоряд несет в себе новую, образно-понятийную нагрузку стиха» [Дементьев 1979: 159]. Отмеченный критиками прием делает образ колокола центральным в стихотворении.

Роль этого образа тесно связана с метафизическим значением колокольного звона. Вспомним, что звучание колокола рождает вполне определенные ассоциации: это колокол, который звонит по умершим, это колокол, который предупреждает об опасности, который является

гласом Божиим – связью между миром небесным и земным. Считается, что колокол воздействует на подсознание особым образом, поэтому его называют «проповедью, вынесенной за ограду храма» [см. об этом: Бурдина 2007:112]. Колокольным звоном наполнены стихотворения многих русских поэтов. В произведениях С.Есенина («О верю, верю, счастье есть»), А.Ахматовой («Причитание», «Уложила сыночка кудрявого»), М.Цветаевой («Семь холмов – как семь колоколов», «Стихи о Москве») колокольный звон сопровождает размышления лирического героя о вечности, судьбе человечества и Родины.

О бедствиях, выпавших в XX в. на долю России, размышляет и А.Вознесенский. Примечательно, что повешенный мужчина с офорта Гойи становится в стихотворении Вознесенского «повешенной бабой». Это словосочетание, звучащее как «набат», выбрано автором неслучайно. «Баба» здесь, на наш взгляд, символизирует Россию, ведь, как известно, именно на плечи женщин легли многие испытания Великой Отечественной войны, в память о которой и написал А.Вознесенский свое стихотворение. Думаем, поэт создает образ «повешенной бабы» и потому, что преступление против женщины (жены, матери, возлюбленной, с которой связано продолжение рода человеческого и которая, как и дети, требует защиты) еще ужаснее, чем преступление против мужчины. Однако война допускает даже такие деяния, и строки об этом работают на главную – антивоенную – идею стихотворения. Насилие над женщиной – один из основных мотивов и цикла Гойи «Бедствия войны».

Важной представляется цветовая символика стихотворения Вознесенского. Нельзя не обратить внимание на то, что большинство упомянутых в тексте образов окрашены в черный, белый или серый цвет: «ворог/ворон», «снег», «головни», «пепел». Вознесенский и здесь «цитирует» Гойю: ту же ахроматическую цветовую гамму мы можем увидеть в его офортах. Черный и серый – это цвета потухшего пламени («головни», «пепел»), трагических последствий войны, смерти и горя. Как и испанский художник, русский поэт не стремится изобразить парадную сторону войны, символом которой могло бы стать яркое пламя. Он – вслед за Гойей – изображает человеческую трагедию, страдание и боль.

Не все образы стихотворения Вознесенского могут быть найдены в офортах Гойи. В поэтическом тексте автор стремился передать собственные переживания, созвучные графике художника. Такое ощущение, что поэт сам как будто рисует в стиле Гойи: пишет о том, что вполне могло бы появиться в произведениях испанского живописца. Таков, например, страшный образ выклеванных глазниц: «Глазницы воронок

мне выклевал ворог», напоминающий о том, что великий художник в конце жизни ослеп. Эта биографическая деталь и сам факт, что поэт – через нее – отождествляет себя с Гойей, говорят о том, что Вознесенского привлекало не только творчество, но и, естественно, личность художника.

По словам поэта, впервые офорты Гойи он увидел во время войны, будучи ребенком. Образ испанского живописца оставался значимым для Вознесенского до конца жизни, за 15 минут до смерти поэт обратился к Зое Богуславской, своей жене: «Да что ты, не отчаивайся... Я – Гойя!» [Калинина-Артемова 2011]. Жизнь Гойи пришлось на время войны Испании с Наполеоном (1808–1814), а жизнь Вознесенского – на годы Великой Отечественной войны (1941–1945). Гойя изобразил ужасы войны в своих офортах, тем самым пытаясь убедить человечество прекратить воевать: «Война для Гойи — это крушение всего гуманного, разумного, человеческого, торжество отвратительной звериной жестокости. Как истинно испанский художник, он решает эту тему с потрясающей, вызывающей содрогание выразительностью» [Каптерева 1964]. «Я – Горе», – пишет Вознесенский. Это самое точное определение творца, который старается запечатлеть трагические моменты жизни своего народа, ощущая их как свою личную боль. Об этом же свидетельствуют офорты художника «Горькое присутствие» (*Amarga presencia*), «Я видел это» (*Yo lo vi*) и др.

На сайте Медельинского фестиваля поэзии опубликован почти дословный перевод стихотворения А.Вознесенского «Гойя» на испанский язык (автора перевода нам, к сожалению, обнаружить не удалось):

Yo soy Goya  
del campo yermo, excavado por el pico de escoplo  
del enemigo hasta que los cráteres de mis ojos se abran  
Estoy triste /  
Soy la lengua de la guerra, las ascuas de ciudades,  
sobre la nieve del año 1941  
Estoy hambriento  
Soy el gaznate de una mujer colgada  
cuyo cuerpo como una campana oscilaba sobre una plaza desierta  
Yo soy Goya /  
¡Oh uvas de la ira!  
¡He lanzado hacia el oeste las cenizas del visitante no invitado!  
y como clavos martillé estrellas entre el memorioso firmamento /  
Yo soy Goya  
[Voznesensky 2005]

Испанский переводчик, пользуясь приемом звукописи, воссоздает музыку стихотворения Вознесенского на родном для самого Гойи языке. В переводе, как и в оригинале, присутствует аллитерация и ассонанс, но вместо [г] оригинала чаще используется не [g], а [k]: «Del campo yermo, excavado por el pico de escoplo», «cuo cuerno como una campana», «soy el gaxnate de una mujer colgada». Повтор звука [l] усиливается грамматическими особенностями языка. Вариативные звуко-сочетания передают характерную для стихотворения Вознесенского внутреннюю рифму.

Чтобы передать внутреннюю рифму трижды повторяющегося в стихотворении заглавного предложения «Я – Гойя», переводчик употребил местоимение «yo»: «Yo soy Goya». В испанском языке местоимения в качестве подлежащего употребляются редко: лицо и число можно определить по форме глагола. Переводчик пошел на нарушение этого принципа для того, чтобы сохранить внутреннюю рифму стихотворения Вознесенского.

В других случаях перенести вариативное сочетание «Я – го(р/л)» на испанский язык оказалось невозможно. Поэтому переводчик использует другие формы (Estoy..., Soy...). С одной стороны, выражение «Estoy triste» (печальный, грустный) на звуковом и смысловом уровнях создает не такой яркий образ, как «Я – Горе», в то время как выражение «Estoy hambriento» (голодающий, жаждущий) расширяет смысловое поле «Я – Голод». С другой стороны, возникают новые созвучия [st], [tr], [nt], а фраза «Soy la lengua de la guerra» звучит не менее выразительно, чем «Я – голос / войны». Кроме того, слово «la lengua» («язык», «речь», даже «пламя») обнаруживает новые коннотации, связанные с другими образами стихотворения.

Подводя итог, отметим, что в стихотворении Андрея Вознесенского «Гойя» получает многогранное отражение не только графический цикл Франсиско Гойи «Бедствия войны» (исторический контекст, тематика, проблематика, пафос, визуальная образность, техника, стиль и даже характер заголовков к листам), но и биография, и само звучание имени испанского художника. В переводе стихотворения на испанский язык при значимых синтаксических и семантических различиях обнаруживается органически присущая испанскому языку и культуре в целом звучность и экспрессивность, которую Вознесенский в образе колокола соединил с широкой и глубиной русской души, обозначенных, в частности, обилием тире и преобладанием гласной *o* в сочетаниях *oro*, *olo*.

#### *Список литературы*

Бурдина С.В. Лирический эпос Анны Ахматовой. Пространство памяти культуры. Пермь, 2007.

- Вознесенский А. Casino «Россия». М.: Изд. центр «ТЕРРА», 1997.
- Вознесенский А. Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983.
- Дементьев В. Грани стиха. М.: Просвещение, 1979.
- Калинина-Артемова А. Зоя Богуславская, вдова поэта Вознесенского: «За 15 минут до смерти Андрей сказал мне: «Да что ты, не отчаивайся... Я - Гойя!» // Комсомольская правда. 01.06.2011. URL: <http://kp.ru/daily/25695/897983/>.
- Каптерева Т. Искусство Испании // Всеобщая история искусств: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т.5. Искусство XIX века / под общ. ред. Ю.Д.Колпинского, Н.В.Яворской // Всемирная энциклопедия искусства. URL: <http://www.artprojekt.ru/library/arthistory5/06.htm>.
- Михайлов А.А. Андрей Вознесенский. Этюды. М.: Худож. лит., 1970.
- Voznesensky A. Goya // Festival de poesía de Medellín. Corporación de Arte y Poesía Prometeo, 2005. URL: [http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas\\_ediciones/65\\_66/vozesensky.html](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas_ediciones/65_66/vozesensky.html).

## RUSSIAN-SPANISH “PARALLELS” IN “GOYA” BY A.VOZNESENSKIY

### **Ivan V. Burdin**

Student, Faculty of Modern Foreign Literatures and Cultures  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. [burdin@ro.ru](mailto:burdin@ro.ru)

### **Nina S. Bochkareva**

Doctor of Philology, Professor of World Literature and Culture Department,  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. [nsbochk@mail.ru](mailto:nsbochk@mail.ru)

The article describes and attempt to analyse A.Voznesenskiy’s “poetic translation” of F.Goya’s graphic works, and the peculiarities of “translation” of Spanish images into Russian and back again. The poem reflects different aspects of “The Disasters of War” (historical context, theme, range of problems, pathos, visual images, technique, style and even peculiarities of the titles to the prints), Goya’s biography and the very sound of his name. There are syntactical and semantic differences between the poem and its translation into Russian, but at the same time the Russian text contains the music and expression of Spanish language and culture, joint by Voznesenskiy with Russian soul in the image of the bell.

**Key words:** Fransisco Goya, Andrey Voznesenskiy, Spanish, Russian, graphic works, poetry, translation, intermediality.

УДК 82.09:7(09)

**ЭКФРАСИС ФРЕСКИ КОНСТАНТИНА БРУМИДИ  
«АПОФЕОЗ ДЖОРДЖА ВАШИНГТОНА»  
В РОМАНЕ ДЭНА БРАУНА «УТРАЧЕННЫЙ СИМВОЛ»**

**Мария Владимировна Суворова**

студентка факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. mmoretti@mail.ru

**Нина Станиславна Бочкарева**

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета  
614990, Россия, Пермь, Ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Роман Дэна Брауна «Утраченный символ» анализируется в контексте поэтики экфрасиса. Данная работа посвящена исследованию экфрасиса фрески Константина Брумиди «Апофеоз Джорджа Вашингтона» в этом произведении. Особое внимание обращено на различные функции экфрасиса, такие как композиционную, психологическую и другие. Кроме филологических методов исследования используются исторические и искусствоведческие источники.

**Ключевые слова:** экфрасис, функции экфрасиса, апофеоз, масонство, Джордж Вашингтон, Константин Брумиди, Дэн Браун.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012а1

С одной стороны, экфрасис рассматривается как фигура речи, разновидность дескрипции, состоящая в словесном описании произведения искусства [Москвин 2007: 880]. С другой стороны, экфрасисом называют образы реальных или вымышленных произведений визуальных искусств в литературе, выполняющие в произведении сюжетную, композиционную, хронологическую и другие функции (Бочкарева 1996, 2009).

Рассмотрим использование экфрасиса в романе Дэна Брауна «Утраченный символ» (“The Lost Symbol”) на примере образа фрески Константина Брумиди «Апофеоз Джорджа Вашингтона». Эта фреска, украшаю-

щая изнутри купол Ротонды Капитолия, упоминается в романе дважды: в главах 21 и 133.

В начале 21 главы указаны конкретные факты: название фрески (The Apotheosis of Washington / Апофеоз Джорджа Вашингтона), её площадь (4,664-square-foot / 4,664 квадратных фута), время создания (1865) и имя автора (Constantino Brumidi / Константин Брумиди).

В этой же главе содержится и описание фрески. В нем упоминаются четыре античных божества: Минерва, Вулкан, Нептун и Церера. Минерва – богиня-покровительница ремёсел и искусств, богиня мудрости, войны и городов. На фреске она изображена говорящей с Бенджамином Франклином, Самюэлем Морзе и Робертом Фултоном. Вулкан – бог огня, покровитель кузнечного ремесла, защитник от пожаров. На фреске он наблюдает за созданием парового двигателя. Нептун – бог воды и моря – изображен помогающим прокладывать Атлантический кабель. Церера – богиня земледелия и плодородия – изображена сидящей на жатвенной машине. В описании не названы еще два божества: Меркурий – бог торговли, покровитель искусств и ремесел, а также тайного знания, и Свобода, побеждающая Тиранию.

Мы видим, что из пантеона античных богов Брумиди выбрал покровителей ремёсел и двух из четырёх стихий – огня и воды. Не сумев приручить стихии огня, невозможно было бы заниматься ремеслами, не покорив водной стихии – торговлей. Успехи в этих сферах человеческой деятельности сделали США одним из мировых экономических лидеров.

Рядом с Минервой на фреске увековечены выдающиеся ученые и изобретатели США: Роберт Фултон (1765-1815) – создатель первого в мире колесного парохода, естествоиспытатель Бенджамин Франклин (1706-90), Самюэль Финли Бриз Морзе (1791-1872) – изобретатель электромеханического телеграфного аппарата и телеграфного кода (азбука Морзе).

Шесть сцен с изображением богов композиционно формируют круг, внутри него и выше – круг меньшего диаметра. Его создают портрет Джорджа Вашингтона, поднимающегося на облаке в небеса в сопровождении Свободы и Победы, и 13 женских фигур, символизирующие 13 штатов, первоначально входивших в США. Джорджа Вашингтона (1732-99) называют «отцом нации». Он был главнокомандующим армией колонистов в Войне за независимость (1775-1783), председателем Конвента 1787 г. по выработке Конституции США и первым президентом этого государства (1789-97).

Фреска «Апофеоз Джорджа Вашингтона» была создана после окончания Гражданской войны, которая началась в 1861 г. и завершилась в 1865 г. уничтожением рабства. Однако единое государство едва не распалось на два отдельных. После окончания военных действий и определения

победившей стороны народу всё ещё требовалось укрепиться в сознании своего единства. Этой потребностью мог быть определен выбор фигуры Вашингтона как центрального образа фрески.

В своём последнем обращении к американцам, которое вошло в историю под названием «Завещание», Вашингтон ратовал за сохранение единого государства и упрочение новой нации, в огромный потенциал которой, безусловно, верил. Словно подчеркивая правоту Вашингтона, Брумиди располагает вокруг его изображения шесть групп фигур, в каждой из которых присутствуют величайшие представители молодой нации. Таким образом, выбор системы образов фрески «Апофеоз Джорджа Вашингтона» был определён потребностями послевоенной эпохи в укреплении национального самосознания народа и скорейшем установлении прочного мира в США.

В 21 главе романа «Утраченный символ» мы видим фреску «Апофеоз Джорджа Вашингтона» глазами Роберта Лэнгдона. Комментируя фреску, он перечисляет изображенные на ней фигуры и заключает, что она «запечатлевает момент получения их великими предками божественной мудрости» (*The painting quite overtly portrays our forefathers receiving great wisdom from the gods*) [Brown 2009: 85-86]. Этот монолог завершается главным тезисом романа: «Знание – сила, и истинное знание позволяет человеку совершать чудесные, почти богоподобные дела» (*Knowledge is power, and the right knowledge lets man perform miraculous, almost godlike tasks*) [Brown 2009: 86].

В романе «Утраченный символ» похититель Питера Соломона – друга Роберта Лэнгдона – в обмен на его жизнь требует у профессора найти ключ к источнику сокрытой мудрости веков (*the secret wisdom of all the ages*). Лишь в самом конце романа спасший своего друга Лэнгдон узнает правду об источнике этой мудрости и об утраченном символе – ключе к ее открытию. В концепции романа источник мудрости веков – Библия. Отправная точка в поиске истинного знания – вера в то, что человек создан по образу и подобию Божьему. Сохранение и передача этой истины и всего того невероятного знания, которое может открыться постигшему эту истину – одна из главных целей масонства.

В основе масонской метафизики лежит положение о сотворенности мира. Его нельзя мыслить вне Бога. Поиск в себе как в человеке Божественного начала возможен только в процессе самопознания. Браун цитирует знаменитое изречение Пифагора: *Know thyself* («Познай самого себя»). Познавая себя, человек, будучи существом тварным, реализует способность уподобляться Богу – в этом его дар и его предназначение. Таким образом, апофеоз, т.е. обожествление, превращение в Бога – это предназначение человека.



