

ISSN 2304-909X

2013

2 (8)

: « »

« »

- , , . , , .

- • • • •
- • • • •
- • • • •
- • • • •
- • • • • (• • •)
- • • • •
- • • • •
- • • • •
- • • • •
- • • • •

12-34-01012 1 « »

: 614990, , , , 15.
E-mail: worldlit@mail.ru
www.psu.ru, www.elibrary.ru

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:

- Ivan Avramenko** Candidate of Philology, Senior Lecturer
Nina Bochkareva Doctor of Philology, Professor
Alexandr Bratukhin Candidate of Philology, Associate Professor
Liudmila Bratukhina Candidate of Philology, Associate Professor
Varvara Byachkova Candidate of Philology, Senior Lecturer
Nadezhda Petrusyeva Doctor of Art Criticism, Professor
Boris Proskurnin Doctor of Philology, Professor
Galina Rutskaya Candidate of Philology, Associate Professor
Inga Suslova Candidate of Philology, Associate Professor
Irina Tabunkina Candidate of Philology, Senior Lecturer

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. Из истории литературы и культуры

Соколова М. Ю. Литературная пастораль и христианский псалом как синтез античной и христианской традиций в поэтике Дж.Мильтона.....	7
Фирстова М. Ю. Материнство в проблемно-тематической целостности романа Э.Гаскелл «Крэнфорд».....	13
Шешунова С.В. “God rest you, Merry Gentlemen”: Ч.Диккенс и Р.Киплинг.....	19
Назаренко Н.И. «Женский вопрос» в романах сестер Бронте и Марка Вовчка.....	25
Бячкова В. А. Женская судьба в традиционном викторианском романе и «Эстер Уотерс» Дж. Мура: диалог с традицией на рубеже веков.....	31

Раздел 2. Поэтика литературы XX вв.

Проскурнин Б.М. О некоторых тенденциях развития современной английской литературы (судьбы романа в Англии 1980 – 2000-х гг.).....	38
Авраменко И.А. «Невысоколобый» модернизм Энтони Поуэлла («Полуденные люди», 1931).....	52
Евсина Н.А. Роман С.А.Ауслендера «Пугачевщина» и Пугачевская тема в советской литературе 1920-х гг.	59
Дасько А.А. Ранний период творчества Язепа Пуши: истоки мировоззрения.....	65
Поршнева А.С. Сюжетный комплекс посвящения в романе Клауса Манна «Вулкан».....	72
Табункина И.А. Литературные связи М.А.Кузмина с английской культурой в стихотворении «Слоновой кости страус поет...» (1925).....	78
Седова Е. С. Проблема «Восток-Запад» в пьесе С.Моэма «Супруга Цезаря».....	85
Дубах Т.М. Историко-культурный генезис художественного мира прозы А.Шницлера.....	91
Амелина Е.Е. Поэтика новеллы Джозефа Конрада «Тайный сообщник».....	97

Котлярова В.В. Жанровая самобытность исторической драмы США XX века в документально-художественном дискурсе.....	103
Савелова Л.В. Дискурсивный опыт в жанровой структуре рассказа В.Пелевина.....	116
Мавликаева Е. А. Особенности стилизации в романе Дэвида Лоджа «Падение Британского музея».....	122
Суслова И.В., Курков Я.В. Поэтика онейрического в романе М.Лейриси «Аврора».....	130
Подобрий А. В. Преемственность-традиция-диалог-новаторство (к вопросу о литературной эволюции).....	139
Шевченко А.А. Бодлеровские аллюзии в романе К.Манна «Мефистофель».....	145

Раздел 3. Взаимодействие литературы и других искусств

Туляков Д. С. Вербальное и визуальное в стихотворении В.Кандинского «Видеть»	154
Черепанова Н. Б. Живописный экфрасис в лирике В.В.Гофмана.....	162
Постнова Е. А. Роль экфрасиса в эссеистике В.А.Каверина.....	168
Бочкарева Н.С., Графова О.И. Экфрасис и экспозиция: музей в прологе (на материале романов А.С.Байетт и других произведений).....	174
Пономаренко Е.О. Экфрастический дискурс в сказке О.Уайльда «День рождения инфанты» и его отражение в иллюстрациях В.Бритвина и Д.Гордеева	180
Фефелова А. Г. Гоголевские «ночи» Н.А.Римского-Корсакова.....	186
Трубникова Ю.Ю. Путешествие по морю ночи: колористика романа А.Каван «Лед»	193

TABLE OF CONTENTS

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

Sokolova M.Y. Literary Pastoral and Christian Psalm as Synthesis of Antique and Christian Traditions in poetics of John Milton.....	7
Firstova M.Y. Motherhood in Problem-Theme Integrity of “Cranford” by Elizabeth Gaskell.....	13
Sheshunova S.V. «God Rest You, Merry Gentlemen»: CH. Dickens and R. Kipling.....	19
Nazarenko N.I. “Women’s Question” in the Works of Sisters Brontë and Marco Vovchok.....	25
Byachkova V.A. Woman's Life in a Traditional Victorian Novel and in «Esther Waters» by G.Moore: Dialogue with the Tradition at the End of 19th Century.....	31

Chapter 2. The poetics of Literature of the XX century

Proskurnin B.M. On Some Principal Tendencies of Contemporary English Literature Development (dynamics of novel in England of the 1980s – 2000s).....	38
Avramenko I.A. Anthony Powell’s Middle-brow Modernism.....	52
Evsina N.A. The Novel «Pugachevschina» by S.Auslander and the Theme of Pugachev’s Rebellion in Soviet Literature of the 1920-s.....	59
Dasko A.A. Early Period of Jazep Puscsha’s Creative activities.....	65
Porshneva A.S. The Initiation Plot in the novel “Volcano” by K.Mann.....	72
Tabunkina I.A. The Literary Links of M.Kuzmin with English Culture in the Poem «Ostrich Ivory Sings...» (1925).....	78
Sedova E.S. The Problem of the East vs the West in the Play “Ceasar’s Wife” by W.S.Maugham.....	85
Dubakh T.M. Historical and Cultural Origin of the Virtual World of A.Schnitzler’s Novels.....	91
Amelina E.E. Poetics of Joseph Conrad’s Novella «The Secret Share».....	97
Kotlyarova V.V. Genre Original of the American Historical Drama of the 20 Century in the Documental and the Artistic Style.....	103
Savelova L.V. Discursive Experience in the Genre Structure of V.Pelevin's Stories.....	116

Mavlikaeva E.A. Stylization in the Novel “The British Museum is Falling Down” by David Lodge.....	122
Suslova I.V., Kurkov Y.V. The Poetics of Oneiros in the Novel «Aurora» by M.Leiris.....	130
Podobrij A.V. Succession – Tradition – Dialogue – Innovation (to the Question of Literary Evolution).....	139
Shevchenko A.A. Allusions to the Poetic Tradition of Charels Baudelaire in the Novel “Mefisto” by K.Mann.....	145

Chapter 3. Literature and Other Forms of Art

Tulyakov D.S. Verbal and Visual in W.Kandinsky’s Poem «Sehen».....	154
Cherepanova N.B. The Pictorial Ekphrasis in V.V.Hoffmann’s Lyrics.....	162
Postnova E.A. The Role of Ekphrasis in V.A. Kaverin's Essayistic Works.....	168
Bochkareva N.S., Grafova O.I. Ekphrasis and Exposition: Museum in Prologue (Based on Novels by A.S.Byatt and Other Works).....	174
Ponomarenko E.O. Ekphrastic Discourse in “The Birthday of the Infanta” by O.Wilde and its Representation in the Illustrations by V.Britvin and D.Gorgeev.....	180
Fefelova A.G. Gogolian “Nights” by N.A. Rimsky-Korsakov.....	186
Trubnikova Yu. Yu. The Night Sea-Journey: Colouristics in A.Kavan’s Novel «Ice».....	193

821.111: 820(091)

1

1

.....

603155, , . , . 31 . horseshoe@inbox.ru

,
-
-
-
-

- .

, « »,

- . : , , , , -
, .

2011) (.: [,
Milton, 1608-1674) (John

» « » « -
-

. ,
, ,
-
-
-
-
-
-
-
-

«Paradise Lost»), «Paradise Regained») «Samson-Agonistes»), 1640-1660 .,

(«L'Allegro»), «Il'Penseroso»), «Comus»), «Arcades») («Lycidas»).

XVII « (1637) « :

» [2007: 61]. « »,

« »,

O

«The golden
opens, the iron shuts amain» [Milton 1889: 82]).

(«young swain»
(«herdsmen»),
(«Rot inwardly, and foul contagion spread» [Milton
1889: 82]), «The hungry sheep look
up, and are not fed»), («the grim
wolf with privy paw // Daily devours apace» [ibid]).

: «
» (. 7: 15-16).
«
»
(1640-1660)

«
»
(1-8, 80-89, 114 () 136).

«
» (. 1:1).
«
» [2010: 19].

«
» «
»

« » — — ().

,

— « ».

,

,

« », «the happy garden song»

[Milton 1889: 367],

« ».

148.

,

()

,

,

,

,

,

,

,

« (),

» [2012: 154].

« »

,

,

« »

« »
 , «
 , -
 , -
 » [
 1882: 402], -
 -
 , -
 , -
 , -
 , -
 , -
 « »
 ,
 («Acknowledge him thy greater,
 sound his praise») « » -
 148,
 , -
 , -
 « »
 -
 , -
 » 148
 , -
 , -
 148,
 148 « -
 » ,

1
 6.8444.2013 « : ,
 , ».

... : , 2007. 212 .

1882. 420 .

«ANDACHTSBUCH» //

2010. 14. . 17-24.

, 2011. 175 .

//

. 2012. 17. . 149-158.

Milton J. Milton J. The Poetical Works of John Milton. L. and N. Y.: Frederick Warne and Co, 1889. 582 p.

LITERARY PASTORAL AND CHRISTIAN PSALM AS SYNTHESIS OF ANTIQUE AND CHRISTIAN TRADITIONS IN POETICS OF JOHN MILTON

Marina J. Sokolova

Candidate of Philology, Associate Professor of Second Foreign Language Department, Nizhny Novgorod Dobrolubov Linguistics University
603155, Russia, Nizhny Novgorod, Minin str., 31a. horseshoe@inbox.ru

The article analyses the specificity of poetics of an English poet and writer of political essays John Milton, which combines antique and Christian traditions. The specificity of the combination of the two traditions is traced with the example of interpenetration the genre of pastoral and the genre of religious poetry – the psalm. The interaction of the two genres began in early works of the poet in his attempt to make pastoral images more complicated because of implied Christian ideas. At the end of creative development of Milton, in the poem «Paradise Lost», biblical heroes will be placed in a pastoral garden and the liturgic text of psalms will sound in their prayers.

Key words: genre, poetics, religious poetry, psalm, pastoral, synthesis.

-

« »

1

614990, , .., 29. legkikh76@mail.ru

. « ».

-

: , , , , ,

« » (Cranford)

1853 .

1867 ..

1973 ..

- 2011 ..

2012 .

XIX ..

-

ego

, .

« »? , alter

, -

.

,

, -

XIX . . .

(Knutsford),

: « “ ”

...» [

1973: 6].

XIX .» [Flint 1995: 31].

:«

» [2011: 80].

«...» (Mary Barton, 1848) «...» (Ruth, 1853).

«...» (North and South, 1857),

: «...» [Nestor 1985: 43].

«...»

: «...»

(

«...»

... : «

» [: 80].

... «

»,

: «

... (

...-...).

» [: 81].

«...» [: 81].

XIX

... 2011. 120 .
// : : «
», 1973. . 3 – 15.
« » // . 2009. .4. .52 – 62.

Flint K. Elizabeth Gaskell. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd., 1995. 71p.

Nestor P. Female Friendships and Communities. Oxford: Clarendon Press, 1985. 220 p.

MOTHERHOOD IN PROBLEM-THEME INTEGRITY OF “CRANFORD” BY ELIZABETH GASKELL

Maria Yu. Firstova

Associate Professor of Foreign Languages and PR Department
Perm National Research Polytechnic University
614990, Russia, Perm, 29, Komsomolskiy Ave. legkikh76@mail.ru

In the article one of the most popular novels of E. Gaskell “Cranford” (1853) is discussed. Special attention is paid to the literary means that are used to reveal motherhood as one of the most important themes in author’s works. The correlation between maternity and such themes as unfulfilled hopes and woman’s fate is also analyzed.

Key words: E.Gaskell, the Victorian period, Unitarians, the women question, motherhood, novel.

821.111: 82-141

«GOD REST YOU, MERRY GENTLEMEN»:

1

141980, bog15k254@dubna.net.ru

Christmas carol in prose», 1843) («A Russia to the Pacifists», 1918)

God rest ye merry, gentlemen,
Let nothing you dismay,
Remember, Christ our Savior
Was born on Christmas Day...

(«God bless you...»).

God bless you, merry gentleman,
May nothing you dismay! [2004: 18].

« - »
:
:
: «...God bless Us, Every One!» [2004: 109].
« - » «God
rest ye merry, gentlemen...»
: «God rest you, peaceful gentlemen, let nothing you dismay...» [-
2004: 150]; «God rest you, merry gentlemen, and keep you in your
mirth» [2004: 152] . .

;
:
bury a Nation dead...» [2004: 152].
« - » [2004: 403].

;
:
: «
» (2:13–14).

;
: «Arms and victual, hope and counsel, name and
country lost!» [2004: 152].

Remains of this dominion no shadow, sound, or sight,
Except the sound of weeping and the sight of burning fire,
And the shadow of a people that is trampled into mire
[2004: 150].

«Singing»),
 ,
 ,
 « » («Kim», 1901)
 ,
 « — »
 : «For this Kingdom and this Glory and this Power and this
 Pride / Three hundred years it flourished...» [2004: 150].

« ?»

So do we bury a Nation dead...
 And who shall be next to fall, good sirs,
 With your good help to fall? [2004: 152].

1918 .
 ,
 («wearied host»),
 [2004: 150]
 : «And who shall be next to yield, good sirs, / For such a bribe to
 yield?» [2004: 152].

9 1924 . ()
 («the deeps
 through which your land is passing»),
 : «...possibilities that may some day become terrible
 realities in other countries» [2000: 541].

1918 .
 ,
 (∴ [2012]).
 ,
 « -
 »
 « » [2007: 13].

: «... » [2007: 14].

(),

« - ».

«God rest ye merry, gentlemen...»

:

: «At this festive season of the year <...> it is more than usually desirable that we should make some slight provision for the Poor and destitute, who suffer greatly at the present time. Many thousands are in want of common necessities; hundreds of thousands are in want of common comforts...» [2004: 16].

: «We choose this time, because it is a time, of all others, when Want is keenly felt...» [2004: 17].

« »

: «It's enough for a man to understand his own business, and not to interfere with other people's» [2004: 17].

».

:

Pour oil for a frozen throng,
That lie about the ways.
Give them the warmth they have lacked so long...
[2004: 150].

Break bread for a starving folk
That perish in the field [2004: 152].

(«the
yoke») : «Give them their food as
they take the yoke...» [2004: 152].

: «God rest you,
thoughtful gentlemen, and send your sleep is light...» [2004:
150]; «And who shall next to sleep, good sirs...» [2004: 150].

«
» [«
2006].
<...> : « -

...» [1993: 290].
; ,
-
-

:
» - « -
», 1993. 368 .
/
« », 2004. 240 .
(1927-
1934) / :
2000. 560 .

«...», 2004. ... 416 .

«...» .

... 1 / ...

... , 2006. 189 .

... 1919–1920 /

... , 2007. 303 .

... (1918–1920)

// II -

... , 2012. . 199–212.

**«GOD REST YOU, MERRY GENTLEMEN»:
CH. DICKENS AND R.KIPLING**

Svetlana V. Sheshunova

Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics
Dubna International University of Nature, Society and Man
141980, Russia, Moscow region, Dubna, Universitetskaya str., 19.
bog15k254@dubna.net.ru

The article analyses intertextuality in «A Christmas carol in prose» by Charles Dickens, the poem «Russia to the Pacifists» by Rudyard Kipling and their mutual parent – a Christmas carol «God rest ye merry, gentlemen...». In his depiction of Russian revolution and Civil war as a horrible catastrophe Kipling quotes the old Christmas carol ironically, but he follows Dickens's tradition to represent Christmas-time as the period for obligatory help to the suffering people.

Key words: Christmas carol, intertextuality, Civil war.

82.091(045)

« »

1

87500, , . , . , 129 . nazarenknad@rambler.ru

o

XIX

1907).

(1833-

« »

XIX .,

, «<...>

[2003: 33].

« XIX » [2002: 89].

I -

: «

» [2000:

391].

» (1861),

».

,
 ,
 -
 -
 ,
 -
 -
 -
 ,
 -
 -
 » , « »
 « - » , « » , « »
 -
 « » ,
 ,
 -
 -
 -
 -
 ,
 [1961: 13-14].
 « » (1868) « »
 (1875) . .
 -
 ,
 « »
 (-
 ,
 ,
),
 ,
 -
 ,
 : « -
 ,
 » [1962: 207].
 ,
 « ».

.
 ,
 .
 «
 »
 ,
 «
 »,
 .
 «
 ».
 «
 ». , «
 »,
 ,
 : «
 - ,
 » [2006:
 87]. ,
 «
 », «
 »
 «
 » . ,
 «
 - ».
 «
 » - ,
 ,
 .
 «
 » , «
 »
 .
 : «
 ...
 ,
 :
 <...>. ,
 ,
 <...> ,
 » [1962: 528-529].
 , «
 »

. , , « » . ,
 ()
 . ,
 . , -
 « », -
 . « ».
 ()
 ,
 ,
 ,
 40-50-
 .
 « - », -
 « ».
 ,
 XIX .
 ,
 « », -
 . , «
 ,
 »:
 » [2009:
 54-55].

« ».

:
 . : , 2003. 320 .
 . : , 2002. 322 .
 . : , 2000. 445 .
 1861-1875
 : - , 1961. 84 .
 . : , 1962. 674 .
 . : , 2006. 319 .
 « » // . 2009. 4. . 51-62.

“WOMEN’S QUESTION” IN THE WORKS OF SISTERS BRONT AND MARKO VOVCHOK

Nadiia I. Nazarenko

Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology Department
 Mariupol State University
 87500, Ukraine, Mariupol, Stroiteley Ave., 129a. nazarenknad@rambler.ru

The article deals with the investigation of typological common features which unite the sisters Bront’s novels and the literary works of Maria Vilinskaya-Markovich on the levels of problems, theme, plot and images. The prominent common feature of the literary works of the above-mentioned women writers is the problem of women’s emancipation. Their heroines are intelligent self-possessed women who strive to prove themselves in the men’s world.

Key-words: women’s emancipation, typological common features, image of “a new woman”, psychological and autobiographical features of writing.

821.111-3

« » . :

1

614990, , . , . , 15. bvarvara@yandex.ru

» , « -
» . , -
« » . , -
» . , -
« » XIX-XX
» , -
» , -
» , -
» , -
» , -
» (George Moore, 1873-1958),
» , -
» , -
» (« -
» [Korg 1970: 348].
» (-
» [: 1970;
1996; 1998].
» , -
» , -
» (Esther Waters, 1894),
» « -

» [Watt 1984: 173]. « »

« , » « »

» [.: Watt 1984] « » [.: Trotter 1993]. « »

« » ().

(« »), (« ») –

(« ») –

« », ()

[Trotter 1993: 119]. « »

», « »

[Moore 2003: III]. –

, , , , , - -
 , , - , -
 « », -
 , - -
 : , -
 [. Moore 2003: XI], -
 . -
 (), , :
 - (), - -
 , -
 - (« » (, -
 (« »), , (« »
)). . -
 , . :
 , , - -
 , -
 [Moore 2003: X]. , -
 , -
 , - « -
 » [Moore 2003: VI]. , -
 () -
 , -
 , -
 , -
 « » [Trotter 1993: 119].
 : Watt 1984: 33], -
 « » [. , -
 , -

[Gaskell 2001: XI]. : « !»

» [Moore 2003: XII].

() «

» [Watt 1984: 179], –

« »

[Watt 1984: 198-199].

«

» [ibid].

», « ».

« »:

(

..)

[Moore 2003: XVI].

: «

» [Moore 2003: XX].

« »

« [: » 2005],

: , , , -
 , , , , -
 , , , , .
 , , , , .
 , , , , -
 , , , , -
 « »:
 , , , ,
 : , , , -
 : , , , -
 : « » - , -
 : « ?» [Thakeray
 2005: LX]. ,

[.: Wheeler 1985: 21-22].

« », , -
 , , , , -
 « », -
 , , « » ,
 , -
 - , , -
 , , , , -
 , « » -
 , , , , -
 « »
 « » , , , , .
 (, « »,)- ,

« » , , , -
 . (), , -
 , , , -
 , (), (-
 -). , -
 [. : Pollard 1970: 255]. - -
 , -
 . « [Moore 2003: XXXVI]. , -
 », - [Moore 2003: XXXVI].
 , -
 : , -
 : , -
 , -
 , « » [Moore 2003:
 XLIII].
 : «
 » [Moore 2003: XLVI]. - «
 » [ibid], -
 ,
 , , , -
 , .
 :
 10.01.05. . 1996. 226 . :
 :
 10.01.05. . 1998. 211 . :

I — XX). .: . 1970. 432 c.