В 133 главе, когда Роберт Лэнгдон, уже будучи посвящен в масонскую тайну об источнике мудрости, вновь оказывается в Капитолии, фреска «Апофеоз Джорджа Вашингтона» интерпретируется им следующим образом: «Джордж Вашингтон, возносящийся на облаке в небеса. Великое обещание того, что человек может стать Богом» (*George Washington ascending to heaven on a cloud. The great promise of man becoming God*) [Brown 2009: 498].

Если сравнить эту интерпретацию с той, которая представлена в 21 главе, можно увидеть, что логика восприятия изменилась. В 21 главе профессор размышлял об истинном знании, приобретение которого позволяет человеку совершать деяния, достойные скорее богов, нежели смертных. Обладание передовым знанием ассоциировалось с особым рода богоизбранностью. Отсюда в структуре большинства предложений первого описания агентами выступают имена классических богов: *ancient gods presenting, Minerva giving inspiration, Vulcan helping, Neptune demonstrating*. В описании, представленном в 133 главе, акцент смещается на человека: *Franklin, Fulton, and Morse with their technological inventions, George Washington ascending to heaven on a cloud, man becoming God*. Апофеоз здесь трактуется как предназначение человека: не боги снисходят к избранным, а люди поднимаются к богам. Происходит своего рода смена перспективы, которая непосредственно выражена в тексте романа: «Мы вглядываемся в небеса в ожидании Бога, не ведая, что это Он ожидает нас» (*We are gazing skyward, waiting for God ... never realizing that God is waiting for us*) [Brown 2009: 501].

Символично, что Джордж Вашингтон на фреске напоминает Юпитера – верховного бога по отношению к Минерве, Вулкану, Нептуну, Меркурию и Церере. В 21 главе взгляд Лэнгдона, комментирующего фреску, двигается от изображения Вашингтона к изображениям античных богов и только после этого к изображениям людей, т.е. от верховного бога к избранным смертным. Иными словами, интерпретатор мысленно опускается с небес на землю. В 133 главе, когда само мировоззрение Роберта Лэнгдона оказывается на грани переворота, он видит фреску по-другому: сначала он смотрит на ученых и их изобретения, затем – на взлетающего на облаке Вашингтона, видя в этом путь от земли к небесам, который, по убеждению масонов, может и должен совершить каждый человек, который хочет исполнить свое предназначение. Дважды включая в текст романа образ фрески «Апофеоз Джорджа Вашингтона», Браун отмечает начало и конец пути, проделанного Робертом Лэнгдоном, подчеркивая различия, свершающиеся в его мировоззрении. Экфрасис в данном случае выполняет психологическую функцию, а также композиционную, завершая

кольцевую композицию. Однако это не единственная функция этого примера экфрасиса.

В 133 главе романа формулируется та интерпретация фрески, к которой автор вел читателя на протяжении всего произведения: «Это стремящееся ввысь изображение – отец нации, возносящийся в небеса – есть дерзкое напоминание, карта, указывающая дорогу в будущее, предсказание поры, когда человек будет готов достичь полной духовной зрелости» (*This soaring icon – the father of our country ascending to heaven – <...> a bold remainder, a map to the future, a promise of a time when man would evolve to complete spiritual maturity*) (Brown 2009: 498). Слово *icon* можно перевести и как ‘изображение’, и как ‘икона’; *the father* ассоциируется с Отцом Небесным, а положение Вашингтона на фреске близко положению Христа на «Тайной Вечере» Леонардо и других художников. Можно также проследить сходство фигуры Вашингтона на фреске с изображениями Зевса/Юпитера в античной традиции и Бога-Отца – в традиции христианской. И всё же Джордж Вашингтон – это отец нации, человек. Такова идея романа – если человек поверит в свое высокое предназначение, он найдет способы его исполнить, и тогда начнется новая эра в человеческой истории; эра, в которой возможности человечества превзойдут то, что на современном этапе считается способностью творить чудеса. По сути, основная идея романа оказывается запечатленной на фреске, поэтому мы можем говорить об *идейной функции* экфрасиса.

Таким образом, через экфрасис фрески «Апофеоз Джорджа Вашингтона» выражается многозначность *утраченного символа* – объединение не только нации, но и всего человечества, его движение от античности к христианству, вере в единого Богочеловека и далее – в безграничные возможности человека, равного Богу.

#### **Список литературы**

- Brown Dan. The Lost Symbol. Great Britain: Bantam Press, 2009.
- Аржанухин С.В. МASONСТВО // Большая Энциклопедия Кирилла и Мефодия. М., 2004 [эл. ресурс].
- Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX века): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996.
- Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль Дураков» // Вестник Пермского университета: Российская и зарубежная филология. Вып. 6. Пермь, 2009. С.81-92.
- Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры: Терминологический словарь. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.

## **ECPHRASIS OF THE FRESCO “THE APOTHEOSIS OF WASHINGTON” BY CONSTANTINO BRUMIDI IN THE NOVEL “THE LOST SYMBOL” BY DAN BROWN**

**Maria V. Suvorova**

Student of Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. mmoretti@mail.ru

**Nina S. Bochkareva**

Professor of World Literature and Culture Department  
Perm State National Research University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. nsbochk@mail.ru

“The Lost Symbol” by Dan Brown is analysed in the context of ecphrasis poetics. The aim of the study is to research the ecphrasis of the fresco “The Apotheosis of Washington” by Constantino Brumidi in the novel. Special attention is paid to different functions of ecphrasis, such as compositional, psychological and others. Apart from philological methods, resources related to the history and study of art are used.

**Key words:** ecphrasis, functions of ecphrasis, apotheosis, freemasonry, George Washington, Constantino Brumidi, Dan Brown.

**УДК 821.111-75**

## **РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОБЛОЖКИ В РОМАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Т.ШЕВАЛЬЕ**

**Ирада Игоревна Тулякова**

аспирант кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный научный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул.Букирева, 15. irada.tulyakova@gmail.com

В статье исследуется роль художественного оформления романов современной английской писательницы Трейси Шевалье. Во взаимодействии с литературным текстом художественная обложка определяет «графический образ» произведения, порождает определенный «предтекстовый элемент», обладающий культурно-смысловым потенциалом, адресованным читателю. Анализируются разные варианты обложек: вписанные в текст романов Трейси Шевалье реальные произведения визуальных искусств (полотна Вермеера Дельфтского, цикл

французских гобеленов XV в. «Дама с единорогом») и визуальные образы, ассоциативно связанные с содержанием романа (живопись Поля Сезара Эллэ, фотоработы Джеффа Коттендена). Обложки изданий на языке оригинала сравниваются с российскими аналогами в аспекте эстетической целостности и ценности.

**Ключевые слова:** обложка, иллюстрация, экфрастический роман, взаимодействие искусств, английская литература, Трейси Шевалье

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

Проблема художественного оформления обложки литературного произведения обусловлена многоаспектностью целевой направленности данного визуального жанра. Как часть архитектоники книги обложка и ее оформление подчиняются общим закономерностям взаимоотношения литературного текста и иллюстрации, которое в целом предполагает два подхода к пониманию природы иллюстрации: формалистский, трактующий иллюстрацию как дающую лишь «фабульную деталь», которую иллюстратор «выдвигает из динамики сюжета» [Тынянов 1977: 317] и интерпретативный, определяющий иллюстрацию как часть цельного «графического образа» произведения [Шантыко 1962: 5], а также «самостоятельный жанр изобразительного искусства» [Герчук 1989: 9]. Таким образом, с иллюстрацией обложку роднит ее художественное содержание и от иллюстрации же обложка наследует проблему целостности и ценности его выражения.

Основное отличие художественной обложки от иллюстрации, наряду с переплетом, суперобложкой и форзацем, «проистекает от первоначального утилитарного их назначения – скреплять листы книги и предохранять их от порчи, удлинняя срок жизни», становясь при этом «и элементами художественного оформления» книги [Пахомов 1961: 223]. Как артефакт книга диалектична: ее художественное содержание выражено в материальной форме, которая зависима от этого содержания и сама становится частью общей эстетической целостности книги, оформляя идейное в формальное. На границе такой двойственности создается обложка издания. В наше время к полиграфическому аспекту создания обложки добавляется также допечатная подготовка книги издателем и, возможно, маркетологом.

Обложка имеет целевое сходство и с заглавием произведения как часть совокупности «предтекстовых элементов» произведения, «имеющих смысловой потенциал». И заглавие, и обложка отсылают читателя к «определенным культурным кодам», что в свою очередь

«либо сужает, либо расширяет круг читателей, которым адресован данный текст» [Веселова, Иванова 2011: 199, 214]. Таким образом, в рецептивном аспекте обложка схожа с заглавием и может активно с ним взаимодействовать.

Изучение творчества англоязычной писательницы Трейси Шевалье в аспекте художественного оформления ее романов представляется нам актуальным в связи с общей визуальной направленностью словесных произведений данного автора. Романы Трейси Шевалье, жанр которых можно определить как *экфрастический роман* [Бочкарева, Гасумова 2011а,б] или *роман о картине* [Бочкарева 2010: 90], пронизаны культурными и эстетическими реминисценциями. Такая визуальная насыщенность романов отражена и в художественном оформлении книг автора.

Трейси Шевалье сотрудничает с двумя издательствами художественной литературы: американским «Penguin», а именно его подразделением «A Plume Book», и британским «HarperCollins Publishers», чем обусловлено различие оформления обложек романов писательницы, выпущенных в США и Великобритании. Более того, в связи с востребованностью романов писательницы у читателя, почти все ее романы (кроме последнего) за сравнительно небольшой срок – 15 лет – были переизданы несколько раз и часто с новой обложкой. Возможно, это разнообразие намеренно создается не только с эстетической, но и с коммерческой целью, так как новая обложка привлекает новых читателей к произведениям, написанным в конце 90-х годов прошлого века. Тем не менее, коммерческая составляющая в данном случае не противоречит общей эстетической доминанте, объединяющей обложки романов: это живописность, акцент на женских образах, цветовые решения, перекликающиеся с содержанием романа, использование визуальных произведений искусств, экфрастически вписанных в ткань романа.

Визуальные образы обложек романов Трейси Шевалье можно условно разделить на две группы. Первая их них – это обложки, на которых представлены реально существующие и являющиеся частью обрванной системы романа произведения визуальных искусств (это романы «Girl with a Pearl Earring» и «The Lady and the Unicorn»), что отражено почти во всех изданиях данных романов благодаря силе художественной выразительности данных произведений искусства и их вpleтенности в текст романа. Более того, общность названия полотна/шпалеры и заглавия романа формирует общий «предтекстовый элемент», который и вербально, и визуально готовит читателя к восприятию произведения.

В основе сюжета романа «Девушка с жемчужной сережкой» лежит вымышленная история создания голландским художником Яном Вермеером Дельфтским одноименного полотна. Экфрасис данной картины является заглавным в произведении и вводит в сюжет мотивы пророческого портрета, одиночества, романтической эстетики, становится точкой сложного пересечения экфрастического, эстетического и психологического дискурсов в романе. Роль художественного оформления обложки в данном случае двойка: с одной стороны, это роман о картине Вермеера, но с другой – это вымышленная история девушки, избраженной на нем. На обложке романа и модель Вермеера, и героиня, созданная Трейси Шевалье. По мере прочтения книги портрет постепенно обретает вторичную, связанную с образной системой романа смысловую наполненность.

Если в романе «Девушка с жемчужной сережкой» оформление обложки продиктовано главным экфрасисом романа, то в случае с романом «Дама и единорог» шесть французских шпалер используются в оформлении изданий вариативно. В первом издании романа под суперобложкой, открывающей читателю лишь головы фигур дамы и единорога, скрывается весь гобелен «По моему единственному желанию» – самый загадочный из всего цикла, открывающий и замыкающий его и аллегорически представляющий шестое чувство. Роман Трейси Шевалье является вымышленной культурно-эстетической реконструкцией истории создания всемирно известного произведения искусства неизвестного авторства. Четыре героини романа семиотически и сюжетно переплетаются с женскими образами визуального цикла. Так, согласно сюжету романа на шпалере шестого чувства изображена Женевьева дэ Нантер, супруга Жана Ле Виста, заказчика шпалер.

На уровне сюжета и системы образов романа Трейси Шевалье обыгрывает различия визуальных женских образов французского цикла. В этом отношении интерес представляет обложка самого позднего на данный момент издания романа. На обложке изображен фрагмент шпалеры «Зрение»: с одной стороны, фрагмент полностью соответствует тематическому требованию «предтекстового элемента», так как изображает Даму и единорога; с другой стороны, выбор данной шпалеры делает обложку более лиричной и камерной, в отличие от первого издания романа.

В сюжете романа гобелен «Зрение» является одним из самых многозначных: это образ и Элеонор де ла Шапель, слепой дочери ткача, и Клод де ла Вист, дочери заказчика шпалер, изначально представленной прототипом героини шпалеры «Вкус». Женский образ на шпалере «Зрение» художник Николя дез Инносен создает под влиянием своего

увлечения слепой девушкой, однако будущий муж Элеонор и приемный отец ребенка Николя Филипп видит в композиции шпалеры символику отношений Элеонор и Николя: «You might think that they love each other. Perhaps they do. But the Lady holds up a mirror and the unicorn may well be looking at itself with eyes full of love rather than at a Lady» («Вы можете подумать, что они любят друг друга. Наверное, это так. Но Дама держит в руках зеркало, и, возможно, единорог смотрит глазами, полными любви, на себя самого, а не на Даму») [Chevalier 2005б: 226]. Юная, живая и соблазнительная четырнадцатилетняя Клод вдохновляет художника Николя на создание женского образа шпалеры «Вкус», однако после заточения в монастыре и замужества по расчету Клод узнает себя на гобелене «Зрение» в образе печальной девушки.

Второй тип оформления обложки связан с использованием визуальных образов, в тематическом или колористическом ключе связанных с содержанием романа. Так, для оформления первой обложки дебютного романа Трейси Шевалье «The Virgin Blue» используется фрагмент картины «Портрет Алисы Герен» французского импрессиониста Поля Сезара Эллэ. Выбор данной картины очевидно продиктован схожестью цветовой ассоциации и женского образа на полотне Эллэ с рыжеволосыми героинями романа Трейси Шевалье – Изабель и Эллой Турнье, разделенными несколькими веками и объединенными лейтмотивом мистического синего (голубого) цвета одеяния Девы Марии. Как можно заметить, картина на обложке претерпевает некоторые изменения: фрагмент показан зеркально, что может объясняться переплетом с левой стороны книги, также усилена цветовая насыщенность.

Интересно сотрудничество Трейси Шевалье с современным британским фотохудожником Джеффом Коттенденом (Jeff Cottenden), который создает обложки для произведений как классической, так и современной литературы; он также работал над серией «Modern Classics» («Современная классика») издательства Penguin. Джефф Коттенден – автор обложек романов Трейси Шевалье «Дева в голубом» и «Дама с единорогом». Стилистический почерк художника узнаваем в изображении сюжетной детали романа – это синее платье и ткацкий станок – в виде мягкой, приглушенной зарисовки.

Оформление изданий романов Трейси Шевалье в русском переводе в аспекте эстетической целостности, к сожалению, не соответствует изданиям на языке оригинала. Издательство «Эксмо», обладающее правами на выпуск романов писательницы в России, включило их в серию женских жанровых романов «Мона Лиза», что подчинило их оформление единому романтично-фантазийному стилю оформления серии, из-за чего эстетическая и культурная доминанта романов оста-

лась скрытой от потенциального читателя. Не идеален и перевод произведений, в частности название «Falling Angels» интерпретируется как «Падшие ангелы», что обедняет его символическую многозначность, сохраненную в названии «Падающие ангелы». Таким образом, из-за несоответствия графического оформления романа и перевода заглавия его содержанию «предтекстовый элемент» теряет свою функцию подготовки читателя к адекватному восприятию произведения и в целом ставит под сомнение художественную ценность и целостность романа. На наш взгляд, данная проблема относится не только к изданию романов Трейси Шевалье, но и в целом к книгопечатной ситуации в России (подробнее об этом см.: [Острогорский 2012]).

Таким образом, художественное оформление обложки в романном творчестве Трейси Шевалье играет роль «предтекстового элемента», который, взаимодействуя с заглавием романа, создает особый «культурный код» восприятия произведения потенциальным читателем. Визуальная насыщенность романов Трейси Шевалье отражена в обложках их англоязычных изданий, а схожесть тематических, образных и цветовых ассоциаций романа и обложки создает единый графический образ книги, который работает на эстетическую цельность и ценность самого произведения, чего нельзя сказать о публикациях русскоязычных переводов.

### *Список литературы*

Бочкарева Н.С. Типология «романа о картине» в современной английской литературе // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии: мат. междунар. науч. конф. Владимир, 2010. С. 87-91.