« »//

. 2010.

4(10). . 111-119.

Gaskell E. Ruth. The Gutenberg Project, 2001. URL: <http://www.gutenberg.org>.

Moore G. Esther Waters. The Gutenberg Project, 2003. URL: <http://www.gutenberg.org>.

Sphere History of Literature in the English Language. V.6. The Victorians. Ed. By A.Pollard. L.: Sphere Bppks Ltd., 1970. 437 p.

Thakeray W.M. The History of Pendennis. The Gutenberg Project, 2005. URL: <http://www.gutenberg.org>.

Trotter D. The English Novel in History. 1895-1920. London and New York, Routledge. 1993. 337 p.

Watt G. The Fallen Woman in the 19th- century English Novel. London and Canberra: Barnes and Noble Books. 1984. 231 p.

Wheeler M. English Fiction and the Victorian Period. 1830-1890. London and New York: Longman, 1985. 265 p.

WOMAN'S LIFE IN A TRADITIONAL VICTORIAN NOVEL AND IN «ESTHER WATERS» BY J.MOORE: DIALOGUE WITH THE TRADITION AT THE END OF 19TH CENTURY

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Senior Lecturer of World Literature and Culture Department Perm State National Research University
614022, Russia, Perm, Bukirev str., 19. bvarvara@yandex.ru

The novels of George Moore are famous for the new approach to the Victorian literature, but they are still closely connected with the literary tradition of the XIX century. The article is dedicated to the traditional and conventional in depicting of woman and woaman's life in "Esther Waters". The images and elements of the plot familiar to the reader from the novels by T.Hardy, E.Gaskell, Ch. Dickens are given the new forms and ideas, their task is to show the "real" and "truthful" story of XIX-XX century woman, but on the other hand, they are making the eternal image of the mother as a symbol of good in the world full of cruelty and injustice.

Key words: Victorian novel, literary tradition, G.Moore, the image of a mother, woman's life.

2. Поэтика литературы XX вв.

УДК 821.111-31

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(судьбы романа в Англии 1980–2000-х гг.)¹

Борис Михайлович Проскурнин

д.филол.н., профессор

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bproskurnin@yandex.ru

Статья представляет авторский взгляд на пути развития британской литературы 1980–2000-х гг. Акцент сделан на динамике романа в британской национальной литературной системе обозначенного времени. Автор размышляет о центральных, с точки зрения своеобразия этапа, «семантических полях» развития жанра: постмодернизме в диалоге с реализмом, постколониальности и мультикультурализме, памяти и истории, культуре как объекте и субъекте художественного воспроизведения, самопознании и самоопределении человека. Анализируются некоторые произведения М.Эмиса, Гр.Свифта, Х.Курейши.

Ключевые слова: Англия, художественная литература, роман, литературный герой, реализм, постмодернизм, постколониальность.

Английская литература – одна из богатейших и интереснейших литератур мира. Едва ли найдется человек, который не слышал ничего о Шекспире или Диккенсе. Как у всякой национальной литературы, у английской есть своя история, а значит – свои звездные периоды и этапы сложного развития, когда она теряла на какое-то время место в первом ряду национальных литератур, в своем взаимодействии составляющих то, что еще великий Гете назвал «всемирной литературой». Представляется, что в 2000-х годах английская, а если быть более точным, британская литература, заявила о себе как о лидере мирового литературного процесса. Это заметно даже по книжному рынку России: книги Мартина Эмиса, Джона Фаулза, Джулиана Барнса, Иена Макьюэна, Питера Акройда, Кадзуо Исигуро, пожалуй, самые издаваемые и читаемые у нас, если не иметь в виду явления массовой, т.е. не совсем художественной, литературы.

Представляется, что был в истории английской литературы (такое сочетание более привычно современному читателю) весьма сложный период, когда многие говорили о кризисе литературы, о мелкотемье, о

¹© Проскурнин Б.М., 2013

безгероичности, о жанровой скудности. Так, едва ли не в каждой книге известного в 1970–1980-х гг. московского литературоведа В.В.Ивашевой обыгрывалась эта мысль (см., например: [Ивашева 1979; Ивашева 1984]). Однако совершенно очевидно, что в конце 1970-х – начале 1980-х гг., когда в английскую литературу вошли молодые и невероятно активные писатели – уже названные здесь Макьюэн и Барнс, Исигуро и Эмис, а также Грэм Свифт, Ханиф Курейши, Эмма Тенант, Антония Байетт, Салман Рашди, Дженнет Уинтерсон и др. – от былого кризиса (если он вообще был!) не осталось и следа, а литература Британии мощно двинулась вперед, блестяще развивая национальные литературные традиции, обращаясь к новым темам, демонстрируя новые подходы, оригинальные формы и способы осмысления стремительно мчащейся вперед и меняющейся буквально каждый день действительности.

Говоря о нынешнем этапе британской литературы, можно выделить, как мне думается, основные тенденции ее развития в последние три десятилетия, которые, по сути, определяют лицо современной литературы и очерчивают главные магистрали ее динамики. К ним я бы отнес следующие «семантические поля»:

- постмодернизм versus реализм;
- постколониальность и мультикультурализм;
- феминность, маскулинность, гендерность и сексуальность;
- память, прошлое, история;
- культура как объект и субъект (явления «нео...»).

По ходу наших размышлений мы обратимся не ко всем из них, но осветим наиболее важные с точки зрения динамики английского романа.

Начнем мы с попытки ответить на вопрос, почему названный нами отрезок времени – своеобразный водораздел в динамике национальной литературы Британии в целом и романа в частности? Тому есть несколько причин, и одна из них как раз связана с появлением когорты молодых писателей, многие из которых были воспитанниками Дэвида Лоджа и Малькольма Брэдбери, руководителей курса креативного письма в университете г. Бирменгем. Еще одна причина внешне кажется сугубо политической: избрание в 1975 г. лидером Консервативной партии Маргарет Тэтчер и ее приход к власти в 1979 г., т.е. начало той эпохи, которая получила название «тэтчеризм».

«Тэтчеризм» ознаменовал значительный «крен» британского общества вправо не только по политическому спектру. Он был порожден кризисом «кейнсианского социализма», который, по сути, определял жизнь английского общества, начиная с победы лейбористов на пер-

вых послевоенных всеобщих выборах 1945 г. Ценности, которые проповедовала и решительно проводила в жизнь Тэтчер, были ориентированы на умаление роли государства и общины (*community*) в социальной сфере и акцентировали «личный успех» и обогащение каждого, социально-психологический эгоцентризм личности как неперемненное условие положительной динамики всего общества.

Возвеличение ценностей личного материального преуспеяния в ущерб ценностям общественно ориентированным не могло не вызвать отторжения у многих интеллектуалов, в том числе и «молодых писателей», что вылилось в своеобразное возрождение «сердитости» и ее традиции эстетического и этического «шока», того, чем славна была английская литература 1950-х гг. – К.Эмис, Дж.Брейн, Дж.Осборн и др. Писатели, вошедшие в английскую литературу в 1980-е гг., – М.Эмис, И.Макьюэн, Х.Курейши, С.Рашди, Гр.Свифт и др. – либо аналитически воспроизводили главные «больные» места эпохи Тэтчер, либо, что стало доминирующим в эстетике «новых сердитых молодых», художественно отторгали ее, создавая произведения, основной пафос которых был направлен на обнажение того, что скрывал тщательно выстраиваемый Тэтчер и ее сторонниками фасад благодушного мира собственников. М.Эмис, И.Макьюэн, Х.Курейши, Ф.Уэлдон, Дж.Боллард, А.Картер и некоторые другие – «продукты» новых университетов, открытых в Британии во время «бума высшего образования» в 1960-е гг. с их более свободной и нацеленной на обучение через спор и дискуссию и аналитическое чтение и осмысление материала организацией учебного процесса.

Подобно «сердитым молодым» 1950-х, эти «сердитые» 1970-х – начала 1990-х гг. (как представляется, вторая половина девяностых с их общим «антиконсерватизмом и появлением «нового лейборизма» блэйеровского типа несколько изменили общий тон литературы) при помощи «черного юмора», акцентированной «брутальности», открытого эротизма (а то и эстетической игры с порнографией), постмодернистской экспериментальности (но без «отката» от национальных традиций социально-психологического реализма) эстетически восставали против ограничивающего и разрушающего общества, создаваемого на базе ценностей «тэтчеризма». В известном смысле, таким образом эти «новые сердитые» не дали английской литературе уйти от традиций социального предупреждения и аналитической критики, столь мощно вошедшей в английскую литературу со времен великих викторианцев – Диккенса, Теккерея, Дж.Элиот и Дж.Мередита, чьи традиции оказались весьма плодотворными для этой когорты писателей 1980–1990-х гг.

Возьмем, например, роман Мартина Эмиса «Мертвые детки» (*Dead Babies*, 1975). Действие романа разворачивается в недалеком будущем, поэтому произведение имеет черты футуристического романа-предупреждения. В будущее спроецирована ведущая в тупик психолого-культурная ситуация необузданности нравов, неодакдентского гедонизма, тотального отрицания и эпатажа бунта интеллектуалов начала 1970-х гг., которая внешне не имеет прямого отношения к эпохе тэтчеризма, однако акцентированное отрицание социального эгоизма, ставшего «общим местом» в восьмидесятые годы, явно предвосхищает ее. Примечательно символическое название романа, подчеркивающее мертворожденность всего, что создает такая культура, и имеющее переключку с одноименным 1729 г. памфлетом Дж.Свифта, в котором звучала та же мысль (хотя и относительно политики англичан в Ирландии). Символично в этом отношении и место действия романа – загородное поместье с говорящим названием Эпплсид Ректори: английское слово *appleseed* помимо значения «яблочное пюре» имеет и метафорический смысл – «чепуха». Местоположение и сам дом, как и вся ситуация подведения «итога» морального разложения и вывернутой наизнанку естественности молодых интеллектуалов, – аллюзии к пьесе Шоу «Дом, где разбиваются сердца» и прямая переключка – по линии фантазмагии секса, пьянства и наркотического одурения как символов времени – с романами американского писателя У.Бэрроуза («Голый завтрак», «Нежная машина», и др.), столь почитаемого Эмисом-младшим. Роль «катализаторов» нравственного «стриптиза» в романе отведена трем американцам, приглашенным на уик-энд хозяином дома Квентином Виллерсом, образ которого символизирует кризис английской аристократической утонченности и воплощает трагикомическую аллюзию к Просвещению. Сюжет строится вокруг идеи саморазрушения человека в условиях потребительского гедонизма, квинтэссенцией которого становятся секс, наркотики и праздность, и Америка и американцы воплощают определенный «пик» такой идеологии, через который Америка, в отличие от Англии, уже перевалила. Не случайно Энди, один из эпатажных героев романа, рвется в Америку как в некий Рай, но при этом враждебен к американцам. Эмис предельно критичен по отношению к Англии и англичанам, что выражается в структуре образов Селии, Люси, Энди, Кита, Дианы, наделенных тем или иным, как оказывается ведущим к гибели, пороком, нередко персонализированным: Кит с его подростковой гиперсексуальностью – болезненно ожиревший коротышка; Люси – смертельно больная порнодива; второе имя Энди с его тотальным отрицанием – Адорно, по фамилии одного из вдохновителей молодежного бунта шестидесятых; Жиль с его

маниакальной жадной любви совершенно беззуб и не может нравиться женщинам. Однако образы американцев, изначально противопоставленные англичанам («...они в целом такие... такие иные, разве ты не чувствуешь?» [Amis 2004: 24] – утверждает один из героев), особенно шаржированы. Говорящим является имя Марвелла Бутцхардта (от англ. *marvel* – чудо; замечательный человек; и *buz* – гудение толпы), живущего идеями масскульта, стремящегося насильно всех облагодетельствовать наркотиками и дурманом «счастья», а посему прямолинейного и агрессивно наивного. Слип Маршалл с «мертвыми, как будто со дня моря глядящими глазами», символизирует одержимость американцев механизмами, а Роксана Смит, вполне оправдывая ассоциации с героиней одноименного романа Дефо своей одержимостью сексом, сверкает искусственными белыми зубами и покоряет мужчин неимоверно красивой, но силиконовой грудью. Именно эти трое, устроив наркотическую оргию, ускоряют гибель всех – вначале нравственную, а затем и физическую, когда интеллигентный Квентин оказывается на поверку его выжившим в авиакатастрофе братом, мстящим миру за нелюбовь к нему, и убивает всех, проводивших выходные в этом загородном доме. Сатирико-футуристическая фантазия превращается в неоготическую трагикомическую фреску-антиутопию. Роман любопытен и знаков еще и потому, что, нагнетая «страшное» и эстетизируя безобразное, по сути дела обозначает тенденцию, ставшую весьма очевидной в тэтчеровские времена и развиваемую молодыми писателями того времени: творчество раннего Макьюэна и его «Цементный сад» (*The Cement Garden*, 1978) и «Утешение странников» (*The Comfort of Strangers*, 1981) – яркое тому свидетельство.

Еще одной причиной «водораздельности» конца 1970-х гг. в развитии британской литературы стало завершение к этому времени процесса, начавшегося за три с лишком десятилетия до этого с обретением независимости «жемчужиной в короне Британской империи» Индией и получившего название «распад Британской империи». Литература не только откликнулась на это чрезвычайно важное для истории страны событие (достаточно вспомнить знаменитую тетралогию «Квартет раджи» (*The Raj Quartet*, 1966 – 1975) П.Скотта и своеобразный «эпilog» к нему «Остаться навсегда» (*Staying On*) – роман 1977 г.). Британская литература в 1960-е гг. начала сталкиваться с теснейшим образом взаимосвязанными явлениями, которые определяли ее своеобразие в 1980–1990-е гг., а в наше время стали, по сути, неотъемлемыми ее характеристиками, без которых уже невозможно представить скольконибудь серьезный разговор о текущем британском литературном процессе. Одно получило название «постколониальность», вскоре при-

обретшее чисто британские черты, весьма отличающие английскую постколониальность от классической (в духе концепций Хоми Бхабхи или Эдварда Саида; имеются в виду работы *Location of Culture* (1994) первого и *Orientalism* (1995) второго): равнозначность постимперских нравственно-психологических проблем бывших колонизаторов и колонизированных, с одной стороны, и иммиграция и ее «вписывание» в британскую культуру – с другой. Второе явление можно охарактеризовать термином из истории советской литературы периода доминирования в ней «деревенщиков» – проблемы «малой Родины»: Британская империя, над которой «никогда не заходило солнце», вдруг уменьшилась до размера небольшого по географическим понятиям острова под названием «Британия», и процесс этот был столь стремителен, что не мог не вызвать чувство шока и болезненно уязвленного самолюбия. Все это весьма похоже на ситуацию с распадом Советского Союза и ощущения многих россиян, выросших в контексте огромной страны и ее общей истории. Именно в конце 1970 – начале 1980-х гг. стартует формирование мультикультурности британской реальности, сейчас так отличающей ее от ряда европейских культур.

В современной английской литературе голоса так называемых «постколониальных» писателей – Дж.Коетце, Т.Мо, С.Рашди, С.Гупта, А.Рой и других – весьма отчетливы и значимы. Большинство из них осмысляют жизнь в бывших английских колониях и появление там нового поколения, для которого борьба за независимость колониальных стран только лишь факт истории, а основная проблема – неизбежное слияние национального и некоего интернационального (того, что в большей степени создают бывшие метрополии и что является новой формой колонизаторства под видом глобализации). Но некоторые из них – Зэди Смит и Ханиф Курейши, например, создают произведения, посвященные межкультурному и кросс-культурному сосуществованию цветных и белых лондонцев.

Х.Курейши вообще – один из тех, кто в значительной степени определяет динамику британской литературы в конце XX – начале XXI в. Его творчество традиционно относят к английской постколониальной литературной традиции, хотя это ведет к ограниченному восприятию всего комплекса идей, разрабатываемых писателем, и умалению ряда художественных достоинств его произведений. Да и сам Курейши не любил, когда его называли только этническим писателем (см. об этом: [Moore-Gilbert 2001: 16]). Все же писатель считал самоопределение небелого англичанина главной темой своего творчества. Но по большому счету такое нелегко описываемое в статичных категориях и понятиях явление, как «английскость» (независимо от расы и цвета

кожи ее «носителя»), – главный предмет его художественного осмысления. «Все, что я пишу, об английскости...», – утверждает писатель [цит. по: Kaleta 1998: 3]. Причем чем более не «англо-сакс» герой его произведения (Карим из «Будды из пригорода» (*The Buddha of Suburbia*, 1990) или Шахид из «Черного альбома» (*The Black Album*, 1995), например), тем больше он озабочен поиском этой английскости в себе.

Курейши называют одним из лучших изобразителей Лондона 1970-1980-х гг.: именно этот период в современной истории Англии его интересует больше всего. Писатель воспроизводит интеллектуально-художественную жизнь мегаполиса накануне и в период расцвета тэтчеризма – одного из поворотных моментов в развитии английского менталитета XX в., отношение к которому у него более чем критичное. Вот почему он противопоставляет (хотя и не без иронии) неглубоким и показушным искусству и культуре «эпохи консьюмеризма» и «пропаганды собственничества» период расцвета рок-музыки и рок-культуры с их эстетическим бунтарством и повышенной экспрессивностью самовыражения, а также новые театральные формы (в осборновско-бруксовском стиле).

В романе «Будда из пригорода», современном варианте романа воспитания с элементами пикарески, одной из основ сюжета является процесс подчинения искусства «новому веку потребления», когда художническое бунтарство и любое творчество, даже, казалось бы, самое элитарное, становятся эстетическим «товаром» (ситуация с Чарли Героем, его матерью Евой или Пайком – яркие тому свидетельства). В романе герой-повествователь Карим Эмир, полуангличанин-полуиндеец (его отец – мусульманин из Бомбея, а мать – жительница южного пригорода Лондона), рассказывает историю своего взросления и «пути наверх» (переосмысленные традиции «сердитых молодых» очевидны). В художественной структуре произведения его составляющая, связанная с творчеством, пронизывает и «годы ученичества», и особенно «годы странствий» молодого героя. После напряженных (в социальном, расовом, психологическом сексуальном смыслах) поисков самого себя, поданных нередко комически, Карим находит форму самовыражения (в том числе своего маргинального кросс-культурного положения) в театральной творчестве и актерстве. Однако актерская самобытность Карима становится товаром, и в конце романа он «продает» себя развлекательному телевидению (соглашается участвовать в мыльной опере) как наиболее яркому способу проникновения в искусство идеологии потребления и «массовости». Не случайно в финале герой ощущает вокруг себя и в себе самом «какую-то путаницу», он пребывает в

состоянии внутренней неуверенности и открытости, хотя и внешнего благополучия и «сытости».

Автор противопоставляет пригород (с его естественностью, человечностью и любовью, но одновременно рутинностью и однообразием) многообразию города с его «большими надеждами» (диккенсовские и теккереевские мотивы ощутимы в романе), где царит неприкрытая торговля всем и вся, где даже творчество как способ противостоять меркантильности и собственничеству может не спасти, а превратиться (при этом люди могут и не замечать этого, что и происходит едва ли не со всеми персонажами романа, за исключением Карима и его отца) в предмет потребления. Именно люди из пригорода становятся объектом творческого «воссоздания» Каримом в его актерстве и сочинительстве, правда, при этом по большей части он играл разные стороны самого себя, а творчество было формой своеобразного самоанализа и преодоления маргинальности.

Одновременно молодые герои Курейши ищут и обретают идентичность, на момент начала повествования утраченную, т.е. с точки зрения самоопределения «путешествуют» по различным ипостасям своего «я»: вот почему столь сильны в жанровых структурах его произведений элементы романа воспитания. Американский литературовед Кеннет Калета справедливо полагает, что герои Курейши стремятся познать себя через осознание собственного тождества миру и другим [Kaleta 1998: 144]. Однако при этом они не хотят быть похожим на серую массу других, стремятся защитить свою индивидуальность, даже если это приносит страдания окружающим или ведет к разрушению внешнего благополучия, как у Джея – героя романа «Близость» (*Intimacy*, 1998). Британский исследователь творчества писателя Барт Мур-Гилберт утверждает, что в произведениях Курейши «гендер, сексуальность и этничность – основные категории самоидентификации...» [Moore-Gilbert 2001: 10]. Однако подчеркнем, что в романе «Близость» последнее не играет большой роли, напротив, только к середине романа мы узнаем, что у Джея пакистанские корни: по ходу повествования герой вспоминает о дяде из Лахора, т.е. проблема идентичности в общечеловеческом и общекультурном смыслах – вот что интересует Курейши в последнее время. И эта тенденция обнаруживается у многих постколониальных писателей, будь то З.Смит с ее романами «Белые зубы» (*White Teeth*, 2000) и «Собиратель автографов» (*The Autograph Man*, 2000) или Коетце с его романом «В ожидании варваров» (*Waiting for the Barbarians*, 1980).