Бочкарева Н.С., Тулякова (Гасумова) И.И. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дама в голубом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011а. Вып. 1(13). С. 96-106.

Бочкарева Н.С., Тулякова (Гасумова) И.И. Экфрастические романы Трейси Шевалье // Современная англоязычная литература: проблемы жанра и стиля: мат. XXI междунар. конф. Российской ассоциации преподавателей английской литературы. Смоленск, 2011б (в печати).

Веселова Н.Ю., Иванова Е.В. Заглавие // Теория литературы. Том II. Произведение. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 199-229.

Герчук Ю.Я. Иллюстрация и литература // Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. С. 7-24.

Острогорский А. Арт-директор издательства Penguin оценивает обложки российских бестселлеров: Интервью с Полом Бакли. Афиша.



2012. URL: <http://www.afisha.ru/article/book-covers> (дата обращения: 27.06.2012).

Пахомов В.В. Иллюстрации и внешнее оформление // Пахомов В.В. Книжное искусство. Книга первая. Замысел оформления. М.: Искусство, 1961. С. 216-237.

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310-319.

Шантыко Н.И. Творчество советских иллюстраторов. М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1962. 76 с.

Шевалье Т. Девушка с жемчужной сережкой / пер. с англ. Р.Бобровой. М.: Эксмо, 2007. 288 с.

Шевалье Т. Падшие ангелы / пер. с англ. Г.Крылова. М.: Эксмо, Домино, 2010. 426 с.

Chevalier T. Falling Angels. New York: A Plume Book, 2002. 336 p.

Chevalier T. Girl With A Pearl Earring. New York: A Plume Book, 2005a. 240 p.

Chevalier T. The Lady And The Unicorn. New York: A Plume Book, 2005b. 256 p.

Chevalier T. The Virgin Blue. London: Harper, 2006. 346 p.

Jeff Cottenden Photography [Электронный ресурс]. URL: <http://jeffcottenden.co.uk> (дата обращения: 27.06.2012).

## **THE ROLE OF COVER DESIGN IN T.CHEVALIER'S NOVELS**

### **Irada I. Tulyakova**

Post-graduate Student of World Literature and Culture Department

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukireva St. 15. [irada.tulyakova@gmail.com](mailto:irada.tulyakova@gmail.com)

The article analyzes the role of the artistic cover design in the novels of contemporary British author Tracy Chevalier. The interaction of fiction text and artistic cover which defines «graphical image» of the book and creates a special «before-text perception element» has a cultural and semantic potential aimed at the reader. The covers of the given books are being analyzed, they are real visual art works presented in the text of the novel (Vermeer of Delft's paintings, series of six «The Lady and the Unicorn» tapestries) and the images that cooperate with the novel images and characters in thematic and associative way (Paul César Helleu's paintings and Jeff Cottenden's photography). Original covers are compared with Russian analogues in the aspect of artistic coherence and value.

**Key words:** cover, illustration, ekphrastic novel, interaction of arts, English literature, Tracy Chevalier

УДК 82.09:78

## ПАСТЕРНАК И БРАМС: ОСТИНАТНАЯ ФОРМА В СБОРНИКЕ «ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ»

**Анна Фэвр-Дюпэрг**

д. филол. н., доцент университета г. Пуатье,  
сотрудник центра франко-русских исследований, г. Москва  
86034, France, Poitiers Cedex, rue de l'Hotel Dieu, 15.  
117418, Россия, Москва, Нахимовский проспект 51/21. anne.favre.dupaigne@gmail.com

Стихотворение Пастернака «Жизни ль мне хотелось слаще...», относящееся к периоду зарождения сборника «Второе рождение», содержит цитату начальных нот Третьего интермеццо ор. 117 Брамса; в этой пьесе слышится колыбельная песня, основанная на своего рода «свободном сопрано остинато» в духе романтизма. Остинатная форма не только соответствует любовной тематике стихотворения, она является формальной матрицей всего сборника, в котором встречаются не только ритмические фигуры, навеянные основным мотивом брамсовской пьесы, но и частые звуковые повторы, восходящие к музыкальному остинато.

**Ключевые слова:** Пастернак; Брамс; остинато; Нейгауз; поэзия и музыка.

В 1931 г. Борис Леонидович Пастернак пишет стихотворение «Жизни ль мне хотелось слаще?...», которое так и не вошло в напечатанный сборник «Второе рождение», но сохранилось в рукописной тетрадке, подаренной поэтом своей будущей второй жене, Зинаиде Николаевне Нейгауз [Пастернак 2004: 248, 464–465]. В этой тетрадке он записал в том же 1931 г. десять стихотворений, которые представляют собой как бы первоначальный набросок сборника, выпущенного в 1933 г. Фотография страницы, на которой находятся интересующие нас стихи, была впервые опубликована в 1993 г. вместе с перепиской Бориса Пастернака с Зинаидой Нейгауз [Пастернак 1993: 57]. Стихотворение состоит из четырёх четверостиший, написанных четырёхстопным хореем с перекрёстной рифмой. Сюжет относится непосредственно к личному состоянию духа поэта и его адресата – Зинаи-

ды Николаевны – в тот период их жизни. Эти события теперь общеизвестны: летом 1930 г. Борис Леонидович влюбляется в жену своего друга, пианиста Генриха Нейгауза. Через три года, бросив первую семью, Пастернак женится на Зинаиде Николаевне. 1931 год является для участников семейной драмы годом тяжелейшего переживания, и именно этот кризис находит отражение в большинстве стихов «Второго рождения». В нашем стихотворении первые два четверостишия выражают желание порвать с прежними супружескими узами, которые стали неискренними: встреча с возлюбленной позволит исполнить желание. В двух последних четверостишиях взгляд устремляется в будущее и видение снежинок за окном на фоне зимнего неба возбуждает веру в неизбежность наступления светлого успокоения и чувства примирения с окружающим миром. В этих стихах слышатся чувство вины и надежда прощения: новая страсть будет спасительной, хотя повлечёт за собой немало страданий.

### Пример 1

*Жизни ль мне хотелось слаще?  
Нет, нисколько; я хотел  
Только вырваться из чащи  
Полуснов и полудел.*

*Но откуда б взял я силы,  
Если б ночью сборов мне  
Целой жизни не вместило  
Сновиденье в Ирпене?*



*Joh. Brahms  
op. 115*

*Никого не будет в доме  
Кроме сумерек. Один  
Серый день в сквозном проёме  
Незадёрнутых гардин.*

*Хлопья лягут и увидят :  
Синь и небо, тишь и гладь.  
Так и нам прощенье выйдет.  
Будем верить, жить и ждать.*

Особого внимания, конечно, требует присутствие в середине страницы, между двух центральных четверостиший, музыкальной цитаты одной из фортепьянных пьес (Klavierstücke) Иоганнеса Брамса. Пастернак ошибочно записал: «op. 115». На самом деле здесь цитируется начальная тема Интермеццо № 3 из цикла фортепьянных пьес op. 117 [Brahms 1976: 80–83]. Поэт записал только верхние ноты, и изменил

размер: изначальный размер  $2/4$  стал здесь размером  $4/4$ , а восьмые и шестнадцатые стали четвертными и восьмыми. Заметим, что во всех печатных изданиях этой страницы в разных собраниях сочинений Пастернака воспроизводится именно брамсовский вариант музыкальной фразы, а не пастернаковской.

Можно предположить, что присутствие этой цитаты не случайно, хотя её не найдёшь в выпущенной в 1933 г. книге «Второе рождение», как и не найдёшь в ней стихотворения в целом: в печатном сборнике сохранилось одно его третье четверостишие, которое стало начальной строфой нового стихотворения. Зато напечатанное в этом же сборнике другое стихотворение «Годами когда-нибудь в зале концертной...» сопровождалось эпиграфом: «Интермеццо Йог. Брамса, ор. 115», что очевидно отсылает к той же фортепьянной пьесе, что и в рукописной тетрадке, т.е. к Третьему интермеццо ор. 117 [Пастернак 2004: 65–66, 387–388]. Эта пьеса, таким образом, составляет как бы музыкальный фон всего сборника, порождённого жизненным кризисом, связанным с пианистом Нейгаузом – великим исполнителем брамсовской музыки. Началу любви между Пастернаком и Зинаидой Николаевной, как известно, послужило то, что обе пары проводили лето 1930 г. в соседних дачах в Ирпене под Киевом, где Нейгауз не переставал работать над своим репертуаром, готовясь к концертам. Об одном из них, состоявшемся в Киеве этим же летом 1930 г., свидетельствует одна из двух «Баллад», включённых в сборник «Второе рождение» («Дрожат гаражи автобазы...») [Пастернак 2004: 59–60, 385]. Неудивительно, что символом событий этого периода стала для поэта одна из пьес, которые играл тогда пианист.

Для брамсовских фортепьянных пьес конца жизни композитора, в частности для трёх интермеццо ор. 117, характерна атмосфера тоски, печали. Пьесы, составляющие ор. 117, сам Брамс назвал однажды «колыбельными песнями своих скорбей» («Wiegenlieder meiner Schmerzen»), в разговоре с пианистом Рудольфом ван дер Лайеном, по свидетельству последнего [Kalbeck 1915: 277]. Пианистка Мария Юдина утверждает в статье, написанной в 1968–69 гг. по поводу интермеццо ор. 116–119, что «многие из прекраснейших его созданий этого жанра являются э л е г и я м и, а некоторые – гимнами» [Юдина 1978: 279]. Для уточнения того душевного состояния, которое подразумевается словом «элегия», она приводит цитату из Пушкина: «Печаль моя светла» (из стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»), а также упоминает тот оттенок печали, которым окрашены «Дуинские элегии» Райнера Мариа Рильке.

Третье интермеццо ор. 117 написано в тональности до-диез минор и состоит из трёх частей, первая и третья из которых очень похожи на колыбельную песню. Это вполне соответствует как брамсовскому определению «колыбельной моих скорбей», так и юдинскому понятию элегийской печали, не допускающей отчаяния. Напомним, что до-диез минор является тональностью первой части Сонаты для фортепиано «quasi una fantasia» ор. 27 № 2 Людвига ван Бетховена, то есть так называемой «Лунной сонаты». В этой тональности также написано *Allegro dolente* из третьей части 31-й сонаты для фортепиано ор. 110 того же Бетховена: в этой части русский музыковед Болеслав Яворский слышал музыкальный образ «воздевания рук вверх и бессильного опускания их» [Кудряшов 2010: 110]. Тот же Яворский воспринимал Прелюдию и фугу до-диез минор из первой тетради «Хорошо темперированного клавира» Иоганна Себастьяна Баха как музыкальное претворение евангельского эпизода Моления о чаше, где представлены печальная молитва Христа, его обращение к Небесному Отцу с надеждой об удалении крестной муки, затем его согласие и принятие воли Бога, что означает близкую смерть, но и в дальнейшем победу и воскресение из мёртвых [Кудряшов 2010: 81, 110–112].

К жанру колыбельной песни отсылают интонационные и ритмические характерные черты брамсовской пьесы. С ритмической точки зрения, мы имеем затакт из двух шестнадцатых, затем почти неизменный ряд мотивов из одной восьмой и двух шестнадцатых (за единственным исключением группы из четырёх шестнадцатых во втором такте): это придаёт начальной теме вид анапеста. Мелодия же совершает в двух первых тактах кругообразное движение, напоминающее риторическую фигуру, которую в эпоху барокко называли *circulatio* [Кудряшов 2010: 67–68]. С третьего такта начинается восходящее движение, которому как бы мешают вспомогательные звуки нижней ступени, а уже в четвёртом такте мелодическая линия идёт обратно вниз (от чистого си, который является седьмой ступенью мелодической гаммы до-диез минор *в нисходящем движении*) и кончается в середине пятого такта на восходящей вводной си-диез, чуть ниже тоники до-диез, с которой началось предложение. Вводный тон ведёт к тонике, звучит ответное предложение, почти идентичное только что услышанному: меняется только аккомпанемент левой руки, и период завершается логической модуляцией в тональность соль-диез минор. Итак, мелодия этой первой темы расположена в пределах сравнительно небольшого диапазона – неполной октавы, от звука си-диез до чистого си, – она не может развернуться, улететь вверх, и её линия загибается обратно к исходной высоте. Вспомогательные шестнадцатые про-

изводят впечатление постоянного качания, которое вместе с ритмом анапеста, общей кругообразной линией мелодии и тихими динамическими оттенками *molto piano* и *pianissimo* создают безусловное подобие колыбельной песни.

## Пример 2

### Брамс, Интермеццо ор. 117 № 3, такты 1-10

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) shows the initial rhythmic and melodic motifs. The second system (measures 5-9) continues the development of these motifs. The third system (measures 10) shows the final measures, ending with a sustained bass note and a melodic flourish in the treble. The tempo is marked 'molto' and the dynamics are 'p e sotto voce sempre'.

Общее построение пьесы является трёхчастным, в форме А-Б-А. Первая интонационно-ритмическая тема – та самая, которую процитировал Пастернак – обрамляет интермеццо в целом: она звучит с самого начала первой части и возвращается обрывками в заключительных тактах третьей части. Более того, можно сказать, что колыбельный мотив пронизывает всю пьесу: период, построенный на нём, повторяется и внутри первой части, и в конце этой первой части, и снова полностью в начале третьей части. Именно этот упорно повторяющийся мотив запоминается после прослушивания пьесы: он создаёт своего рода остинато, навязчивость которого усиливается за счёт кругообразного движения самой мелодии.

Приходится допустить, что остинато может встречаться у верхнего голоса, хотя история европейской музыки нас научила, что остинатную фигуру следует отнести, скорее всего, к нижнему голосу: она в

начале XVII в. породила остигатный бас, который лежал на основе таких жанров как пассакалия и чакона, или вариации на басса остигато. В эпоху венского классицизма от остигатных вариаций родились вариации с сохранением гармонической основы темы, такие как, например, 33 Вариации на тему вальса Диабелли, написанные Людвигом ван Бетховеном. Сам Иоганнес Брамс, сочиняющий всегда с оглядкой на своих предшественников из эпох барокко и классицизма [Кудряшов 2010: 262], Генделя, Баха, Гайдна или Бетховена, даёт предпочтение вариациям с неизменной гармонией и пишет даже вариации на басса остигато: таков, например, финал его Четвёртой симфонии [Способин 2007: 164]. Известно, что тот же Брамс переложил для фортепиано (для левой руки) чакону из баховской Партиты ре минор для скрипки – одну из самых известных пьес с басса остигато.

Новый вид вариационной формы, которую часто называют вариациями на сопрано остигато, был введён Михаилом Глинкой [Способин 2007: 175–179] и является, таким образом, довольно недавним изобретением в истории европейской музыки. Первоисточником этой формы является куплетное строение русской народной песни, где мелодическая линия повторяется почти неизменной в каждом куплете, зато сопровождается импровизированными подголосками, которые создают разнообразные вариации. Так родилась вариационная форма с неизменной мелодией, которая пользовалась впоследствии большим успехом, в частности у композиторов оперной музыки. Это стало одним из любимых приёмов молодого Стравинского, чьи первые произведения большого масштаба строились на «соединени[и] в контрапункте различных остигатно организованных линий и пластов» [Задерацкий 2007: 109]. Музыковед Всеволод Задерацкий подробно проанализировал эту тягу композитора к полифонии и ко всем видам остигатных форм в своей книге: «Полифоническое мышление И. Стравинского», в частности в пятой главе: «Рождение новых форм остигатности и остигатных форм» [Задерацкий 2007: 105–134].

Именно в этой книге встречается под названием «свободное остигато» описание того приёма, который ближе всего соответствует тому, что мы слышим в брамсовском интермеццо. Правда, применение этого термина по отношению к Брамсу представляет собой некоего рода анахронизм, поскольку Задерацкий придумал его для описания музыки композитора, принадлежащего уже к XX столетию. Но мы позволим себе эту методологическую неточность, имея в виду, что нашей целью является не описание того, что написал Брамс в контексте музыкальной жизни своей эпохи, а улавливание того, что Борис Пастернак услышал в 1930 г. в исполненной Нейгаузом музыке. Ухо поэта 30-х гг.

XX в. могло услышать приёмы, которые не входили в сознательный круг музыкальных понятий композитора эпохи романтизма.