Наконец время, о котором мы говорим, – это рубеж, обозначивший окончание затяжного, почти в полтора десятилетия (середина шестиде-

сятых – конец семидесятых годов), экономического и культурного кризисов британского общества (Британия, правда, избежала тех политических катаклизмов, которые выпали на долю Италии, Франции или Германии в ходе «молодежной революции» конца шестидесятых). И все же сам приход Тэтчер к власти и ее экономическая и социальная политики быстро вывели страну из состояния, близкого к коллапсу, хотя и не безболезненно. Главным здесь стало укрепление среднего класса, рост его доходов, вообще – обогащение нации. Одним из достижений времени явилась также возросшая толерантность британского общества во всех смыслах: социальном, расовом, культурном, сексуальном, гендерном. Чрезвычайно важную роль в изменении «лица» страны сыграла сексуальная революция, изменившая отношение к сексуальной стороне существования человека, принеся с собой культуру контрацепции и изменившая психологическую сторону половых отношений. Наконец провозглашенная Тэтчер «коммерциализация всего и вся», поначалу встреченная в штыки, тем не менее, дала результаты в продвижении искусства и литературы в массы, пусть даже ценою нивелирования высшей духовности и массовидности, все более вторгающихся в эти сферы.

Это совпадало, а быть может, было порождено распространением в мировой культуре в конце 1980-х гг. того, что получило название «постмодернизм», одной из ключевых характеристик которого как раз и является внешне кажущийся странным и даже гротескным синтез массовидности и элитарности.

Здесь мы обращаемся к еще одной особенности британской литературы конца XX – начала XXI в. – роли в ней постмодернистской эстетики и поэтики. Одной из существенных особенностей английской литературы в целом является непрерывность реалистической традиции, идущей еще от Чосера; реалистическая эстетика не исчезала даже в моменты наибольшего развития романтического, неоромантического, модернистского или постмодернистского искусства слова, в том числе – и у главных представителей этих направлений. Вот почему буквально с самого начала английская проза конца восьмидесятых годов пересмысляла постмодернистскую практику на своей реалистической «территории», отчего получался весьма любопытный диалог, придававший английской прозе конца XX в. особый характер.

С одной стороны, в британской литературе конца семидесятых начала двухтысячных годов присутствует многое из постмодернистской эстетики: ироническая игра с текстом и доминирование текста над жизнью, например (роман М.Эмиса «Записки о Рэйчел»), интертекстуальность и культурная медиальность («Хорошая работа» Д.Лоджа,

«Обладать» А.Байетт или «Дориан» У.Селфа), явление авторской маски («Остаток дней» К.Ишигуро или «Деньги» М.Эмиса), игра и карнавальность («Утешение странников» И.Макьюэна, «Англия, Англия» Дж.Барнса или «Лжец» Ст.Фрая), использование жанровых кодов как массовой, так и элитарной литературы («Дневник Бриджитт Джонс» Х.Филдинг или «Лихорадка нетерпения» Н.Хорнби), плюрализм культурных языков и стилей, используемых равноправно («Успех» М.Эмиса») и некоторые другие.

Но есть то, что особенно отличает британскую литературу постмодернистского периода. Н.В.Киреева справедливо назвала это «одержимостью историей, хотя и весьма своеобразной» [Киреева 2004: 56]. В самом деле, в обозначенные десятилетия едва ли не каждый третий, а то и второй появляющийся роман – исторический, но история при этом осмысливается не как нечто совершившееся, а как нечто рассказанное (вновь очевидно доминирование текстоцентрического подхода к реальности). Она «подается» как повествование, как словесный вымысел, более близкий к искусству, чем к науке, как текст или сценарий и др. способы словесной «реконструкции» действительности, «когда-то имевшей место» или возможно протекавшей так, как кажется автору. Об этом свидетельствуют романы П.Акройда «Большой лондонский пожар», «Дом доктора Ди», «Мильтон в Америке» и «Последнее завещание Оскара Уайльда», Ст.Фрая «Как творить историю», М.Брэдбери «В Эрмитаж», Дж.Барнса «История мира в 10 ½ главах» и «Артур и Джордж», Г.Свифта «Водоземье», Б.Ансворта «Моралитэ», А.Байетт «Ангелы и насекомые» и др.

Читатель, знакомый с классическими образчиками жанра исторического романа, будь то историко-политическое повествование Скотта, историко-приключенческие романы Стивенсона или историко-биографические фрески Грейвза, напрасно будет искать во многих обозначенных выше произведениях аналогии с традиционными жанровыми парадигмами. В английских исторических повествованиях осмыслемого периода наличествует совсем иной принцип «работы» с историей: автор отнюдь не претендует на создание иллюзии реальности изображаемого, наоборот, он всячески подчеркивает, что излагает свою версию когда-то произошедших событий, причем, чем более частной является эта версия, чем более лично проживание этих событий, тем лучше. В теории постмодернизма такая «работа» с историей получила название «сюжетивание» истории, т.е. выведение на первый план не события, а его интерпретации, не даты или историко-политического момента, а их «приватного» словесно-образного осмысления, пусть нарочито индивидуального и психологически окрашенного. Кро-

ме того романы об истории, в изобилии появлявшиеся в Британии в обозначенный период, демонстрируют одну из общих особенностей такого рода повествований в мировой литературе: не просто причинно-следственная связь настоящего и прошлого, а неизбежное метаисторическое («плюсquamперфектное») присутствие прошлого в настоящем, их генетическая связь, в особенности – в судьбе «простого человека» (да и исторической личности, хотя они как таковые менее интересны большинству британских авторов исторических повествований).

Такой подход к диалектике прошлого и настоящего – проявление господствовавших в то время (в особенности после нашумевших идей американского философа Френсиса Фукуямы о «конце истории») представлений, с одной стороны, о нелинейности истории, ее многовариантности, открытости, о нон-прогрессивности всей эволюции человечества, а с другой – о вращении истории по кругу. Такого рода идеи весьма совпали с представлением о ризомности (термин Ж.Делёза и Ф.Гваттари) искусстве слова, о принципиальной многоуровневости и одновременности источников (голосов) любого повествования. Вот почему во многих английских романах (и не только в них; взять, например, книгу Акройда «Лондон», где город и его история представлены так же) история подается как текст, на каждом из своих этапов существующая во множестве его прочтений и трансформаций.

Сомнения в смысле истории (а может быть, и его потеря) блестяще реализованы в сюжете одного из лучших исторических повествований обозначенного времени романе «Водоземье» (*Waterland*, 1983) Гр.-Свифта. Идеино и художественно принципиален выбор писателем повествователя – школьный учитель истории Том Крик. Примечателен и сам принцип организации повествования: монолог учителя, как бы ведущего последний в своей жизни урок истории (его предмет будет изъят из учебного плана, а сам он отправлен на пенсию). Показателен и предмет художественной рефлексии в произведении – история и как наука, и как школьная дисциплина, и как жанр, и как рассказ о событиях, и как оселок, на котором проверяется жизнь и еще раз доказывается бессмысленность истории, а, быть может, и жизни вообще. Общий драматико-пессимистический тон повествования очевиден и концептуален: герой заходит в интеллектуальный тупик, который оказывается контекстуально совпадающим с тупиком истории человечества, бодро идущего к ядерному самоубийству. Свифт, подобно многим его современникам, размышлявшим о логике истории, опережая Фукуяму, приводит героя (и читателя) к мысли о том, что традиционные прогрессистские идеи, которыми жила историческая наука прежде, в совре-

менном мире не работают. Неслучайно такими представлениями автор наделяет не столько Крика, сколько героев, представляющих давно прошедшее время и современность (а то и будущее) – Эрнеста Аткинсона (деда главного героя-повествователя) и ученика Крика по имени Прайс, которому – за неимением собственных детей – Том стремится передать весь свой опыт и знания (именно в этом видится некий оптимизм романа). Одной из черт, которая объединяет это произведение с большинством других романов об историческом прошлом и которая свидетельствует об использовании Свифтом поэтических приемов постмодернизма, является мысль о прерогативе человека как субъекта истории. В том числе – и о трагической прерогативе, поскольку рядовой человек становится чаще всего жертвой истории, а отнюдь не ее триумфатором. Учитель истории в этом романе Свифта помимо нелицеприятного исторического *видения* отличается еще и повышенным чувством вины перед новыми поколениями за поступки других людей, в том числе и предшественников. Именно в этом видится Свифту гуманистическая суть пребывания человека на земле: только думающий и чувствующий человек способен быть свободным в исторических обстоятельствах, отнюдь не благоволящих ему.

Идея плюральности истории (и ее ризомности в том числе) реализуется в том, что повествовательно роман включает в себя несколько планов: план настоящего (Том Крик дает свой последний урок), план недавнего прошлого (события, объясняющие, почему урок оказался последним), план прошлого (детство и отрочество героя) и, наконец, план давно прошедшего времени – история предков и края – Фенов – где происходят все события романа. Нельзя не сказать также и о мета-историческом плане, который «сплавляет» накрепко все планы, но который существует в сознании героя-повествователя, как некий «текст». В абсолютной переключке с историографическими построениями Акройда («Дом доктора Ди»), Брэдбери («В Эрмитаж!») или Фрая («Как творить историю») герой Свифта трактует историю множественно: и как *Историю* с большой буквы, и как частную историю одной семьи, и как сказку, легенду, забаву, выдумку, фантазию, как вариации на тему прошлого и т.п., выступая одновременно и объектом и субъектом истории. В такой неопределенности видится отголосок эсхатологического ощущения зыбкости не только истории, но и жизни вообще, поскольку один из героев (тот самый ученик Прайс, с которым и связывает надежды Крик) укоряет повествователя, а в его лице и все старшие поколения, в том, что они довели мир до точки, после которой никакой истории может и не быть. Кроме того, в такой многовариантной трактовке предмета романа очевидна ориентация на субъектно-объектную при-

роду человеческого бытия, по Свифту, особенно – на трагически трактуемую память, которая созидательна, но одновременно и разрушительна, ориентирована на предельно субъективный жизненный опыт и несет в себе значительный пласт «коллективного бессознательного» (термин К. Юнга). Человеческая память, по Свифту, отягощена необратимостью времени и чувством вины предков, несет немало загадок, таит множество кошмаров, неразрешенностей и следствий без причин, которая одновременно сосуществует с историей, является ее основой, но и противоречит ей, конфликтует с нею, усиливая трагическое чувство героя-повествователя.