Под термином «свободное остинато» Задерацкий подразумевает «так[ую] систем[у] последовательных повторений материала, которая предусматривает включение различного рода вариантности *внутри* остинатно развёртываемой линии или пласта» [Задерацкий 2007: 110]. Остальные подробности относятся, скорее всего, к музыке Стравинского и не проливают света на брамсовское письмо; тем не менее, очевидно, что понятие «свободного остинато» позволяет назвать именно «остинатной формой» то, что мы встречаем в Третьем интермеццо ор. 117. Мы как раз имеем дело с системой повторений интонационно-ритмического колыбельного мотива (вышеуказанного сочетания одной восьмой и двух шестнадцатых на соседних ступенях), при которых происходит различного вида варьирование: в самом мотиве группа из одной восьмой и двух шестнадцатых заменяется порой четырьмя шестнадцатыми; в конце периода происходит переход на тональность доминанты; наконец, меняется и контрапунктный аккомпанемент мелодии. Заметим, что в течение всего произведения повторения колыбельного мотива часто прерваны появлением музыкальных предложений другого типа, и это тем более усиливает впечатление, что обращение к остинатному письму в самом деле совершенно «свободно».

Итак, мы имеем дело в процитированной Пастернаком пьесе со свободным сопрано остинато в духе романтизма (тогда, как басса остинато отсылало бы к эпохе барокко), основанным на мелодическом колыбельном мотиве, предназначенном для успокоения душевной боли. Какой же боли? У Брамса это та боль, которая выражается в центральной части ля мажор (до-диез мажор в тт. 56–63) трёхчастного сочинения: там мелодия и ритм обезображены, как бы расчленены. Больше нет тех узких интервалов (секунд и терций), на которых строились фразы и периоды в первой части. Теперь слышатся широкие интервалы, происходят странные скачки: в первом такте (т. 46) звучит восходящая уменьшенная ундецима (до-диез – фа), то есть хроматический интервал (со звуком фа вместо тонального фа-диез) из разряда тех, которые в эпоху барокко называли «saltus duriusculus» – жестковатым скачком: они были эмблемой смерти или крестной муки [Кудряшов 2010: 72]. В следующем такте (т. 47) слышится восходящая малая септима (до-диез – си), затем мелодия совершает нисходящее движение по сексте (ля – до, т. 48), после чего предложение заключает фраза из двух более спокойных тактов. За этим следует второе предложение, аналогичное первому по структуре и интонационной линии. Таково построение почти всех периодов этой второй части. А синкопирован-



ный ритм, придавая целому характер неустойчивости и расшатанности, усиливает чувство внутреннего кризиса и трагического разрыва, которое воплощается в столь беспокойной мелодии.

### Пример 3

#### Брамс, Интермеццо оп. 117 № 3, такты 46-51

The image shows a musical score for Brahms' Intermezzo Op. 117 No. 3, measures 46-51. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (p) dynamic and a melodic line in the right hand with a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The melody consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some rests and ties. The piece ends with a final cadence.

Теперь понятно, отчего Пастернак услышал именно в этой пьесе выражение своих собственных переживаний. Брамсовское интермеццо могло как раз служить примером того, как в художественном произведении, родившемся от кризиса, грозящего взорвать внутреннее «я» и уничтожить связь с миром и людьми, подлинному творцу удаётся преодолеть навязчивую боль, превращая её в баюкающую, спокойную остигатную песенку. Остигатная фигура в музыке – самый подходящий приём для воплощения навязчивой идеи, которая непременно возвращает человека к одним и тем же мыслям и чувствам. И в стихах эпохи «Второго рождения» не раз встречается именно образ повторения одних и тех же ситуаций и связанных с ними эмоций, чаще всего чувства тоски и вины перед близкими, чья жизнь перевернута душевной бурей, застигнувшей поэта. В стихотворении «Никого не будет в доме...», которое родилось непосредственно от нашего стихотворения [Пастернак 2004: 74, 391], видно, как лирический герой мысленно переносится в будущее, где снова переживает угнетающие чувства зимы 1930-31 гг., когда только что (летом) произошло любовное потрясение. Здесь неотступность боли выражается в повторении словосочетания «и опять», которое семантически обозначает именно повторение чего-то. Получается, таким образом, фигура усиленного повторения: «И опять зачертит иней, И опять завертит мной Прошлогоднее унынье И дела

зимы иной, И опять кольнут доньне Неотпущенной виной, И окно по крестовине Сдавит голод дровяной.» Чуть дальше, в стихотворении «Опять Шопен не ищет выгод...» [Пастернак 2004: 75–77], наречие «опять» снова повторяется с навязчивостью, подчёркивая вечное возвращение, при каждом исполнении шопеновских произведений, той скорби, от которой они родились у самого композитора.

Другой эмоциональный оттенок роднит пастернаковский сборник с брамсовским интермеццо: тревога за себя и за других. Слово «тревога» встречается на полях того рукописного листа, где записаны стихи с музыкальной цитатой. Пастернак записал в нескольких словах свою тревогу за всех людей, затронутых сложившейся ситуацией, в частности, за брошенную жену: «Побочный вариант. Тревога о Зине (в отн. Гаррика) и о Женечке и Жене. Каджоры. Зина с Адиком внизу на лугу». Именно эта тревога за первую жену, Евгению Лурье, звучит в стихотворениях сборника, ей адресованных: «Не волнуйся, не плачь, не труди...», «Стихи мои, бегом, бегом...» [Пастернак 2004: 66–67, 81–82]. А брамсовские пьесы ор. 117, по мнению музыкантов и музыковедов, отличаются особым беспокойством, тревогой. Мария Юдина о втором интермеццо цикла, си-бемоль минор, пишет: «Сквозь всё сочинение слышится тревога» [Юдина 1978: 288]. Французский музыковед Клод Ростан считает, что три интермеццо ор. 117 представляют собой радикально «мрачный» триптих, а третью пьесу он характеризует следующими словами: «[...] похоронная, горькая страница, со скрытым оттенком страсти. [...] На основе отдельной темы разработан центральный синкопированный эпизод, бурный, беспокойный (= тревожный – АФД), удручённый» [Rostand 1978: 701 – Перевод АФД].

Тем не менее, тревогу эту, по словам Юдиной, можно трактовать и как обратную сторону искания правды, поэтому в пьесах, где она звучит, слышится также «как бы призрачное утешение» (ор. 117 № 2), или по крайней мере «проблеск надежды» (ор. 119 № 2) [Юдина 1978: 288–289]. Вспомним, как сама пианистка рассматривала элегическую печаль интермеццо как неотделимую от светлости. Для Пастернака же, остинатные фигуры повторения и риторический приём *circulatio* являются одновременно признаками навязчивой озабоченности собственной любовью и музыкальным изображением круга родных душ, объединённых в согласии и дружбе. Это мы находим в последнем четверостишии стихотворения «Годами когда-нибудь в зале концертной» – стихотворения, которое также отсылает к нашему интермеццо: «И станут кружком на лужке интермеццо, Руками, как дерево, песнь охватив, Как тени, вертеться четыре семейства Под чистый, как детство, немецкий мотив» [Пастернак 2004: 66].

Детская чистота брамсовского остигато-колыбельного мотива со-звучна воспоминаниям счастливого лета 1930 г., с которого началось то, что поэт назвал своим «вторым рождением». Именно этим летом возобновился творческий процесс, породивший впоследствии целый сборник. Образ новорождённого младенца встречается в одном из первых стихотворений книги, «Второй балладе», посвящённой Зинаиде Нейгауз, где воспеается в строке-припеве, заключающей каждую строфу, блаженный полуденный сон детей: «Как только в раннем детстве спят» [Пастернак 2004: 61]. Если рассмотреть с этой точки зрения связь пастернаковского сборника с Третьим интермеццо ор. 117 Брамса, понятно, что музыкальная колыбельно-остинатная фигура является эмблемой светлой стороны переживаний поэта – обратной стороны, полной жизни и надежд, кризисного состояния лирического героя, чьи страдания не заглушили веру в то, что кризис этот ведёт к возрождению. Сборник в целом провозглашает торжество жизненных сил над разрывом, первенство радости перед сомнением и трагедией: они погружены в эту радость так же, как и в брамсовской пьесе трагическая центральная часть погружена в ряд музыкальных периодов, основанных на колыбельном мотиве.

Итак, брамсовская музыка выражает для лирического героя стихов «Второго рождения» нечто, соответствующее его собственному жизненному опыту. В этом факте легко узнать традиционное с эпохи романтизма отношение литераторов к музыке, когда собственные чувства писателя проецируются на услышанную музыку или сливаются с пробуждёнными ею эмоциями. Но связь Пастернака с музыкой не ограничивается этим. Вернёмся к рукописному тексту стихотворения «Жизни ль мне хотелось слаще?...» и вспомним, как поэт, записывая наизусть ноты брамсовского интермеццо, превращает размер 2/4 в размер 4/4: таким образом, каждый длинный звук соответствует сильной доле такта (1-я и 3-я доля четырёхдольного такта являются сильными долями), что позволяет отчеканить музыкальную фразу. Тогда как у Брамса двухдольный размер и расположение лиг, которые начинаются и кончаются на слабых долях (вторая доля двухдольного размера – слабая), запрещают исполнителю подчеркнуть сильные доли. Пастернаковская трактовка музыкального метра интермеццо означает, что для поэта основной мотив брамсовского остигатного периода спонтанно приобретал черты одного из классических русских стихотворных размеров – анапеста. Именно анапест слышится в затакте и первом такте записанной Пастернаком мелодии.

Заметим, что само стихотворение написано не анапестом, а четырёхстопным хореем. И в самом деле, первые две строки первого четве-

ростишия начинаются ударным слогом, в котором мало что звучит от брамовской колыбельной песни с нежным затактом: «**Ж**изни ль мне хотелось слаще? **Н**ет, нисколько; [...]». Но уже с начала третьей строки первое ударение звучит несколько слабее, а в четвёртой строке оно вовсе исчезает, и слышится явная анапестическая фигура: «**П**олу-**с**нов [и полудел]». Этот же ритмический мотив находится и в самом начале последней строки второго четверостишия («Сновиденье [в Ирпене?]»), как раз перед тем, как цитата из интермеццо воплотит в ноты тот анапестический ритм, который вторгся в стихи поэта. После музыкальной цитаты снова звучит в первой и последней строках третьего четверостишия анапестический мотив: «**Н**икого [не будет][...]; Незадёрнутых [гардин]».

Кроме того, если хорошо прислушиваться к тем строкам с анапестическим началом, где из четырёх возможных ударений выбранного размера осуществляются только два (4-я, 8-я и 12-я строки), то слышен во второй половине стиха ритмический мотив: / u u u -, в котором узнаём нечто похожее на то место, в начале второго такта интермеццо, где ряд шестнадцатых (у Пастернака это четыре восьмых) заменяет группу из одной восьмой и двух шестнадцатых основного мотива (у Пастернака – из одной четвертной и двух восьмых), после чего восьмая (или четвертная) ре-диез снова растягивает звук, как его в стихах растягивает последний, ударный слог строки: «[Полу**с**нов] и полу-**д**ел»; «[Сновиденье в Ирпенее?»; «[Незадёр]нутых гардин».

#### Пример 4



не за дёрнутых гардин

Не следует утверждать, что пастернаковский стих в этих местах точно и намеренно подражает ритму интермеццо, но нельзя не заметить неоспоримое ритмическое родство этих строк с цитатой, записанной Пастернаком. Это позволяет предположить, что стихотворный ритм этих строк родился именно от оставшейся в памяти поэта музыкальной пьесы, исполненной Нейгаузом. И в свою очередь, интонационно-ритмическое начало этой пьесы, проложив себе дорогу в сочинённых поэтом стихах, попросился на бумагу в виде нот, как если бы запись ритмически упорядоченных слов спонтанно породила запись музыкальных знаков той музыки, от которой родились поэтические строки.

Возникает, конечно, вопрос: под воздействием ли запомнившейся музыки появился ритм этих строк, или наоборот, музыка всплыла из

памяти, вызванная сочинёнными стихами? Заметим, что в более позднем стихотворении «Годами когда-нибудь в зале концертной...», где непосредственно упоминается музыка того же интермеццо Брамса, поэт выбрал размером четырёхстопный амфибрахий, в котором легко узнаётся вариант брамсовского анапестического метра. Тут музыка явно продиктовала стихотворный размер. Что касается рукописного стихотворения «Жизни ль мне хотелось слаще?...», кажется, что наоборот, память о музыке была вызвана характерным ритмом, возникшем в некоторых строках стихотворения. Однако можно и тут задаваться вопросом, не появился ли этот «характерный ритм» под скрытым воздействием музыки, зачаровавшей поэта и оставшейся в нём на долго. Тут действует своего рода диалектическое начало, которое не позволяет окончательно решить вопрос в пользу одного или другого ответа. Тем не менее, подробно изучив характерные черты Пастернака «поэта-музыканта», я конечно склоняюсь к тому, что именно музыка породила форму стихов.

И повлияла не только на ритмические фигуры рассматриваемых нами стихотворений, но ещё и на формы и стилистические приёмы, характерные для сборника в целом. Вспомним, например, что остинные фигуры исторически связаны с полифоническим письмом, которое преобладало до торжества гармонии в классическую эпоху. Таким образом, наличие остинато под пером Брамса прямо связано с его пристрастием к архаизмам. Не таким ли пристрастием к архаичному письму объясняется и выбранная Пастернаком форма средневековой баллады (строфического стихотворения со строкой-припевом в конце каждой строфы) для двух стихотворений сборника, так и названных: «Баллада» («Дрожат гаражи автобазы...») и «Вторая баллада» («На даче спят. В саду, до пят...»)? Во всяком случае, влияние брамсовского остинато чувствуется в изобилии повторений и параномазий, которыми насыщен целый сборник «Второе рождение». Приведу лишь несколько примеров: в стихотворении «Лето», сразу после «Баллад», срединные строки первого четверостишия отличаются навязчивым повторением чередующихся гласных «о» и «е»: «О воле, о бегстве изпод кабалы, О хвое на зное, о сером левкое» [Пастернак 2004: 62]. Далее, в стихотворении «Окно, попитр и, как овраги эхом...», в котором речь идёт о квартире Нейгауза, три первых четверостишия повторяют одно и то же начальное слово – «окно», – затем четвёртая строфа играет с фонетической близостью слов «друг» и «круг»: «Смотрел отсюда я за круг Сибири, Но друг и сам был городом, как Омск И Томск, – был кругом войн и перемирий И кругом свойств, занятий и знакомств» [Пастернак 2004: 67].

Нельзя не заметить и мелодическую виртуозность двух заключительных четверостиший стихотворения «Красавица моя, вся статья...», где фонетические переключки предпоследней строфы переходят в настоящее остинато, ошутимое в последней строфе: «Красавица моя, вся суть, Вся статья твоя, красавица, Спирает грудь и тянет в путь. И тянет петь и – нравится. Тебе молился Поликлет. Твои законы изданы. Твои законы в даях лет. Ты мне знакома издавна» [Пастернак 2004: 72].

Весь сборник соткан из таких остинатных нитей, основанных на повторениях, о которых порой легко было бы судить как о неудачных и неуклюжих опытах, если бы не чувствовалась их музыкальная необходимость – вспомним, например, вторую строфу стихотворения «Лето»: «О белой вербене, о терпком терпены Смолы; о друзьях, для которых малы **Мои похвалы** и мои восхваленья, Мои славословья, **мои похвалы**» [Пастернак 2004: 62].

Итак, брамсовское интермеццо № 3 op. 117 с его остинатной интонационной линией сыграло несомненную роль формальной матрицы, не только для тех двух стихотворений, напрямую связанных с именем Брамса, но и для сборника «Второе рождение» в целом. Пастернак, по видимому, с чуткостью настоящего «поэта-музыканта», перенял у Брамса то, что наилучшим образом соответствовало собственным переживаниям и могло ему помочь осуществить стремления к преобразению внутреннего кризиса путём художественного творчества. Возможно, именно сознанию переходности этого кризисного состояния, когда совершался переход от одной семьи к другой, от одного творческого периода к другому, от одной жизни к другой через «второе рождение», и подходил как нельзя лучше жанр интермеццо, так как последнее, по словам Андрея Кудряшова, «есть музыка ‘между чем-то и чем-то’»: оно воспринимается как «находящ[ее]ся ‘между двумя мирами’, где отражено драгоценнейшее для любого романтика [...] состояние переходности» [Кудряшов 2010: 277]. И в свою очередь, остинатная фигура, на которой построена брамсовская пьеса, отразилась самым естественным образом на формообразующий процесс творения стихов этого кризисного времени.

*PS – Автор благодарит Ольгу Шамфарову, Элину Абсаямову и Анну Богомяквоу за помощь в редактировании статьи.*

#### **Список литературы**

Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И.Стравинского. М.: Композитор, 2007. 294 с.

Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков. СПб. М. Краснодар: Лань – Планета, 2010. 432 с.

Нейгауз Г.Г. Письма. М.: Дека-ВС, 2009. 636 с.

Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями в одиннадцати томах. Т.2. Спекторский. Стихотворения 1930-1959. М.: Слово, 2004. 528 с.

Пастернак Б.Л. Второе рождение. Письма к З.Н. Пастернак // Пастернак З.Н. Воспоминания. М.: ГРИТ – Дом-музей Б.Пастернака, 1993. 477 с.

Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М.: Цитадель, 1997. 728 с.

Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2007. 511 с.

Юдина М.В. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1978. 416 с.

Brahms J. Klavierstücke, hrsg. von M. Steegmann. München: G. Henle, 1976. 120 S.

Kalbeck M. Johannes Brahms. Band 4. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915. 542 S.

Rostand C. Brahms. Paris: Fayard, 1978. 738 p.

## **B.PASTERNAK AND J.BRAMS: THE OSINATO FORM IN “SECOND BIRTH”**

### **Anne Faivre Dupaigne**

Doctor of Philology, Associate Professor of Poitiers University,  
Member of French-Russian Centre of Human and Social Research, Moscow  
86034, France, Poitiers Cedex, rue de l’Hôtel Dieu, 15.  
117418, Russia, Moscow, Nakhimov avenue, 51/21. [anne.faivre.dupaigne@gmail.com](mailto:anne.faivre.dupaigne@gmail.com)

In Pasternak’s poem «Zhyzni l’ mnie hotelos’ slashche...» («Could I desire a sweeter life...»), which dates from the period of conception of the collection of poems «Vtoroje rozhdenie» («Second birth»), there is a citation of opening notes from Brahms’ Third Intermezzo op. 117; in this music piece one can hear a lullaby based on a kind of «clear soprano ostinato» in the spirit of romanticism. The ostinato form is not only in tune with the love theme of the poem but provides the formal matrix of the collection of poems as well, where we encounter not only rhythmic figures inspired by Brahms’ pivotal motif but also there are phonic repetitions related to the musical ostinato.

**Key words:** Pasternak; Brahms; Neuhaus; ostinato; poetry and music.

**О «МУЗЫКЕ В КАРТИНАХ» «ДЕВОЧКА СО СПИЧКАМИ»  
Х. ЛАХЕНМАННА: ТИП КОМПОЗИЦИИ,  
ТРАКТОВКА ТЕКСТА ПЕРВОИСТОЧНИКОВ**

**Надежда Андреевна Петрусева**

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки  
Пермский государственный институт искусства и культуры  
научный руководитель Информационного центра современной музыки (ИЦСМ)  
в г. Перми.  
614000, Россия, г. Пермь, ул. «Газета Звезда», 18. petrusyova@yandex.ru

Музыка «Девочка со спичками» рассматривается в контексте теории «конкретной инструментальной музыки» Лакенманна. Это предполагает освещение следующих проблем: «траектория» творческого пути Хельмута Лакенманна; трансформация текста первоисточников в процессе «структуриации» истории Андерсена; обоснование типа композиции, обновление видов нотации; трактовка оркестра, новая исполнительская техника; в плане эстетики – сближение греческого понятия «красоты» с «освобожденным восприятием». Комплексный метод статьи обусловлен совпадением литературно-поэтической субстанции, театральной концепции и обстоятельств слуха Лакенманна.

**Ключевые слова:** конкретная инструментальная музыка, Лакенманн, музыка с картинами, фонетическая составляющая, освобожденное восприятие.

Понятие «новая музыка» служит для того, чтобы отличать часть произведений, возникших в XX веке, от массы остальных. В XIX в. конструирование концепта новой музыки происходило в рамках поля субъективности, где поиск истины мыслится как «действительность абсолютного духа» (Гегель): «Бесконечную ценность обретает теперь действительный отдельный субъект в его внутренней жизненности, так как лишь в нем распространяются и сосредотачиваются, получая существование, вечные моменты абсолютной истины, которая действительна только как дух» [Гегель: 1969, 234]. Хабермас в этой связи говорит о четырех коннотациях термина «субъективность»: 1) индивидуализме; 2) праве на критику; 3) автономии действия; 4) наконец, самой идеалистической философии, которая в качестве деяния модерна постигает знающую себя идею [Хабермас: 2003, 17]. Ален



Бадью в своем Манифесте, посвященном глобальной «философии события» в центр современности он ставит «субъект без объекта», который составляет конечный момент четырех родовых процедур, которые необходимы в качестве условий существования философии – художественной, научной, политической и любовной [Бадью: 2003]. В этом философско-эстетическом контексте продолжается процесс осмысления музыки второй половины XX – начала XXI вв. и думается, что исследования обобщающего характера еще впереди.

Немецкий композитор Хельмут Лахенманн (р. 1935) появляется на Дармштадских летних курсах новой музыки в 1957 году, сначала как слушатель лекций, затем как участник. Его «траектория» простирается от композиторов нововенской школы (Шёнберг, Берг, Веберн) – к композиторам дармштадской «тройки» (Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Луиджи Нони), от алеаторики Дж. Кейджа – через фигуры Теодора Адорно, Пьера Шеффера, Пьера Анри (и др.) – к теории «конкретной инструментальной музыки», экстратерриториальной трактовке инструментов, новым типам звука, разрушающим (через вариацию и разработку) традиционно тональную установку слуха. В эпоху вокально-инструментально-электронной музыки Лахенманн пишет одно единственное электронное произведение – «Сценарий» (1965). Боязнь записанной музыкой, недоверие к магнитной пленке в роли катализатора звука вызвано тем, что записанная на пленку музыка не способна передавать нюансы и состояния неустойчивости, жизненно важные для его музыки. Вместе с тем Лахенманн значительно расширяет область инструментальной музыки путем синтеза электронной и инструментальной музыки, следуя в направлении, указанном Штокхаузеном и отчасти Сартром. Текст «Четыре критерия электронной музыки» [Штокхаузен: 2006], «Хартия молодежи», 10 томов «Текстов о музыке» Штокхаузена возникали параллельно с его музыкальными творениями; иногда Штокхаузен делал очень подробные анализы собственных композиций, совмещая их с историческим комментарием. В 1963 и 1964 годах Лахенманн посещает Кёльнские курсы новой музыки, проводимые Штокхаузеном; в 1966 г. излагает свою теорию о «конкретной инструментальной музыке», которая предполагает метод актуализации реального – конкретного процесса создания звука, инструментального или вокального в чувствующем интеллекте (статья «Музыка как подобие человека», 1984).

Музыка «Девочка со спичками» была написана Хельмутом Лахенманном в период с 1990-1996 гг. (редакция 1999). В основе либретто – сказка Г.Х.Андерсена «Девочка со спичками» (1845). Дополнительно Лахенманн вводит в оперу тексты из двух внешних источников: фраг-

мент письма, написанного одной из основателей движения немецкой леворадикальной Фракции, действовавшей в 60–70-е гг. в ФРГ и Западном Берлине, Гудрун Энслин из тюрьмы Стамхейма (ей, как подруге детства, Лахенманн посвятил эту музыку); другой текст Леонардо да Винчи, описывающий душный ландшафт, загроможденный вулканами, в котором блуждающий рассказчик, желая созерцать действия природы, прибывает в темную пещеру, перед которой он, приседая, испытывает одновременно страх перед возможной опасностью, скрывающейся в пределах пещеры, и желание знать ее тайны. Эти тексты «структурируют» историю Андерсена, не только облегчая ее театрализацию, но также и поворачивая ее элементы (внутри / снаружи, теплота / холод) в квазиабстрактный материал: девочка сидит в холоде в простенке дома, желая теплоты и общества внутри; Гудрун, пойманная в тюремную ловушку, пишет злему холодному обществу, находящемуся вовне; Леонардо, путешествующий через душную, пламенную местность, хочет познать темноту, холодную внутренность пещеры. Для создания жизненно важной ауры преодоления страха смерти в детской душе Девочки каждая история инвертирует основные семантические элементы других, отдавая свое «значение» как категория, менее устойчивая, чем обычно.

Совсем не сложно определить жанр «Девочки со спичками» как оперу-инсталляцию, в которой сюжет отступает на второй план, чтобы создать некое звуковое пространство, воздействующие на слушателя». Примером этого типа оперы является «Прометей» Луиджи Ноно, для исполнения которого Ренцо Пиано построил специальное помещение, где оркестр сидел над публикой. Однако в подзаголовке к партитуре обозначено: «музыка в картинах»; в известной нам постановке пространственная инсталляция картин заменяет здесь привычное сценическое действие: куклы в человеческий рост вместо живых исполнителей (Девочка, Бабушка, Леонардо), видеоряд, проекция кукол (вместо движения на сцене действующих лиц), проекция лиц хористов. Упразднение сцены отчасти объясняется тем, что движение является незвуковым моментом музыкального произведения наряду с quasi-временной структурой, формой отдельных звуковых сочетаний, эмоциональными качествами, чувством, изобразительным мотивам, эстетической ценностью (см. об этом: [Ингарден: 1962; Филиппов: 2003]). В 24-х картинах музыки «Девочки ...» происходит невидимый длительный процесс перехода от земного богатства, как сферы внешнего, к миру высшего духовного в сфере внутреннего. Этот акт вырывается из нашей земной драмы и предполагает некое иное мистическое существование; вместе с тем он связан с нами, «нас будто тянет за собой из

плена» (Рильке); из земного плена погони за славой у Рильке («Познание смерти») [Рильке: 1977, 18–19], из пустыни равнодушия, бездуховности и потребительства в музыке Лахенманна («Девочка со спичками»).

В том же ряду «музыки в картинах» стоят спровоцированные мистерией Скрябина «Дивертисменты для камерной аудитории» Эрика Сати, где композитор пишет тексты к картинкам («Неаппетитный хорал», «Качели», «Игра в гольф», «Осьминог», «Скачки», «Кошки на прогулке», «Водяные горы», «Бесконечное танго», «Фейерверк», «Игра в теннис»); также «Австралийские этюды» Дж. Кейджа, где карту звездного неба композитор наложил на прозрачный лист бумаги с нотными линейками: звезды стали звуками, каждый звук — со своей высотой. Уже в начале 50-х музыка и тексты Дж. Кейджа проникнуты дальневосточной мистикой: «Лекция о Ничто», «Лекция о Нечто». Остроумно и абсурдно, однако в строгой подобно стихотворению форме в первой лекции речь не идет ни о чем — или как раз о Ничто — также о форме. А у второй нет содержания, но она идет о содержании, о Нечто.

Пауль Целан пишет о каком-то особом языке, насыщенном образами, включающими «мышление в картинах»; его язык обращен не только к слуху, но и к зрению, как языки изобразительного искусства. У него даже постоянно упоминаются в стихах — отдельно — зрительный образ (Bild) и слово (Wort) [Целан: 2008], как у Рильке, который назвал одну из своих книг «Книга картин» (Buch der Bilder). Речь идет о языке, доступ к которому как бы с разных сторон открыт.

Музыка «Девочки со спичками» состоит из двух частей, названных по месту, в котором происходит действие: первая часть — «На дороге», вторая часть — «На улице». Первая часть включает 10 картин: 1. Хоральная прелюдия «О, вы, веселящиеся». 2. Переход «В этом холоде» 3. «Ария замерзания». 4. Трио и реприза. 5. Скерцо 1. «Королева Ночи». 6. Скерцо 2. «Ария пощёлкивания». 7. Переход к «Охоте». 8. «Охота», 9. «Спичка и снежинки». 10. «Изо всех окон». Вторая часть «На улице» состоит из 14-ти картин: 11. «Стена дома 1 (В углу)». 12. «Богатство 1 / Печь». 13. «Стена дома 2 (Погасла... )». 14. Богатство 2 («Накрытый стол, Гусь»), 15. Стена дома 3 (Литания [«Преступники, безумные, самоубийцы»]), 15б. Записанное на нашей коже. 16. Богатство 3. 16б. Магазин. 16 в. Переход («Свет, поднимающийся выше»). 17. Вечернее богослужение, 18. Два чувства. 19. Стена дома 4 («Затакт»). 20. Богатство 4, 20б. Бабушка. 21. «Возьми меня с собой», 22. Вознесение «В блеск и радость». 23. Богатство 5 «Они были у Бога». Переход. 24. Эпилог («В холодное утро).

Первая часть построена на картинах, которые главная героиня, идя по улице, видит, вторая – на противопоставлении внешнего богатства, прячущегося за стенами домов, и маленькой, замерзающей у стены девочки, до которой никому нет дела. Во второй части увеличивается количество картин духовного содержания («Литания», «Вечернее богослужение», «Вознесение», «Они были у Бога»).

В своей теории «конкретной инструментальной музыки» Лахенманн, заново осуществляя «раскрой» хаотического звукового основания, огромное внимание уделяет идее «структурного тембра (Strukturklang)», тембрике и способу извлечения звука, сочетая при этом разные типы детерминированной и авторской нотации: от видоизменённой традиционной в «Девочке со спичками» до использования табулатур в «Pression #12». С их помощью он подчёркивает не только образуемый сонорный эффект, но и механические приёмы воспроизводства звуков. В конечном итоге, в музыке «Девочки ...» пропеваемые звуки обозначены классической нотацией; но для специфических приёмов Лахенманн видоизменяет запись нот и штилей: ноты с прямоугольной головкой – для обозначения шёпота и «глухого звука», ноты с крестиком вместо головки – для речевых звуков («Sprechmelodie») с приблизительной высотой в указанной зоне; и, наконец, просто штили – для обозначения недетерминированной (любой) высоты в нужном ритме. Ноты, исполняемые «так высоко насколько это возможно» обозначены стрелочкой вверх, а тремоло на одном звуке передано с помощью тройного перечёркивания штиля.

Музыка использует большой оркестр с двумя роялями, хором, двумя сопрано соло, записями на магнитную ленту, чтецами, которые говорят в записанных нотами ритмах (как в картине «Два чувства»). Для передачи ощущений и галлюцинаций девочки-сироты (холод, страх, радость Рождества, галлюцинации бабушки и т. д.) Лахенманн прибегает к ряду новых звучностей, вводит специальный «ключ прикосновений», в котором особые пометки римскими цифрами указывают на качество прикосновения к инструментам. Новые приемы игры описаны им во вступлении к «музыке в картинах» [Лахенманн: 1996, 16]: беззвучная игра у завитка, игра у подставки (за подставкой), игра на засурдиненных струнах грифа, засурдиненным звуком, длительное глиссандо, Wawa-Dämpfer и др.

Хор и сопрано соло в музыке «Девочки...» поют и / или говорят обычно только один слог из текста истории Андерсена. Индивидуальные слоги текста иногда – распознаваемые слова, иногда – распознаваемые морфемы или фонемы, и иногда они распознаваемы только как абстрактные, т. е. не связанные с языком, звуки. В этом аспекте есть

дальнейшие шаги: вокалисты в картине №6 («Скерцо 2. Ария пощёлкивания») исполняют определенную высоту щелчками языка (звук, который уже не связан со словом, а только с голосом); иногда их дыхание используется как инструмент (например, дыша в чашевидные руки); и иногда они потирают руки, чтобы произвести быстрый «проносящийся со свистом» звук (этот звук удваивается как семантический «звуковой эффект», звук девочки, блуждающей в холоде).

Фонетическая, а не семантико-поэтическая сторона слова становится музыкальной составляющей Лахенманна. В картине «Два чувства» композитор, исходя из принципов ритмического контрапункта в трактовке партии чтецов, свободно трансформирует тексты первоисточников. Трансформация включает в себя разрывы одного слова, распределенного между двумя чтецами: например, слово *seinen*, или слово *wischen*. Также приём перестановки слогов исходного текста в партии одного или обоих чтецов: напр., *So donnernd brüll-t nicht das stürmische Meer* — у Да Винчи; *SO DO-NN brüll -nerd – t ni-ch-t* — у Лахенманна. Наконец, приём перестановки между собой различных строк исходного текста. Так, из второй строки стихотворения да Винчи *So donnernd brüll-t nicht das stürmische Meer, / wenn der scharfe Nor-d-wind es mit seinen* композитор изымает два слова (*wenn de-r*) и вклинивает их в середину первой строки. Поскольку при слоговой записи сочетания букв, дающие при прочтении определенный звук, разделяются, для сохранения точности прочтения фонемы Лахенманн использует транслитерацию, заменяя сочетания букв монофтонгами.

Трансформация текста первоисточников, совокупность приёмов пермутации (перестановки) слогов, слов и строк текста, использование техники тропирования (в средневековой музыке троп – вставки в канонизированный текст или напев), акцентирование фонетико-акустической стороны звука наряду с новыми приёмами работы со звуком, авторской нотацией – результат особого «угла слышания»; определенная установка Лахенманна на эстетику и теорию «конкретной инструментальной музыки» предполагает, что слова (слоги) литературного текста направляются звуковым контекстом и не связаны с языком.

Опера способна быть мужественной, величавой, великолепной, даже по-своему красивой — помпезной, заносчивой, браваурной красотой. В ней могут наличествовать глубина, жестокость, страсть. Отказавшись от многого («красота – это отказ от привычки»), Лахенманн оставляет главенство музыки, новую исполнительскую и композиторскую технику; для формирования новой звуковой эстетики ставит в центр «освобожденное восприятие», т. е. переход от привычного слы-

шания звука / слова (тонального и семантического) к новому восприятию, определённого через структуру [Лакенманн: 1994].