В этом отношении роман Свифта перекликается с не менее известным романом Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах» (*A History of the World in 10 ½ Chapters*, 1989): оба автора стремятся разобраться в сложностях бытия, учитывая, насколько сложна человеческая природа и насколько драматически противоречивы в связи с этим пути развития цивилизации на всех ее этапах, чем и объясняется неразличимость времен и их повторяемость. Они, как и большинство английских исторических романистов, видят мировоззренческую опору в непредвзятом и честном взгляде на эпохи, события, вещи и явления, что должно помочь человеку проанализировать жизнь, сделать выводы, найти выход из драматически складывающихся обстоятельств за счет познания неких механизмов круговращения мировой истории. Такая тенденция во многом проистекает из присущей британскому мирозерцанию прагматичности, тяготения к конкретно-историческому объяснению явлений реальности и человека (что, в свою очередь, объясняет доминанту социально-психологического реалистического письма в британской прозе 1980–2000-х гг.). При всем том британские писатели, создающие произведения о прошлом, давая собственную художественную интерпретацию истории, не пытаются достичь абсолютной правды рассказа о прошлом (что в принципе вряд ли возможно в романе, где все, по М.Бахтину, принадлежит автору, а значит несет в себе неизбежную субъективность). Более того, в известной степени иронически деконструируя историю, манипулируя с «текстами» культуры и прошлого, они, как это не покажется странным, заставляют читателя по-новому и весьма обостренно посмотреть на то, о чем из этого прошлого – в его неизбывной связке с настоящим – они повествуют.

Как видим, и здесь очевиден своеобразный диалог реализма и постмодернизма, традиции и эксперимента, нового и старого, вечного и сиюминутного – и именно этим живет современная британская литера-

тура и определяется судьба главного героя британского литературного процесса наших дней – романа.

Примечания

¹ Статья написана на материале актовой лекции, прочитанной в рамках цикла лекций ведущих профессоров Пермского университета, посвященного 95-летию ПГНИУ.

Список литературы

Ивашева В.В. Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945–1977. Очерки. М.: Сов. писатель, 1979. 336 с.

Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века: учеб. для филолог. спец. вузов. М.: Высш. школа, 1984. 488 с.

Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учеб. пос.. М.: Флинта-Наука, 2004. 216 с.

Курейши Х. Будда из пригорода / пер. с англ. М.: Иностранка, 2002. 464 с.

Amis M. The Dead Babies. London: Vintage, 1975. 224 p.

Kaleta K. Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller. Austin: Texas University Press, 1998. 275 p.

Moore-Gilbert B. Hanif Kureishi. Manchester: Manchester University Press, 200. 178 p.

ON SOME PRINCIPAL TENDENCIES OF CONTEMPORARY ENGLISH LITERATURE DEVELOPMENT

(dynamics of novel in England of the 1980s – 2000s)

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

The essay represents the author's view on the main trends of the British literature development in the 1980s – 2000s. The main stress is done at the dynamics of novel in the national literary system of the time. The author argues about some central paradigms of the contemporary English novel development: realism and postmodernism, post-colonialism and multiculturalism, history and the past, culture both as subject and object of literary reconstruction of life, self-understanding and self-determination of a human being in the contexts of the time. Some novels of Martin Amis, Graham Swift and Hanif Kureishi are under special attention.

Key-words: England, fiction, novel, personage, realism, postmodernism, post-colonialism, history.

УДК 821.111-31

«НЕВЫСОКОЛОБЫЙ» МОДЕРНИЗМ ЭНТОНИ ПОУЭЛЛА
(«ПОЛУДЕННЫЕ ЛЮДИ», 1931)

Иван Александрович Авраменко

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

Рассматривается преломление модернистской традиции в английском романе 1930-х гг. на примере раннего романа Э.Поуэлла «Полуденные люди» (1931). Сохраняющиеся у писателя типологические свойства модернистского романа включают в себя мифологический универсализм, цикличность мировосприятия, эпистемологическую неуверенность, герметизм художественного мира. При этом отдельные темы, мотивы, идеи и образы модернистской культуры комически пародируются и переносятся в сферу массовой культуры.

Ключевые слова: модернизм, английский роман 1930-х гг., Энтони Поуэлл, эпистемологическая неопределенность, пародия.

Широкая известность в Англии Поуэлла¹ как романиста связана, прежде всего, с созданным им с 1951 по 1975 гг. циклом из 12 романов «Танец под музыку времени», завоевавшим его создателю славу «английского Пруста». Основой для данного сравнения послужили объединяющие оба цикла эпический охват действительности, данный через процесс воспоминаний главного героя, а также темы времени и искусства, заявленные в общем заголовке. В целом, именно «Танец» преимущественно интересует как отечественных, так и зарубежных исследователей, и нельзя сказать, что творчество писателя всесторонне исследовано. Англоязычные монографические исследования Поуэлла немногочисленны [Brennan 1974; Tucker 1976; Birns 2004].

Для отечественного литературоведа фигура Поуэлла представлена чрезвычайно скромно. В русском переводе «Путеводителя по английской литературе» М.Дрэббл и Дж.Стрингера значится: «ПАУЭЛЛ (Powell), Энтони *Даймоук* (р. 1905²) – писатель, чья первоначальная репутация *сатирика и автора легких комедий* (Курсив здесь и далее мой. – И.А.) основывалась на его пяти предвоенных книгах, начиная с романа "Полуденные люди" (*Afternoon Men*, 1931), где представлены образы типичных любителей развлечений, завсегдаев лондонских вечеринок» [Дрэббл, Стрингер 2003: 548].

© Авраменко И.А., 2013

У. Аллен в широко известной работе «Традиция и мечта» (1960) ставит Поуэлла рядом с Ивлином Во в аспекте техники и выборе персонажей, что он кратко иллюстрирует примерами из первого романа (в русском переводе книги Аллена – «*Поздние люди*»), обращая внимание на минимализм описаний, отсутствие прямых комментариев, необыкновенное чувство языка в передаче прямой речи и герметичность мира персонажей [Аллен 1970: 145].

Из другого справочного издания мы узнаем об Энтони Пауэлле, что «уже в ранних романах П., начиная с первого "*Пустые люди*" ("*Afternoon Men*", 1932³) ... определилась стилистика П., основу которой составила *ирония*. Жизнь отображена в его романах как *поток событий*, из которых писатель выделяет то, что представляется ему одновременно эксцентричным и обыденно-характерным» [Энциклопедический словарь... 2005: 324].

Отечественные учебники характеризуют писателя как «мастера современной прозы», который (естественно) «наследует *реалистические* начала английской художественной прозы – *характерологию* и *психологизм*» и чье «творчество развивается в русле английской национальной традиции *комического повествования*» [Английская литература... 1987: 117]. Г.В.Аникин, автор раздела о Поуэлле, сосредотачивается в основном на проблемно-тематическом своеобразии романов, которые рисуют «обычный образ жизни буржуазно-аристократических и артистических кругов, находящихся в состоянии социального и нравственного упадка» [там же]. Пяти романам, написанным Поуэллом в 1930-х гг., посвящено менее двух страниц.

В данной статье Поуэлл рассматривается как представитель литературы 1930-х гг., когда были созданы его первые романы, по-своему трансформирующий модернистские традиции.

В отечественном литературоведении английский модернизм традиционно связывался с 1920-ми годами, а последующее десятилетие оценивалось уже как кризис модернизма, характеризовалось усилением социально-политической тематики, отходом от модернистского эксперимента, т.е. в целом, развитием реалистической тенденции в литературе. Показательно, что в учебнике «Зарубежная литература XX века» (2004) под ред. Л.Г.Андреева в главе «Модернизм в Великобритании» рассматриваются только Лоуренс, Вулф, Джойс и Т.С.Элиот, а вся остальная литература до 1945 г. характеризуется в главе «Сатирический роман», т.е. уже не через принадлежность к той или иной художественной системе (модернизма или реализма), а через жанровый признак (обе главы написаны Н.А.Соловьевой).

Подобной точки зрения придерживаются не только отечественные исследователи. В книге «Социальный контекст современной английской литературы» (1971) Малькольм Брэдбери пишет о 1930-х: «Эксперимент связывался с самоизоляцией; литература вышла за пределы поколения модернистов; и социальный реализм и писатели из новых социальных групп стали основой развития» [Bradbury 1971: 98]. Однако современная литературная критика ставит под сомнение «привычное представление о том, что модернистский роман (*modern novel*) начинает вымирать в тридцатые годы, а перед началом Второй мировой войны издает свой последний вздох» [Matz 2006: 218].

Некоторые исследователи продлевают модернистскую традицию за пределы 1920-х гг. XX в. Как отмечают Мэри Энн Гиллис и Аурелия Махуд в работе «Модернистская литература: Введение», «многие модернисты, ставшие известными в предшествующий период, продолжают создавать важные произведения на протяжении 30-х» [Gillies, Mahood 2007: 133]. Это годы, когда в литературе и критике продолжает активно творить Т.С.Элиот, обретает новую манеру в своих поздних романах В.Вулф, печатаются серийно и выходят полным изданием в 1939 г. «Поминки по Финнегану» Дж.Джойса. «Но важно и то, что наряду с этими признанными модернистами, в тридцатые годы появляются новые писатели, которые пытаются обрести свой собственный голос и стиль. Их часто называют вторым поколением модернистов» [Gillies, Mahood 2007: 134]. Согласимся с мнением автора новейшей на сегодняшний день монографии о Поуэлле Николаса Бирнса: «Поуэлл и Во – ключевые фигуры второго поколения британского модернизма» [Birns 2004: 29].

М.Э.Гиллис и А.Махуд видят особенность модернизма этого периода в его слиянии с документализмом: «документальная литература и модернизм оба основаны на разрушении последовательности мира и, следовательно, они низводят деталь до обычной частности. <...> Оба полагаются на частность и, концентрируясь на детали, стремятся раскрыть дотоле невидимое» [Gillies, Mahood 2007: 135, 136]. И действительно, роман «Полуденные люди» создает ощущение чуть ли не автобиографического повествования, социальные признаки персонажей совпадают с английской действительностью 1930-х гг.

Тем не менее, это по-модернистски герметичный мир, что подчеркивается кольцевой композицией романа. Это также мир мерцающе-нереальный. Метакомментарием к романам звучит фраза из описания Верельста: «хотя его усы были похожи на настоящие, они были неубедительны» (93). Яркий пример – Андершафт, о котором постоянно говорят, но он так и не появляется в романе. Известно, что он игра-

ет на пианино то ли в Нью-Йорке, то ли в Бостоне и живет то ли с вьетнамкой, то ли с мулаткой, то ли с сиажкой. Здесь существует постоянный разрыв между человеком и его именем: телефон Сюзан Наннери нужно смотреть на имя Джорджа Наннери, ее отца, а имя главного героя как будто существует отдельно от него:

«A waiter came in.

'Mr Water?' he said. 'Any gentleman of that name?'

'Yes,' said Atwater, 'possibly.'

'Wanted on the phone,' said the waiter» (113)⁴.

Таким образом, это мир, в основании которого лежит «эпистемологическая неопределенность», которую Брайан Макхейл, вслед за Доуве Фоккема, считает основополагающей категорией модернистской литературы [McHale 2004: 8].

Заголовок романа – аллюзия к «Анатомии меланхолии» (1621) Роберта Бертона. Отрывок из этого философско-энциклопедического образца английской барочной прозы, содержащий данное словосочетание, Поуэлл использовал в качестве эпиграфа: «... as if they had heard that enchanted horn of Astolpho, that English duke in Ariosto, which never sounded but all his auditors were mad, and for fear ready to make away with themselves ... they are a company of giddy-heads, afternoon men»⁵. В заголовке также можно увидеть аллюзию к стихотворению Малларме «Послеполуденный отдых фавна» (1876), известном в английском переводе как «Afternoon of a Faun», а также к одноименным прелюдии Клода Дебюсси (1894) и балету Вацлава Нижинского, что прочно связывает роман с основополагающими произведениями модернистского искусства.

Названия трех частей романа традиционно трактуются исследователями в рамках модернистской традиции: первое «Монтаж» как композиционный прием, отражающий фрагментарность современного мира (Дос Пассос, Джойс, Эйзенштейн), второе «Перигелий» – как космическая метафора приближения героя к заветной цели, третье «Палиндром» – кольцевая композиция романа, подчеркивающая вечное повторение и безысходность (ср. с концепцией круговорота Вико в «Поминках по Финнегану» Джойса или с концепцией вечного возвращения у Шопенгауэра и Ницше).

Однако главного персонажа Этуотера нельзя назвать мифологической фигурой высокого модернизма. Он не дотягивает даже до джойсовского *everyman*'а Блума: «He was a weedy-looking young man with straw-coloured hair and rather long legs, who had failed twice for the Foreign Office. He sometimes wore tortoiseshell-rimmed spectacles to correct a slight squint, and through influence he had recently got a job in a museum.

His father was a retired civil servant who lived in Essex, where he and his wife kept a chicken farm» (11-12). Его «перигелий» – это неудачная попытка в такси по дороге домой соблазнить Сьюзан Наннери, а цикл его жизни, описанный в романе, начинается и заканчивается в маленьком баре, наполненном сплетнями и сигаретным дымом, откуда герои отправляются на очередную безрадостную вечеринку.

Кроме «культурно нагруженного» заголовка, в ранних романах Поуэлла можно обнаружить целый ряд отсылок к модернистской культуре (или чуть шире – культуре рубежа веков). Однако, оставаясь (при)знаками этой культуры, они оказываются дискредитированными. Упоминаемые в романе книги – это философские работы Бертрана Рассела и «Так говорил Заратустра» Ницше (185). Однако главные герои их не читают, а только имеют и/или знают, что работает на комический эффект произведения. В одном из многочисленных диалогов упоминается некая Милдред, которая поехала лечить нервы в Версаль, где ее заставляли мыть полы, а по вечерам читали вслух Бенедетто Кроче, причем на итальянском, так что никто не понимал ни слова.

Очевиден разрыв между созданным английским высококолым модернистским культурным контекстом и готовностью нового поколения воспринимать его. Это заметно и на примере отношении героев Поуэлла к музыке: «In the drawing-room, Mrs Race turned on the gramophone. Unless prevented she would often play Wagner, but tonight she put on the records that she had bought during the war. They were nearly all of them noisy records» (71). Если наедине с собой миссис Рейс наслаждается Вагнером, то для гостей она ставит популярные шлягеры «Бельгия забила на кайзера» и «Йип-ай-эдди-ай-эй».

Пародией на модернистскую живопись является творчество двух персонажей-художников – Прингла и Барстоу: «He was a naturally bad painter, but a dreadful veneer of slickness picked up in Paris made people buy his work occasionally» (12). В текст романа включена стилизация, граничащая с пародией, на искусствоведческий текст о, по сути, модернистской живописи: «... the isomorphic connexion between the orifice of a glass and the hole of a guitar is the result of a unilateral comparison, since the relation exists between two objects, practically identical... <...> ... instinctively drawn to the constant renewal of the data of his imagination, he is careful not to take certain products of the use of those data as the basis for new works. The form which he lends to a particular metaphor, or to certain specific relations of closely or distantly connected volumes, is never given to the elements of a picture a priori, but purely and simply in consequence of the developments required by the composition of a picture...» (39, 50).

И, наконец, еще один показательный пример дискредитации модернистских идей и пафоса – прочувствованный монолог Фотерингэма, в котором он, казалось бы, выражает типичные настроения «потерянного поколения»: «Where is it all going to lead? <...> No. You don't know. I don't know. None of us know. We just go on and on and on and on and on <...> and when we come at last to those grey, eerie and terrible *waste lands* of hopeless despair, unendurable depression and complete absence of humour that drink and debt and women and too much smoking and not taking enough exercise» (61-62). Отметим аллюзию к «Бесплодной земле» Элиота, которая помещена в нарочито снижающий контекст. Под конец разговора выясняется, что Фотерингэм съел слишком много за обедом и потому и испытывает депрессию.

Таким образом, модернистские традиции в английском романе 1930-х гг. оказываются преломлены в жанровой форме комедии манер. Идеи, пафос, само мироощущения и онтологические категории высокого модернизма пародируются, осмеиваются, выворачиваются наизнанку, а в целом, адаптируются автором к усредненному (в том числе и в классовом отношении) сознанию как персонажей, так и читателей. Особого внимания заслуживает не только трансформация идей модернизма, но и способы их воплощения (прежде всего, повествовательные) в художественном мире романа, что должно стать предметом отдельного исследования.

Примечания

¹В данной статье, вслед за издательской традицией в России, мы передаем имя писателя транслитерацией, хотя по-английски оно произносится как Энтони Диммок Поэл (см.: [Vigns 2004: 1]).

²Писатель умер в 2000 г.

³Неверно указан год публикации

⁴Существующий перевод на русский не кажется полностью удовлетворительным, поэтому цитаты из романа приводятся в оригинале по указанному в списке литературы изданию.

⁵В опубликованном переводе интересующий нас конец фразы переведен как «все они из компании вертопрахов, у коих мозги набекрень» (Бертон Р. Анатомия Меланхолии / пер. с англ., вступ. статья и коммент. А.Г.Ингера. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 226).

Список литературы

Аллен У. Традиция и мечта: критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. / пер. с англ. М.: Прогресс, 1970. 424 с.

Английская литература 1945-1980 / отв. ред. А.П.Сарухян. М.:

Наука, 1987. 511 с.

Зарубежная литература XX века / под. ред. Л.Г.Андреева. М.: Высш. шк., 2004. 559 с.

Поуэлл Э. Сумеречные люди: Роман / пер. с англ. А.Ливерганта. М.: Б.Г.С.-ПРЕСС, 2000. 297 с.

Поуэлл Э. Поле костей. Искусство ратных дел / пер. с англ. О.Сороки. М.: Радуга, 1984. 368 с.

Путеводитель по английской литературе. / под ред. М.Дрэббл и Дж.Стрингер / пер. с англ. М.: Радуга, 2003. 928 с.

Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П.Саруханян. М.: Наука, 2005. 521 с.

Birns N. Understanding Anthony Powell. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2004. 389 p.

Bradbury M. The Social Context of Modern English Literature. Oxford: Basil Blackwell, 1971. 277 p.

Brennan N. Anthony Powell. N.Y.: Twayne, 1974. 231 p.

Gillies M. A., Mahood A. Modernist Literature: An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 218 p.

Matz J. The Novel // A Companion To Modernist Literature And Culture. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. P. 215-226.

McHale B. Postmodernist Fiction. Taylor & Francis e-Library, 2004. 264 p.

Powell A. Afternoon Men. London: Penguin Books, 1963. 206 p.

Tucker G. The Novels of Anthony Powell. Columbia: Columbia University Press, 1976. 197 p.

ANTHONY POWELL'S MIDDLE-BROW MODERNISM

Ivan A. Avramenko

Candidate of Philology, Senior Teacher, Department of World Literature and Culture Perm State National Research University
614022, Russia, Perm, Bukirev str., 15. vanz@mail.ru

The article deals with transformation of Modernist tradition in the 1930s English novel represented by Anthony Powell's "Afternoon Men" (1931). Such typological features of Modernism as epistemological doubt, mythological universalism, cyclic worldview, hermetic character of the fictitious world remain although certain themes, motives, ideas and images of Modernism are parodied and transferred into the sphere of mass culture.

Keywords: Modernism, 1930s English novel, Anthony Powell, epistemological doubt, parody.

УДК 821.161.1 (091)

**РОМАН С.А.АУСЛЕНДЕРА «ПУГАЧЕВЩИНА»
И ПУГАЧЕВСКАЯ ТЕМА
В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920-Х ГОДОВ**

Наталья Андреевна Евсина

аспирант кафедры новейшей русской литературы
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
614990, Россия, Пермь, ул. Сибирская, 24. Oblachko89@yandex.ru

В данной статье роман С.Ауслендера «Пугачевщина» рассматривается в контексте литературы 1920-х гг., посвященной Пугачевскому восстанию (С.Есенин «Пугачев», 1921; К.Тренев «Пугачевщина», 1924; И.Рукавишников «Пугачевщина», 1925–1929). Отмечаются сходства и различия, существующие между данными произведениями в изображении Пугачева и его ближайшего окружения. Указывается, что переключки между сочинениями С.Ауслендера, К.Тренева, И.Рукавишникова обусловлены ориентацией на формирующийся в общественном и эстетическом сознании пореволюционной эпохи соцреалистический канон.

Ключевые слова: С.Ауслендер, С.Есенин, К.Тренев, И.Рукавишников, Пугачевская тема, А.Пушкин, соцреалистический канон.

Исследователи не раз подчеркивали, что исторические катаклизмы XX в. актуализировали интерес писателей к драматическим моментам прошлого, к трагическим образам народных заступников, к числу которых в 1920-е гг. относился Емельян Пугачев¹.

Роман С.А.Ауслендера «Пугачевщина» был опубликован в 1928 г. К этому времени уже увидели свет драматическая поэма С.Есенина «Пугачев» (1921), пьеса К.Тренева «Пугачевщина» (1924; 1925 – премьера на сцене МХАТа), «напевные стихи» И.Рукавишникова «Пугачевщина» (1925–1929). Между данными произведениями, разными по жанрово-стилевой и родовой принадлежности, степени художественности, оказалось немало общего. Их сближали не только тема и время создания; все они, так или иначе, сориентированы на историософию пореволюционной эпохи. Сопоставить «Пугачевщину» Ауслендера с каждым из них – значит вписать исследуемый роман в литературный контекст.

С «Пугачевым» С.Есенина роман Ауслендера сближала опора на трехтомный труд историка Н.Ф.Дубровина «Пугачев и его сообщники» (1884). Оба писателя в качестве своего «оппонента» из-

¹© Евсина Н.А., 2013

брали А.С.Пушкина. Ауслендер, используя сюжетную схему «Капитанской дочки», переписал ее «по-советски». В «Пугачевщине», как и в пушкинской повести, завязкой действия служит встреча молодого героя с «царем мужицким», действие кульминирует в эпизодах непосредственного участия вождя народного восстания в личной судьбе вымышленных персонажей (он возвращал «долг» за некогда проявленную ими сердечность); развязка совпадает с его трагической гибелью. Ауслендер-романист, подключив свой роман к главной теме «Капитанской дочки» – к теме отца, подлинного и мнимого, переосмыслил ее, предложил свой ответ на прозвучавший в эпиграфе к пушкинской повести вопрос: «Да кто его отец?»).