#### *Список литературы*

Бадью А. Манифест философии / сост. и пер. с франц. В.Е.Лапицкого. СПб.: Machina, 2003. 184 с.

Гегель Г. Эстетика. М.: Искусство, 1969. Т. 2. 312 с.

Ингарден Р. Незвуковые моменты музыкального произведения // Исследования по эстетике / пер. с польс. М. 1962. С. 493–524.

Лакенманн Х. К проблеме структурного мышления в музыке // Музыкальная культура Федеративной Республики Германии Symposium Leningrad 1990. Gustav Boss Verlag Kasse 1994. С. 103–110.

Рильке Р.М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть / пер. с нем. К.П.Богатырёва. М. Литературные памятники, 1977. 56 с.

Филиппов С.М. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка – сознание – время). Пермь, 2003. 206 с.

Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. 416 с.

Целан П. Стихотворения, проза, письма. М.: ООО «Ад Маргинем», 2008. 736 с.

Штокзаузен К. Четыре критерия электронной музыки / пер. с англ. Н.А.Петрусёвой // Петрусёва Н. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа: в 2 ч. Пермь: ПГИИК, 2006. Часть 1. С. 225–238.

Lachenmann H. Das Mädchen mit den Schwefelholzern. Партитура, 1996. 357 с.

Lachenmann H. Musik als Abbild vom Menschen // Helmut Lachenmann. Musik als existentielle. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden Leipzig Paris: Breitkopf&Härtel, 2004. S. 111–115.

### **ABOUT MUSIC WITH PICTURES «THE GIRL WITH MATCHES» H.LACHENMANN: COMPOSITION TYPE, TREATMENT OF THE TEXT OF PRIMARY SOURCES**

#### **Nadejda A. Petrusyeva**

Doctor of Art Criticism, professor of chair of the theory and history of music,

Perm state institute of art and culture

Supervisor of studies of Information centre of modern music in of Perm.

614000, Russia, Perm, street «the Newspaper the Star», 18.

Music «The Girl with matches» is considered in the context of «concrete instrumental music» theory by Lachenmann. It assumes illumination of fol-

lowing problems: «trajectory» of creative way of Helmut Lachenmann; transformation of the text of primary sources in the course of structurization of Andersen's story; a substantiation of composition type, updating of kinds of the notation; treatment of the orchestra, the new performing techniques; in respect of an aesthetics – rapprochement of the Greek concept «beauty» with «the released perception ». The complex method of article is caused by coincidence of a literary-poetic substance, the theatrical concept and circumstances of hearing Lachenmann.

**Key words:** concrete instrumental music, Lachenmann, music with pictures, the phonetic component, the released perception

УДК 94(410):82.09:79143.05

## АТАКА БРИТАНСКОЙ ЛЕГКОЙ КАВАЛЕРИИ ПОД БАЛАКЛАВОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ

**Светлана Всеволодовна Шешунова**

д.филол.н., профессор

Международный университет природы, общества и человека «Дубна»,  
141980, Россия, Московская область, г. Дубна, ул. Университетская, д. 19.  
bog15k254@dubna.net.ru

Знаменитая атака британской легкой кавалерии под Балаклавой 13 (25) октября 1854 г. привлекала внимание различных писателей и создателей фильмов. Задача данной статьи – анализ образов данного исторического события в двух названных видах искусства.

**Ключевые слова:** Крымская война, английская литература, исторические фильмы

Атака бригады легкой кавалерии под командованием генерал-майора Дж.Т.Брюднелла, графа Кардигана, имевшая место в Северной долине под Балаклавой между 11.00 и 11.20 утра 13 (25) октября 1854 года, была предпринята в результате ошибки британского командования и оценена как «близкая к безумию демонстрация доблести» [Трубецкой 2010: 274]. После нее в строю осталось лишь 195 из 673 ее участников [Суитман 2011: 102]. Однако, по свидетельству историков, именно эта напрасная атака затмила в памяти англичан все прочие эпизоды Балаклавского сражения [Суитман 2011: 82] и стала олицетворять всю Крымскую войну [Трубецкой 2010: 46]. Произошло это благодаря ее литературному образу.

Стихотворение лорда А.Теннисона «Атака легкой бригады» («The Charge of the Light Brigade», 1854; в других переводах «Атака легкой кавалерийской бригады» и «Атака легкой кавалерии») обрело в английской литературе такое же место, какое в отечественной занимает «Бородино» М.Ю.Лермонтова. Посвященное, по словам Дж.Суитмана, «самому кровопролитному, самому славному и столь же бесполезному боевому столкновению в британской военной истории» [Суитман 2011: 84–85], оно вошло в школьные хрестоматии как самое романтическое изображение воинского подвига. Теннисон создал его в течение нескольких минут после того, как прочел описание злополучной атаки в «Таймс»; ритм задала одна из газетных фраз [Tennyson 1999: 307]. Поэт подчеркивает бестрепетную решимость шестисот кавалеристов выполнить ошибочный приказ и умереть («to do and die»); без колебаний и сомнений они скачут в «долину Смерти» («the valley of Death») и в «пасть ада» («the mouth of hell») [Tennyson 1999: 307–308].

Самоубийственность атаки определялась тем, что бригада была отправлена под трехсторонний огонь русской артиллерии:

Cannon to right of them,  
Cannon to left of them,  
Cannon in front of them... [Tennyson 1999: 308]

Дж.Суитман, подробно воспроизводя в своей книге ход Балаклавского сражения, ссылается на эти строки как на исторически верные [Суитман 2011: 87].

Но вопреки разгрому бригады Кардигана, в строках Теннисона звучит торжество. Поэт патетически прославляет атаку смельчаков, изумившую, по его словам, весь мир: «All the world wonder'd. / Honor the charge they made!» [Tennyson 1999: 308]. При этом образ врага в его стихотворении обрисован лаконично:

Cossack and Russian  
Reel'd from the sabre-stroke  
Shatter'd and sunder'd [Tennyson 1999: 308].

Эти «казак и русский», которые «падали от сабельного удара, раздробленные и разделенные», теряются на фоне британских всадников с их сверкающими на солнце клинками: «Flash'd all their sabres bare...» [Tennyson 1999: 308]. Примечательно, что позднее Р. Киплинг в стихотворении «Остатки легкой бригады» («The Last of the Light Brigade», 1891) как бы переворачивает описание Теннисона – указывает на проявленную в той же стычке силу не английских, а русских сабель: «Keen were the Russian sabers» [Киплинг 2009: 254]. В его произведении немало аллюзий и прямых цитат, отсылающих к «Атаке легкой бригады». Киплинг отзывается о строфах Теннисона



как о «чудных стихах» («wonderful verses»), которые мчатся по стране подобно пламени [Киплинг 2009: 254]. Однако в его изображении главный враг прославленных кавалеристов – не русский противник, а та нужда, которую они терпят в Англии годы спустя. Страна равнодушна к бедствиям постаревших героев: «They had neither food nor money; they had neither service nor trade; / They were only shiftless soldiers, the last of the Light Brigade» [Киплинг 2009: 252].

Прославленной атаке легкой бригады посвящены и два одноименных художественных фильма. В картине «The Charge of the Light Brigade» 1936 года (США, режиссер М.Кертиц) она становится кульминацией сюжета, основное действие которого протекает в Индии; Крымской войне посвящены лишь финальные, хотя и важнейшие эпизоды. Скачка британских всадников под огнем русских батарей здесь выглядит захватывающей и романтически красивой – в полном соответствии со строфами Теннисона, которые не только экранизированы в родственном им духе, но и в нужных местах появляются на экране в виде титров. Ради создания этой сцены во время съемок погибло более двухсот лошадей, в результате чего Конгресс США принял особый закон о защите животных, участвующих в производстве фильмов.

Любопытно, что антагонистом главного героя, капитана 27-го уланского полка Джеффри Векерса (Э. Флин), в этом сюжете выступает не русский офицер, как логично было бы предположить, а Сурат Хан, владыка Суристана – вымышленной страны по соседству с Индией. Притворившись сначала другом англичан, он предательски нападает на крепость Чукоти, в которой был расквартирован полк Векерса, и убивает в ней всех женщин и детей. Во время Крымской войны Сурат Хан в качестве союзника русских находится в распоряжении русской армии. Этим и вызвана в фильме знаменитая самоубийственная атака; англичане скачут на русские орудия, чтобы настичь индийского палача своих товарищей и их семей. В финале атаки Джеффри Векерс и Сурат Хан одновременно убивают друг друга, а выжившие однополчане главного героя вонзают пики в уже поверженного врага.

Таким образом, создатели американской картины попытались дать действиям кавалеристов Кардигана под Балаклавой совершенно недостоверное, но имеющее моральный смысл объяснение. В соответствии с традицией Голливуда, положительный герой обретает здесь свое предназначение в том, чтобы покарать злодея и тем самым восстановить справедливость (хотя гибель нескольких сотен британцев – сомнительный способ мести за смерть нескольких десятков их соотечественников).

По контрасту, в фильме «The Charge of the Light Brigade» 1968 года (Великобритания, режиссер Т. Ричардсон) подчеркнута бездумность, даже абсурдность ведения боевых действий. Главной целью создателей этой ленты было обличение британской военной элиты. Недаром одним из сценаристов выступил Дж. Осборн, один из лидеров литературного движения «рассерженных молодых людей» (еще за десять лет до создания фильма Осборн и Ричардсон вместе основали киностудию «Вудфол»). Картина проникнута глубоким и безнадежным разочарованием в тех ценностях, которые прославлял Теннисон. Для фильма 1968 года актуальна лишь одна строка из его стихотворения о знаменитой атаке: «Theirs not to reason why» [Tennyson 1999: 307]. Движение редуцирующих британских кавалеристов, которые пытаются выполнить нелепый приказ, предстает как тягостное зрелище, полное натуралистических подробностей.

То, что атака показана здесь в сниженном, даже уродливом виде, предвещает роман Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» («Master Georgie», 1998), где вся Крымская война – не более чем бессмысленная «страшная бойня» [Бейнбридж 2001: 186]. Воспетая Теннисоном и не меньше значившая для Киплинга скачка подчиненных лорда Кардигана упомянута в «Мастере Джорджи» без всякого намека на то, что была подвигом: «...больше двухсот лошадей из Легкой кавалерийской бригады бросились в лагерь, лишась седоков, polegших в долине недалеко от нас к северу» [Бейнбридж 2001: 160]. Роман Бейнбридж дегероизирует описанное событие столь же предельно, как стихотворение Теннисона предельно его героизировало.

Так изображение самого известного эпизода Крымской кампании отразило происшедшую в британской культуре смену представлений о национальной истории.

#### *Список литературы*

Бейнбридж Б. Мастер Джорджи: Роман / пер. с англ. Е. Суриц. М.: Иностранка: БСПресс, 2001. 189 с.

Киплинг Р. Полное собрание стихотворений: The complete verse. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2009. 1064 с. Текст парал. рус., англ.

Суитман Дж., Мерсер П. Крымская война. Британский лев против русского медведя / пер. с англ. А. Колина. М.: Эксмо, 2011. 216 с.

Трубецкой А. Крымская война / пер. с англ. В. Генкина. М.: Ломоносов, 2010. 320 с.

Tennyson A. Tennyson's Poetry: Authoritative texts: Contexts: Criticism. New York: Norton, 1999. 703 с.

## THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (BALACLAVA) IN LITERATURE AND FILMS

**Svetlana V. Sheshunova**

Doctor of Philology, professor

Dubna International University of Nature, Society and Man

141980, Russia, Moscow region, Dubna, Universitetskaya, 19. bog15k254@dubna.net.ru

The famous charge of the British Light Brigade (Balaclava, 25.10.1854) attracted attention of different writers and film directors. The aim of the article is to analyze the images of this historical event in two kinds of art.

**Key words:** Crimean War, English literature, historical films

УДК 791.43.05:001:008

## L'ARCHE RUSSE DE SOKOUROV UN PARCOURS ALLÉGORIQUE DE L'ÂME RUSSE

**Corinne Giordano**

Chercheure associée CIELAM Université d'Aix Marseille

13284, France, Marseille Cedex 07, bd Charles Livon, 58. corinne.giordano@wanadoo.fr

Comment le Musée de l'Hermitage, espace clos, devient-il un parcours allégorique dans l'espace-temps de la Russie? L'Arche russe relate le parcours de deux visiteurs, Adolphe de Custine et le réalisateur, à travers cet espace-temps qu'est le Musée de l'Hermitage; le film est une mise en scène allégorique ouvrant une brèche spatio-temporelle révélant les figures de la Culture et de l'Histoire russe, mais aussi la représentation de l'Art, âme et esprit russe. Notre étude s'intéressera à la mise en scène de cette double rencontre entre le narrateur contemporain et son Histoire, mais aussi entre la Russie et un français, Adolphe de Custine. Par et dans cet espace clos, qui abolit la temporalité pour l'inscrire dans une discontinuité du parcours des visiteurs.

**Mots-clés:** le Musée de l'Ermitage, L'Arche russe, allégorie de la représentation de l'Art, lieu mémoriel, A.Sokourov.

Comment le Musée de l'Ermitage, espace clos, devient-il un parcours allégorique dans l'espace-temps de la Russie?

*L'Arche Russe* relate le parcours de deux visiteurs, Adolphe de Custine<sup>1</sup> et le réalisateur Alexander Sokourov, à travers cet espace-temps qu'est le Musée<sup>2</sup> de l'Ermitage ; le film est une mise en scène allégorique qui ouvre une brèche spatio-temporelle où se concentrent des figures de la culture et

de l'Histoire russe; L'arche Russe est aussi la re-présentation de l'Art dans l'Ermitage, une perception de l'âme et esprit russes. Cette essence même du musée, Sokourov la porte à l'écran dans un unique plan séquence de quatre-vingt dix minutes où le travelling saisit à la fois le parcours visuel, les va et vient du personnage Custine, le mouvement de l'Histoire, et fait émerger l'émotion des visiteurs. Cette représentation cinématographique fondée sur le travelling obéit à une articulation de mise en abîme par la voix off du visiteur-commentateur.

Notre étude s'intéressera à la mise en scène de cette double rencontre entre le narrateur contemporain et son Histoire, entre la Russie et un français, Adolphe de Custine. L'unité d'espace et de lieu qui abolit la temporalité pour l'inscrire dans une discontinuité temporelle du parcours des visiteurs, devient une interrogation sur la vocation de la Russie.

Notre réflexion s'articulera en deux mouvements, dans quelle mesure le Musée est-il une allégorie de la représentation de l'Art et comment s'organise et prend forme l'expression de la Mémoire en ce lieu?

### **Le Musée comme allégorie de la représentation de l'Art**

Il est par essence un lieu de rencontre entre le visiteur et l'œuvre artistique. Le choix de mettre en scène une visite du Musée de l'Ermitage, fait du parcours une initiation à la connaissance du Beau, une rencontre entre l'âme et l'esprit<sup>3</sup>.

D'ailleurs, le titre *l'Arche russe*<sup>4</sup> renvoie au caractère sacré du Musée<sup>5</sup>: un hymne à la beauté sublimée de l'Art où le passé et l'avenir<sup>6</sup> se placent dans l'instant présent de la découverte et de la délectation<sup>7</sup>, le temps de la narration cinématographique<sup>8</sup>.

Cette découverte en plan-séquence qu'élabore une caméra subjective, n'est autre que le regard du réalisateur, une perception renforcée par sa voix off<sup>9</sup>, lui conférant une position de conteur du parcours<sup>10</sup>. Cette voix over murmurée, souligne en outre toute la dimension sacralisée et participe à une mise en abîme de la représentation de l'Art: « aurais-je un rôle à jouer dans ce spectacle?<sup>11</sup> »; celui du conteur qui nous invite à interroger l'Art. Nous sommes les spectateurs de sa perception représentation qui va se dévoiler peu à peu à notre regard et éclairer notre compréhension.

L'Art est regardé dans un mouvement de palpation visuelle que met en scène le travelling: c'est à la rencontre du Beau, du Sublime que nous entraîne cette voix over : « *Que se passe-t-il dans cette fenêtre? [...] il y a de la vie là-bas.* » Le verbe nous donne à franchir le seuil de cette fenêtre par un travelling avant de la caméra. La vie est en re-présentation dans le Musée de l'Ermitage et le spectateur y est entraîné dans un mouvement ascendant: l'escalier en colimaçon que gravissent une foule en costumes, suivie d'Adolphe de Custine et du narrateur, n'est pas seulement une métaphore de l'é-

l'évation vers l'Esprit, c'est une marche vers le Monde des vivants que concentre le Musée. Cette foule semble se donner la comédie ou s'adonner à une badinerie du siècle des lumières. Les rires en off soufflent une légèreté qui se perd dans le dédale des pièces en enfilade. Le silence qui fait place ouvre à la solennité de la contemplation. Les voix chuchotées et les récurrentes recommandations de Sokourov à Custine: « *Monsieur soyez prudent vous dis-je* ». Cette obsession de la prudence se justifie par l'extraordinaire de la situation: « *elle [la Grande Catherine] a un sixième sens* » explique Sokourov à Custine pour l'inciter à la discrétion.

A un autre moment, Adolphe de Custine note: « *on ne voit rien* », car la vue n'assure pas à l'homme l'entendement du Monde, il faut savoir le regarder<sup>12</sup>, l'entendre – *entendez-vous cette musique?* questionne Sokourov à Custine – le sentir<sup>13</sup>. Et cet apprentissage s'étale dans le temps de l'Histoire, inscrivant la diégèse en une discontinuité temporelle car elle relève du ressenti, de la perception. Il La notion du temps humain est abolie dans cet espace clos car il en réalise le rapprochement entre l'homme et le spirituel.

C'est ainsi que l'Ermitage inscrit dans un hors temps une double temporalité que figurent le dialogue à deux voix: Custine et Sokourov. L'enchâssement du récit filmique s'effectue à deux niveaux temporels, l'instant d'un passé révolu – le temps d'Adolphe de Custine - et la contemporanéité de l'instant narratif à laquelle la voix over.

Les digressions temporelles sont désormais autorisées démultipliant les analepses filmiques et créant ainsi une discontinuité spatio-temporelle: les contemporains, deux marins, un médecin et un artiste - personnalités reconnues - peuvent côtoyer un témoin de la Russie impériale, Custine, et un contemporain, Sokourov. La réalité s'ouvre au rêve, de Custine croise un « ange ».

Il convient de nous intéresser à la mise en scène des œuvres d'art. Leur découverte se réalise dans une approche feutrée, le travelling instaure une distance pudique donnant à voir et entendre l'atmosphère entourant l'œuvre artistique. Ce sont alors des plans d'ensemble ou demi ensemble qui progressent jusqu'en plan moyen saisissant le grandiose du lieu. Les toiles dominent les silhouettes des personnages, révélant une dimension aux hommes: le Sacré. L'immobilisation de la caméra constitue la métaphore du souffle de la voix over, toute en retenue et donne que plus de force à cette dimension.

A plusieurs reprises, la présence de Custine n'apparaît que plus insolente dans sa démarche, voire intrusive: il questionne, interpèle, s'approche des êtres qui traversent la mise en scène filmique. Ses déplacements convoquent la voix over à le suivre. Ne peut-on y voir une sorte d'extase naïve d'un

enfant du siècle [des lumières] côtoyant la sagesse du futur qu'incarne la voix over?

De Custine s'oppose à la retenue de cette voix et leurs échanges se teintent d'une certaine ironie. « *Mais vos autorités ne font pas confiance aux artistes russes?* » glisse sur un ton presque badin de Custine. Et aussitôt: « *je dois reconnaître que ce sont d'excellents...* »

Le dialogue entre ces deux hommes constitue parcours verbal, sorte de point d'orgue du parcours visuel, éclairant la progression de l'entendement de l'esprit vers l'indicible, l'âme. Ce parcours verbal revêt une symbolique spatiale en opposant, sinon confrontant une vision culturelle entre l'Europe et la Russie, entre une terre d'inspiration et une terre d'accueil de l'art européen. L'Ermitage s'impose dès lors comme le lieu de l'appropriation de l'Art et par conséquent d'une re-création. Ne devient-il pas le miroir de l'Europe présumptueuse de son rayonnement et qu'incarne le discours de Custine? « *Vous avez copié?* » traduit l'incapacité de Custine, et à travers lui, de l'Europe?, à saisir au delà des apparences<sup>14</sup> cette ré-appropriation. « *ils ont rêvé l'Italie* » répond un peu plus loin la voix over. Custine est étranger à cet espace rêvé. On pourrait sans doute lire dans la mise en scène de ce personnage, cet étrangeté: Custine, silhouette filiforme, vêtue de noir contraste avec le décor comme une note noire; l'effet visuel ne vient-il pas rappeler la coexistence de digressions temporelles<sup>15</sup>?

Cet effet s'amplifie lors de la rencontre de la dame en noir, nommée *ange* par la voix over: se glissant sur la gauche de la toile, de Custine observe non l'œuvre, mais le personnage féminin. La curiosité intellectuelle de Custine nécessite une communication avec l'autre. Franchissant le seuil de l'intimité de son interlocutrice, donc un espace dans l'espace lieu, Custine établit des passerelles temporelles au sein même du récit filmique, non seulement il y a une rupture spatio-temporelle, mais une complicité émergee hors du temps ordinaire entre les œuvres et ses êtres spirituels; par ce choix Sokourov nous livre un message essentiel, l'art est lieu de rencontre a-temporel. La parole artistique relève d'une autre dimension et reste hermétique aux non initiés.

Le travelling met en place une métaphore du toucher ou plus exactement de l'effleurement: il glisse jusqu'aux plans serrés par des mouvements lents ou accélérés, exprimant tour à tour vertige de la connaissance ou pudeur face au Sublime. Ce rythme résultant d'un double mouvement la fantaisie des déplacements de Custine et d'un désir provenant du hors champ et que ressent la voix over. Dans ces mouvements, les sons off viennent se perdre dans cette palpation visuelle du détail: une main, un plan rapproche d'une vierge à l'enfant. La chaleur des couleurs des toiles flamandes envahit le regard, notre regard.

Le parcours artistique suggère que l'art nous élargit notre champ de vue ou du moins nous permettant de comprendre le sens de ce qui se produit, le devenir des hommes: « *Comment voulez-vous savoir ce que deviendront les hommes si vous ne connaissez pas l'histoire sainte?* » demande le diplomate français à un jeune contemplateur. Sokourov nous livre son message: le passé éclaire le présent. Et l'enchaînement des travelling plonge dans un tourbillon du déplacement le regard, provoquant le vertige et l'interrogation « *qui sont ces gens? Où vont-ils?* ». Cette allégorie de la Connaissance s'illustre dans le donner à voir des perspectives en enfilade qui ouvrent l'espace-temps que constituent les salles du Musée: le regard peut s'élancer. On rencontre dans cette mise en scène, la mise en spectacle de l'Histoire.

### **Musée comme lieu mémoriel**

En effet, le Musée se révèle dans ce parcours narratif comme un rendez-vous avec l'Histoire de la Russie. Un rendez-vous qui s'écoule comme la Néva évoquée par la voix over; la terre russe est abreuvée par de grands fleuve qui suivent leur cours et symbolisent la destinée de cette terre. Les références allégoriques dans le dialogue entre les deux hommes introduisent les indices nécessaires à la lecture des scènes historiques.

Dès l'ouverture, le « *je ne vois rien* » place le récit filmique dans le fil de la découverte visuelle mais se trouve un instant dans l'obscurité. La richesse sémantique de l'expression fonctionne comme un lever de rideau, ou plus précisément un préambule aux questionnements de la voix over. Doit-on y voir une figure de l'ignorance à l'égard du passé? Une angoisse personnelle du réalisateur craignant perdre la vue? « *Je ne vois rien* » peut exprimer une inquiétude quant à la compréhension du Monde et s'inscrit dans la même veine sémantique du « *où allons-nous?* » qui peut être interprété comme une interrogation sur le cours de notre destinée. « *pourvu que ce ne soit pas une tragédie* ». Interrogation qui trouvera des réponses dans le mouvement de la visite et la re-découverte du passé à travers les œuvres d'art. L'Art mémoire historique et source d'émotions.

La volonté de comprendre le tumulte de l'Histoire « *qui s'est produit une catastrophe* » ou « *tout se déchaîne autour de moi* » figure la métaphore extralucide de la voix over tandis que des personnages traversent le champ et semblent courir vers d'autres lieux. « *tous ont fui* » s'inscrit dans une perception pudique de l'histoire contemporaine de la Russie, la révolution d'octobre a chassé cette Russie impériale vers l'étranger.

Mettre des mots apparaît comme un exercice difficile, voir ne permet pas de comprendre, le jugement hâtif est toujours le risque latent. Le diplomate de Custine apporte une lecture partielle à ce qu'il regarde, car il n'est qu'un homme de son temps, ignorant de l'avenir qui s'est joué.

La voix over s'impose comme une voix de sagesse, consciente que le présent dispose d'un éclairage mais point d'une possibilité d'action « *il est trop tard ces événements appartiennent au passé.*

Le cadre est posé et le spectateur averti: il sera le témoin de ces instants cachés de l'Histoire. L'art met en spectacle l'Histoire au sens noble.

Cette idée d'une mise en spectacle de l'art se retrouve lors d'un travelling arrière qui fait apparaître le personnage de la Grande Catherine accoudée au balcon, regardant une scène. Le jeu de la mise en abîme se révèle comme une analepse ironique: la Grande Catherine spectatrice et devient elle-même un en-soi dans la digression temporelle<sup>16</sup>. Son évasion vers l'extérieur mise en scène par un travelling qui peut à peu ralentit et s'interrompt dans le flou d'une atmosphère glaciale, nous donne à voir sa disparition. « elle a disparu » constate avec force naïveté De Custine.

Dans l'émergence de l'Histoire, le rôle de Pierre le Grand est souligné par une émotion admirative « Notre Pierre le Grand »; l'identité à l'âme russe revêt ici toute sa force: « *c'est grâce à lui que les gens savent se divertir en Russie.* » L'Ermitage est le lieu de la re-connaissance: la mémoire ne s'efface pas, elle est éternelle et dépasse les époques.

Cet emblème de l'âme russe prend le visage de Pouchkine qui semble se quereller avec son épouse. Le travelling poursuit son mouvement tout en créant une émotion mémorielle. Il en est le catalyseur tandis que la voix over lui donne corps. L'arche russe donne vit à l'Histoire elle en garantit la Mémoire.

Cette mémoire émotion atteint son paroxysme lors de la mise en scène des excuses du diplomate d'Iran au Tsar Nicolas 1er. Le lent travelling latéral puis un mouvement de demi rotation de la caméra donne à sentir le regard de la voix over. Ce travelling la place au coeur même d'un instant de l'Histoire de la Grande Russie, la caméra glisse au milieu des personnalités de la cour crée une sorte d'osmose spirituelle dans une contemplation pudique et nostalgique. Il en émane une sorte de recueillement religieux, la voix chuchotée s'écoule au rythme du travelling pour laisser place aux voix de l'instant révolu: les excuses du diplomate au Tsar. La mémoire du diplomate se trouve parfois altérée car elle est humaine « *Quand on vous a montré le Palais après le grand incendie ce devait être un désastre? Je ne sais pas si je suis venu* » dit-il.

La transmission de la mémoire revêt une solennité particulière lors de l'évocation du conflit de la seconde guerre mondiale<sup>17</sup>: un million d'émorts pour ne pas avoir livré Peterbourg aux nazis suscite une émotion incrédule et quasi mercantile du diplomate : « *C'est cher payé...* »

Cette évocation des moments de l'Histoire russe s'installe dans un dialogue qui restreint l'espace filmique à une sorte de tête à tête entre le diplo-



mate et son interlocuteur situé hors champ: Custine devient un en-soi quasi exclusif de la caméra subjective et voix l'écoute semble exclusive, le travelling suit la progression du diplomate très lentement en plan serrés et rapprochés. C'est le futur qui est révélé à cet homme d'un autre temps. Ce resserrement témoigne de la souffrance inscrite en creux de la Mémoire. L'espace de l'Ermitage en garde une trace dans un passé proche.

En effet, cette confiance résulte de la découverte d'une pièce froide plongée dans une lumière grise où les cadres vides de leur toiles symbolisent l'immobilité de la mort et de l'horreur symbolisée par le cercueil: Custine a ouvert des portes qu'il n'aurait pas dû ouvrir. Il ne s'agit plus d'une émotion mais d'une souffrance encore palpable: « la guerre avec l'Allemagne ... au milieu du 20 e siècle la Russie a fait la guerre, l'Allemagne a encerclé cette ville que nous n'avons pas livrée. » relate la voix over.

La métaphore de la mort s'est inscrite dans l'annonce de cet espace par l'allusion au marbre blanc et un travelling en plongé sur le matériau. « c'est froid » constate de Custine. La théâtralisation devient tragédie en l'espace d'un instant. Mais la vie de l'Esprit a été préservée, « *sans doute le prix d'un millions de morts* » concède Custine.

Le dialogue entre les deux hommes se poursuit au fil du déplacement de custine dans les couloirs de l'Ermitage et le parallèle entre l'histoire de la France donne à entendre la peinture de la révolution russe et de l'époque soviétique: « *la Russie a eu sa Convention de quatre vingt ans* ». La personification de la terre donne une tonalité plus forte à cette évocation. La référence historique au passé français vient ici éclairer le discours adressé à un homme d'un temps bien révolu.

Le travelling met en scène l'espace mémoire et nous donne à voir son mouvement inéluctable. Cette théâtralisation du mouvement de l'histoire trouve une ampleur toute particulière dans la mise en scène du bal où la Russie impériale est filmée dans la descente d'un escalier de parade.

L'Allégorie d'une époque qui s'achève, d'un engloutissement de l'Histoire d'une époque est en marche: le travelling arrière marque l'éloignement et conduit notre regard par l'enchaînement d'un mouvement latéral de la caméra vers la fenêtre sur la Néva. Cette allégorie du témoin silencieux et mouvement de l'Histoire: la voix over rompt le charme de l'espace clos: l'étranger a disparu. « *quel dommage que vous ne soyez plus là.* »

Le retour au premier niveau du récit filmique tourne le spectateur au temps à venir: « *nous allons embarquer.* »

L'Arche russe se regarde dans un seul et même mouvement comme l'écoute d'une envolée lyrique d'une symphonie. Sokourov a peint l'Ermitage dans ce qu'il avait de sacré: la conservation du passé donné à voir au temps présent.

## Notes

<sup>1</sup> Esprit critique et raffiné, Adolphe de Rustine voyagea à travers l'Europe, et rassembla ses impressions de voyage en plusieurs volumes, dont *La Russie* en 1839. Ce recueil rapporte des observations sur la société russe durant le règne de Nicolas 1er.

<sup>2</sup> Tout Musée constitue un espace clos, institutionnel [...] « au service de la société et de son développement [...], qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Nous nous référons à la définition proposée par l'ICOM, The international Council of Museums.

<sup>3</sup> Pour ce faire, deux protagonistes vont introduire le spectateur et l'entraîner dans le dédale des salles de l'Hermitage: Adolphe de Custine et le réalisateur lui-même; bien que ce dernier ne soit pas explicitement identifié, plusieurs indices autobiographiques du discours permettent de soutenir cette thèse. Cette rencontre anachronique s'inscrit dans le possible de l'a-temporalité qu'est le Musée. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette question du double.

<sup>4</sup> Haut lieu de la connaissance sacrée, l'arche est par excellence le lieu de la préservation de ce qui est en dehors de l'ordinaire, ici l'Art.

<sup>5</sup> Le Musée de l'Hermitage enferme des œuvres européennes tout en concentrant des traditions vivantes.

<sup>6</sup> Ainsi la rencontre entre Adolphe de Custine et le réalisateur, visiteurs de deux époques différentes, peut avoir lieu dans un mouvement d'écho de leurs voix. L'Hermitage remplit une vocation atemporelle et universelle.

<sup>7</sup> « Je les regarde parce qu'ils me plaisent » déclare Adolphe de Custine à Sokourov; la découverte du plaisir des yeux préfigure l'entendement du Beau. Il est visuellement ressenti.

<sup>8</sup> Durée du film et de la diégèse correspondent grâce au plan séquence.

<sup>9</sup> Si le réalisateur nous livre ses impressions, commente ce qu'il voit, son intervention se situe en dehors de l'espace filmique donnant une légitimité à la mise en abîme cinématographique ainsi créée. Nous parlerons de voix over autrement dit située hors du champ filmique mais insérée dans le récit filmique.

<sup>10</sup> L'Arche russe évoluant entre documentaire et fiction dans la mesure où chaque rencontre constituant un anachronisme, appartient à la fiction, notamment la rencontre entre Sokourov et Adolphe de Custine.

<sup>11</sup> Se demande la voix off.

<sup>12</sup> La rencontre avec la dame en noir qui parle à la toile exprime cette idée du dialogue de l'œuvre d'art avec l'Esprit et l'âme. Une quête qui s'avère être un parcours initiatique. « Moi je peux communiquer? » questionne ébaubi Adolphe de Custine à son interlocutrice.

<sup>13</sup> « Sentez-vous ce tableau ? » demande Sokourov à Custine. La position de conteur exacerbe ses sens.

<sup>14</sup> Custine appartient à une temporalité socioculturelle, il y est enfermé et sa lecture s'arrête à ce qu'il croit voir.

<sup>15</sup> Ne serait-il pas le produit du rêve de la voix over qui investit l'espace de l'Ermitage.

<sup>16</sup> « Décidément la Russie ressemble à un théâtre » s'étonne le diplomate français. La théâtralisation de la vie, de l'Histoire et des hommes qui la font.

<sup>17</sup> Ou guerre patriotique pour l'URSS.

### ***Bibliographie***

D. Bordwell & K Thompson, L'art du film, éditions de Boeck, Paris juin 2009.

Michel Chion, L'audio-vision, Armand Colin, avril 2005.

Gérard Genette Figures III, éditions du Seuil, Paris 1972. Chapitre 5 p.225.

## **«РУССКИЙ КОВЧЕГ» А.СОКУРОВА: АЛЛЕГОРИЯ СТРАНСТВИЙ РУССКОЙ ДУШИ**

### **Карин Жиордано**

научный сотрудник Марсельского университета

13284, France, Marseille Cedex 07, bd Charles Livon, 58. corinne.giordano@wanadoo.fr

Каким образом Музей Эрмитаж, «закрытое» пространство, становится воплощением аллегорического пути России во времени и пространстве? «Русский ковчег» демонстрирует путь двух посетителей: Адольфа Кюстина и режиссера через пространство и время Эрмитажа. Фильм представляет собой ряд аллегорических сцен, которые показывают видных деятелей русской истории и культуры, живших в разное время. Но одновременно – это репрезентация Русской души. Нас интересует, как проходят встречи: рассказчика (нашего современника) с историей, Адольфа Кюстина, француза – с Россией. А также то, как «закрытое пространство» Эрмитажа «отменяет» временные границы, чтобы заполнить лакуны в душах посетителей музея.

**Ключевые слова:** Музей Эрмитаж, «Русский ковчег», аллегорическая репрезентация искусства, музей как мемориал, А.Сокуров.

## A.SOKUROV'S "RUSSIAN ARC": AN ALLEGORIC TRAVELLING OF RUSSIAN SOUL

**Corinne Giordano**

Researcher from Marseille University  
13284, France, Marseille Cedex 07, bd Charles Livon, 58. corinne.giordano@wanadoo.fr

How the Hermitage museum, being "closed space", becomes an allegory of the way traveled by Russian soul? "Russian Arc" shows two visitors of the museum: Adolphe de Custine and the director (A.Sokurov) travelling across the Museum through time and space. The film consists of several scenes, breaking the time and space borders and connecting different significant figures of Russian history and culture, at the same time the film is a representation of Russian Soul. We are interested in the meetings of the narrator of our times with the Past, and of Adolphe de Custine with Russia. We are also interested in how the "closed space" of The Hermitage breaks the time borders and fill the blank spaces in the visitor's travelling.

**Key-words:** the Hermitage, "Russian Arc", Allegoric representation of Art, Museum as Memorial, A. Sokurov.

**YDK 069:81**

### MULTILINGUICISM AND LITERARY SOURCES IN MEDIEVAL INSCRIPTIONS ON OBJECTS

**Léa Friis Alsinger**

phD student (under the direction of Pr Christian Lagarde, CRILAUP,  
from the University of Perpignan, France, and Pr Elisa Varela-Rodriguez, IRC)  
Université de Perpignan Via Domitia  
66100, France, Perpignan, 52 avenue Paul Alduy  
Facultat de Lletres, Universitat de Girona  
17071, Espanya, Girona, Plaça Sant Domènec, 3, Edifici Les Aligues. l.f.alsinger@gmail.com

The theme is multilingualism and literary sources in medieval inscriptions on objects from examples of a thesis study of inscriptions beared on objects from Girona museums, in northern Spain. Even if there's no many medieval objects with inscriptions (around 50) we can find 8 languages and of some inscriptions refer to literature, more or less famous references.

**Key words:** objects, museums, inscriptions, Girona, Bible, epigraphy, medieval.

---

© Friis Alsinger L., 2012

## **I. Introduction**

Medieval epigraphy seems to favor the study of long inscriptions, but for my thesis study, I choosed to consider any type, from letters to sentences, and text imitation. Inscriptions give historical pictures, and among others, interculturality medieval one. This is precisely the topic that is discussed here, especially in the context of the city and the province of Girona, in Catalonia, in the north of the Iberian Peninsula, through medieval and exhibited objects, bearing inscriptions, in its various museums. We purpose here to show how inscriptions are traces of literature and what foreign languages we can find on them.

## **II. Materials and Methods**

The city of Girona is the capital of the province of the same name.

We have got about fifty objects bearing inscriptions exhibited in 5 museums of Girona city: Museum of History of the City, Museum of Art, Museum of Jewish History, Museum-Treasury of the Cathedral, Museum of Archaeology.

Inscriptions are various, from initials or abbreviations to whole sentences. They refer to diferent kinds of text, and languages. Moreover, the fact is that various languages can use several alphabets.

The analisis is based on an analytical reading of these objects. I involve in the global study, historical, literary and linguistical aspects. Here I center on objects with foreign languages and literary references, to make a sintesis from comparisons.

Into the set of inscribed objects, of the corresponding period of nearly ten centuries, some of them can not be accepted because of lack of data on these. About ten objects are taken as examples here to evoke the themes of multilinguiscism and literary sources.

## **III. Results and Discussion**

The corpus analysis shows the presence of 4 alphabets : Latin, Greek, Arabic, Hebrew.

Those are linked here to 8 languages: Latin, Valencian, French, German (it would be, actually, a dialectal mix), Greek, Arabic, Hebrew, Aramaic.

These languages are related to different religious cultures, three in particular, which dominate the Middle Ages and especially the iberian peninsula: Christianity, Judaism and Islam.

Within this interculturality linked with languages, nevertheless, the set shows immediately the predominance of christian culture. On around fifty medieval objects exhibited and bearing inscriptions, only a dozen still evokes another culture. This prevalence corresponds to that of the History of Girona, conquered early from the hands of Muslims who stayed between 713 and 785. Before, the land has already been christianized by the end of

the Roman Empire and during the Visigoth occupation, and overall, all medieval sovereigns have been Christians. That explains a large dominance of Bible references in inscriptions too, most of them in Latin.

An object for example evokes clearly *Ave Maria* prayer, beside it's called *Ave Maria* box, from the Treasury of the Cathedral, with dating between the XIIth and XIIIth centuries : the inscriptions "AVE MARIA GRACIA DEI DOMINA" and "AVE MARIA GRACIA DICTA DOMINA" are repeated all around the box. [Catalunya Romànica XXIII 1988: 158]

The Angelic Salutation, Hail Mary, or *Ave Maria* is a traditional Catholic prayer asking for the intercession of the Virgin Mary, the mother of Jesus. The prayer incorporates a passage from Saint Luke's Gospel which is evoked, partly, here : "Hail, full of grace, the Lord is with thee" (Luke 1:28).

Other part of the Bible is referred in a famous object, bearing numerous inscriptions (around 45, and the object is not integral) : the Tapestry of Creation, from second part of XI<sup>th</sup> century, in the Treasury of the Cathedral too.

Words and sentences are taken from Genesis essentially : as :

" IN PRINCIPIO CREAVIT DS CELV ET TERRAM" (Genesis I : 1)

" DIXIT QVOQVE DS FIAT LVX ET FACTA E LVX" (Genesis I : 3)

"SPS D\_I FEREBATVR SVP AQVAS" (Genesis I : 2)

"TENEBRAE ERANT SVP FACIEM ABISSI" (Genesis I : 2)

"FECIT DS FIRMAMTV IN MEDIO AQVARVM" (Genesis I : 6)

"VBI DIVIDAT DS AQVAS AB AQVIS" (Genesis I : 6)

[Catalunya Romànica XXIII, 1988: 188 – 203]

Many other objects refer to Bible or other sacred texts by just initials, abbreviations or names of Saints.

Nevertheless, Christian regional authorities continued to have diplomatic relations, more or less strained at different times, with Al Andalus, that is to say the part under Muslim domination of the Iberic peninsula.

It is precisely this diplomatic aspect, ambiguous, fluctuating, which seems to run through the objects of Islamic art, valued by Christian authorities as can show the items found in the Treasury of the Cathedral, like the case of Hisham II box, of the tenth century. This would be a spoil of war, without certainty.

The diplomatic aspect also appears in an object posterior less than a century, a seal of a countess, called Ermessenda, where his name appears, bilingually, still in the Treasury of the Cathedral, valued enough to be reused on a foot of reliquary few centuries later, with another seal of another Countess, who this time had only an imitation of Arabic inscription. This is rather unusual and seems to reinforce the idea of prestige of the art of a cul-

ture linked to a religion rather "enemy" in the context of the Reconquest that bathes the Iberian Middle Ages.

In other hand, about Jewish culture we've got few items and few luxury objects among the ones which are exhibited. A misspelling for a plate of Passover, of XV<sup>th</sup> century, from the Museum of Jewish History, for example, although a very neat calligraphy, and while it always was a common religious term, wonders if this could be a sign of acculturation in a very complex context. As we said, we've got very few objects, even non-inscribed, related to that culture, while the community, according to the texts, was placed just after the one in Barcelona in size and importance. Moreover, it has coexisted for many centuries with the Christian community, and was established even before the Visigoths, until a clear separation urban and legal, and even persecutions since the half of the thirteenth century [Christian Guilleré 1991].

However, this contrasts with the rich sociolinguistic aspect suggested by the seal of Rabbi Nahman of thirteenth century, which a copy is on display in the Museum of Jewish History in Girona, his birthplace and preaching place. In this, a particle of the inscription is in Aramaic, while the rest is in Hebrew, reminiscence of the coexistence of both languages in Jewish religious practice as for marriages, despite the dominance of Hebrew in Aramaic in general liturgical practice, like in the inscription.

Moreover, we can find here a personal literary reference too, because the Rabbi wrote poems among which one beggins by the same words than this inscription on this seal (which may be traduced as "Moshe Nahman's son, from Girona, you remain brave" and "son" is the word written in Aramaic) [Isaiah Shachar 1972 ; Magen Broshi 1998-1999: 201-203].

When appears, on an altarpiece, exhibited in the Treasury, from XIV<sup>th</sup> century, the traditional "INRI" ("Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum" ie "Jesus of Nazareth, King of the Jews") from the literary source : Gospel of John, 19, 19-22, the titulus of Christ, in the scene at Calvary (particularly recurrent in painting of the Girona school of XIV-XV<sup>th</sup> centuries) suddenly shortened INR, the question is whether there is not a marker linked to this painful interculturality of late Middle Age, with lack of I for Iudaeorum, or a mere accident.

These current Christian inscriptions also contain the roman inscription SPQR "Senatus populusque Romanus" meaning "The senate and the Roman people".The expression appears many times in Roman political, legal and historical literature, including the speeches of Mārcus Tullius Cīcerō (Tully) and the *Ab urbe condita libri* ("Books from the Founding of the City") of Titus Livius (Livy) [Gaffiot 2000: 1441].

If the marked differences appear between religious contexts, however, this corpus shows a high correlation between writing and Scripture as in Christian circles, as in Jewish or Muslim ones.

Two boxes refer to Allah, (both from XI-XII<sup>th</sup> centuries), exhibited in Treasury or in the Museum of Art.

In the few objects related to Jewish culture, there are indirect references to prayers too (plate of Passover for example, with names of ritual meal, repited in prayers).

At last, the vast majority of objects related to the Christian faith with inscriptions, has text which refer to Bible (references to God, to Christ, to Mary, the Saints , the prayers) because of dedication : inscription equals to consecration. This theme seems to be shared, as a magical aspect of writing, in parallel with sacred literary repetitions.

In this horizon, the alpha and omega, present in the iconography of coverage of Gospels (Treasury, XV<sup>th</sup> century) or simply capping nomina sacra in other objects, also are to be considered, probably, more as sacred literary reference more than under its multilinguistic aspect. Unlike the encolpium exhibited in the Museum of Art, from VI or VII<sup>th</sup> century, inscribed in greek, because of byzantine source or influence without doubt.

More unusual still, but not exhibited in Girona, although it was worked in this city, the cross of the fourteenth century of Vilabertran, reused an pagan intaglio in ancient Greek whose inscription refers to a demon of the uterus. [Németh György 2004: 497–503.] Here we find this aspect of prestige above meaning and paganism, as on the seal with arab imitation of a christian countess in this reconquest period and propaganda against the "infidels".

A little box remains very mysterious, from XIV<sup>th</sup> century a priori, exhibited in the Treasury. It seems to involve a mixture of German dialects. So, here the literary source is unknown but may exist.

We can also find a regional sociolinguistic aspect in one inscription in the famous silver altar, from fourteenth century, out of Museum-Treasury, in the Cathedral itself, "Pere Bernes me feu", referring to one of its major worker, Pere Bernes, valencian. The inscription is written in valencian language, in this command for Girona, where catalan always has been somewhat different from valencian but quite similar ("Pere Bernes *em* feu", for example).

Another main medieval linguistical aspect is the context of emerging languages from Latin, that we hardly can see in this set of objects until the XIV-XV<sup>th</sup> centuries, precisely because of a phenomenon of diglossia, especially for the religious aspect. Even after the Mass will be said in the "vulgar" language, dedicatory inscriptions on objects will continue to be written in Latin, even long after the medieval period.



Breaking away from these "international" or "regional" aspects, but highly confusing, could be mentioned an object with french inscription, the crown of Pierre de Coimbra, Constable of Portugal, ephemeral Catalan-Aragonese sovereign (also known as Pere V of Aragon, IV of Barcelona, III of Valencia) and whose family motto was that "Paine pour joie" inscribed here and also found in many other places [Alba Vallès Formosa 1993: 27-31]. The spelling follows the linguistical evolution of French at that time, around 1465. The presence of french in this complex context, both Portuguese, Aragonese and Catalan seems rather unusual, but it would actually be a reference to a legendary character who wore this expression as name, borrowed by the king, lover of beautiful letters, and so unrelated to French culture.

#### **IV. Conclusion**

There, in the north of the Iberian Peninsula, those objects bearing inscriptions give the picture of a predominant Christian culture, in this region soon taken back from the hands of Muslims with whom it maintains an ambiguous relationship, enjoying the prestige of their art, with some items included in christian Treasury.

The Jewish community, for its part, in a complex persecuted context, sees cultural impoverishment, which is reflected in one of the few items on display.

In parallel, the inscriptions on objects suggest rich sociolinguistical aspects and recurrent or more confidential literary sources.

Among them, the main literary source is Bible, of course, with pieces from Gospels and Genesis especially.

Besides, in general, the religious literary source and the sacred aspect of inscriptions seem to predominate, and to connect all these three medieval cultures linked to religions, above all linguistical aspect.

#### ***Selected Literature***

Broshi Magen. Sobre l'autenticitat del segell de Mossé ben Nahman de Girona trobat a la plana d'Acre // TAMID. №2. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Hebraics, 1998-1999. P.201-203.

Calzada i Oliveras Josep. *Catedral de Girona*. Girona, 1979. 71 p.

Catalunyà Romànica XXIII, Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 1988.

Gaffiot. *Senatus* // Dictionnaire latin-français. P.: Hachette, 2000. P. 1441.

Guilleré Christian. *Girona medieval: l'etapa d'apogeu, 1285-1360*. Girona, Diputació de Girona : Ajuntament de Girona, 1991.

György, Németh. *The Scarab of Vilabertran*. With Isabel Canós i Villena. Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΙΑ΄ΔΙΕ ΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ.  
ΤΟΜΟΣ Γ. Athens, 2004. 497–503.

Shachar Isaiah. The seal of Nahmanides. The Israel Museum, 1972.

Vallès Formosa Alba. L’herald de Pere IV. *Reembres*. n°1. 1993. p. 27-31.

## **МУЛЬТИЛИНГВИЗМ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ НАДПИСЕЙ НА ОБЪЕКТАХ ВРЕМЕН СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

**Леа Фрис Алсингер**

апирант университета г. Перпиньян

66100, France, Perpignan, avenue Paul Alduy, 52. l.falsinger@gmail.com

Тема статьи – мультилингвизм и литературные источники надписей на объектах. В статье освещены результаты исследования надписей на экспонатах музеев г.Жироны (Северная Испания). Надписи на экспонатах Средневековья немногочисленны. Сделанные на восьми языках, они являются аллюзиями на литературные произведения и другие источники.

**Ключевые слова:** объекты (экспонаты), надписи, музеи, Жирона, Библия, эпиграфия, средневековый.