Полемически к своему литературному предшественнику был настроен и С.Есенин, считавший, что многое классик изобразил неверно: «Прежде всего, сам Пугачев. Ведь он был почти гениальным человеком, да и многие из его сподвижников были людьми крупными, яркими фигурами, а у Пушкина это как-то пропало» [цит. по: Розанов 1990: 450–451]. И Ауслендер, и С.Есенин, работая над исторической темой, имели в виду недавние события, «подсвечивали» историю современностью. А.Марченко полагала, что поэт (а вслед за ним и Ауслендер) в изображении Крестьянской войны XVIII в. учитывал опыт русского бунта XX столетия, в частности, – движения под руководством А.В.Колчака [Марченко 2006: 126–127].

Не менее очевидны и отличия между произведениями С.Есенина и Ауслендера. В поэме авторский интерес сосредоточивался на личности предводителя восстания, в романе – писательское внимание фокусировалось на Крестьянской войне в целом и на ее вожде в частности; С.Есенин интересовал по преимуществу Пугачев, Ауслендера – пугачевщина (заглавия сопоставляемых произведений прямо выражали авторские предпочтения). Ауслендер предпринял попытку целостного показа, панорамного освещения народного восстания.

В поисках исторической конкретики обращался к работе Н.Ф.Дубровина и К.Тренев. Современные историки театра, оспаривая ориентацию драматурга на работы М.Н.Покровского (на ней настаивали многочисленные критики пьесы К.Тренева), указывали на знакомство автора с трудом Н.Ф.Дубровина. Так же, как до него С.Есенин, а вслед за ним и Ауслендер, К.Тренев учитывал опыт А.С.Пушкина («История Пугачева»), по мнению исследователей, «подсказавшего» ему и концепцию пьесы, и многочисленные детали [Айзенштадт 1966: 90].

Если С.Есенин сосредоточился на внутреннем смятении героя, вызванным необходимостью принять чужое имя, то К.Тренев пытался показать превращение обыкновенного казака в народного вождя. Его

интересовала диалектика внутреннего роста Пугачева как народного предводителя. Драматург прослеживал, как, будучи «игрушкой» в руках казацких старшин вначале, он впоследствии становится лидером массы, способным повести ее за собой. Комическое в его образе, отчетливо проступавшее в первых картинах, согласно авторской логике, призвано было разрушить романтический ореол героя. Одновременно с усложнением характера уходило на второй план и комические черты, уступая место героическим и трагическим в финальных сценах.

Если С.Есенин утверждал, что «пугачевщина – не бабий бунт» и на этом основании отказывался от женских образов, то К.Тренев едва ли не одним из центральных персонажей своей драмы сделал Устинью Кузнецову, супругу «мужицкого царя». Яицкая казачка Устинья (до встречи с Пугачевым мечтавшая о монашеском постриге) – не только его любовь, но и опора в ратных делах; ей он обязан своим внутренним преображением.

Следует заметить, что Ауслендер обладал редким даром «расцветивать» прошлое; были в его художественной «палитре» и комические краски. Однако в «Пугачевщине» он почти не прибегал к ним. В плане «оживления» исторического повествования не воспользовался писатель и возможностями, которые открывала ему любовная линия (Пугачев – Устинья), весьма оригинально разработанная К.Трениным.

В произведениях С.Есенина, И.Рукавишникова, К.Тренина и Ауслендера отчетливо видны совпадения в изображении самого Пугачева. Устойчивым, в частности, является связанный с его образом мотив жертвенности. Для есенинского Пугачева объявление себя Петром III мучительно; «мертвое имя» для героя, как «смердящий гроб», в который трудно влезть, когда «кровь и душа Емельяновы» [Есенин 1998: 28]. В пьесе К.Тренина эта обреченность приобретает христианские, мученические коннотации. Сравнения Пугачева с Христом разбросаны по всему тексту. Устинья на замечание одной из казачек о том, что «старшинские-то кричат: “Не настоящий царь – самозванный”», отвечает, что «Христа тоже не признавали, покуль не умучили...» [Тренев 1986: 39]. Казак Перфильев перед казнью просит у Пугачева прощения за то, что не уберег от «Юды Лысого» [Тренев 1986: 71]. Как Христос был предан одним из своих учеников – Иудой, так и Пугачев становится жертвой заговора своих «дегушек» казаков. В произведениях И.Рукавишникова и Ауслендера, мотив жертвенности лишен христианских ассоциаций. Пугачев здесь не мессия, он – выдающийся человек, наделенный мужеством принять свою судьбу, какой бы она ни была.

У К.Тренева, как и у Ауслендера, народ предстает в череде ярких образов, к числу которых относится, к примеру, Барсук. Его история обнаруживает немало общего с романной историей Андрейки (с поправкой на возраст: вымышленный герой Ауслендера намного младше Барсука). Андрейка заступает за свою сестру Груню. Барсук – за «слопавших бламанже» девок. Помещик приказывает отправить его «под землю» (в романе Ауслендера аналогом «подземелья» служит черный амбар Афанасия, в котором томился Андрейка), но начавшийся бунт позволяет ему не только спастись, но и повести за собой народ. Андрейка отправляется за Пугачевым, оставляя и свою сестру, и дядю Максима. Барсук призывает оставить жен и детей «на бога» и «идти на Яик в казаки, царю на подмогу» [Трнев 1986: 27]. Для обоих героев нет дороги назад; оба готовы следовать за Пугачевым до самой смерти, «как рой за маткой» [Трнев 1986: 63]; оба пытаются уберечь своего кумира от предателей-казаков. Отмеченные переключки весьма показательны; менее всего они свидетельствуют о прямых заимствованиях; правильнее, как кажется, вести речь о типологическом сходстве: общи представления о крепостнической России времен Крестьянской войны, породили и сходные художественные отражения ее в литературе.

Поэма С.Есенина в гораздо меньшей степени, чем произведения Ауслендера, К.Тренева, И.Рукавишникова, испытала на себе давление формировавшейся в общественном и эстетическом сознании пореволюционной эпохи советской историософской доктрины. Сходство между «Пугачевщинами» Ауслендера, К.Тренева, И.Рукавишникова обуславливается ее диктатом.

Согласно советским историософским представлениям, прошлое – «колыбель» настоящего, Крестьянские восстания XVII–XVIII вв. под предводительством И.Болотникова, С.Разина, Е.Пугачева – подготовительные этапы на пути к победоносной пролетарской революции.

Наиболее последовательно данная идея воплощена в поэме И.Рукавишникова. У него Пугачев – лишь «первый камень». Свою главную задачу герой видел в том, чтобы слух о нем докатился до столицы, и в «сердце русском» свила гнездо птица-воля, которая будет, постоянно напоминать о народном восстании, и призывать русский люд к новой войне за свободу, пророчествуя, «что придет пора-времечко, еще разок народ поднимется. И то будет в последнее» [Рукавишников 1927а: 73] «Воля вольная» придет через «сто годов с сороком, с годом» [Рукавишников 1927б: 164] после казни народного заступника, то есть как раз – в октябре 1917 г. Не менее прямолинейно мысль о поступательном движении истории выражена в пьесе К.Тренева. Ее герои уверены,

что «царь названный» проложит «дорожку царям настоящим» [Тренив 1986: 70]. Самыми показательными являются последние слова предводителя народного восстания, призывающего к дальнейшей борьбе: «Последнюю мою зорю пробили. А как первую твою зорю пробьют, подымайся, – слышишь!» [Тренив 1986: 71]. В романе Ауслендера после признания Пугачева царем один из его сподвижников говорит о свершившемся деле как о «великом почине» [Ауслендер 1928: 34]. Намек на грядущий размах революционных событий содержится в рассказах о пугачевской армии «царского посла» Андрейки, где войско мужицкого царя превращается в «несметные тысячи», и на «десятки верст» видны виселицы с «тысячами помещиков, генералов, приказных» [Ауслендер 1928:106]. В сознании героев локальный крестьянский мятеж приобретает общегосударственный характер, его масштабы заметно преувеличиваются и заставляют вспомнить о всенародном восстании, охватившем октябрь 1917 г. всю Россию.

Сравнение исторического романа Ауслендера с «Пугачевщинами» К.Тренива и И.Рукавишникова позволяет подчеркнуть его стилистическую специфику. «Пугачевщину» И.Рукавишникова как фольклорную стилизацию отличала характерная для народного творчества образность, устно-речевые интонации, песенный лад. В «Пугачевщине» К.Тренива ярко выражена ориентация на «чужое» слово, актуализация сказовых форм, направленная на создание словесно-речевого «портрета» изображаемой исторической эпохи. В романе Ауслендера исторический колорит передается главным образом с помощью предметно-бытовых реплик. На фоне произведений И.Рукавишникова и К.Тренива очевидным становится отсутствие стилизации в его «Пугачевщине», свобода от «плена времени».

Сопоставительный анализ произведений С.Есенина, К.Тренива, И.Рукавишникова, Ауслендера убеждает в том, что потребность в эпическом освещении Пугачевского движения назрела уже в 1920-е гг., и каждый из рассмотренных нами авторов дал свой «ответ» на этот «запрос» пореволюционной эпохи. «Народную эпопею» в том смысле, какой вкладывали в данное понятие советские критики, никто из них не написал, и это никак не сказывается на сегодняшнем восприятии их произведений. Историко-литературное значение «Пугачевщины» Ауслендера заключается в том, что она явилась одним из первых опытов романного освоения Пугачевской темы в советской литературе 1920-х гг.

Примечания

¹ См. об этом: Антипина З.С. Тема «народной вольницы» в творчестве В.В.Каменского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная

филология. 2012. № 2. С. 139–146.

Список литературы

Айзенштадт В. Вокруг «Пугачевщины» // Театр. 1966. № 7. С. 85–94.

Ауслендер С.А. Пугачевщина. М.: Молодая гвардия, 1928. 272 с.

Есенин С.А. Пугачев // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука – Голос, 1998. Т. 3. Поэмы / сост. и подгот. текстов Н.И.Шубниковой-Гусевой, комм. Е.А.Самодоловой, Н.И.Шубниковой-Гусевой. С. 7–52.

Марченко А. «Я хочу видеть этого человека...»: попытка истолкования «образов двойного зрения» в поэме Есенина «Пугачев» // Вопр. лит. 2006. № 6. С. 121–139.

Розанов И.Н. Воспоминания о Сергее Есенине (1926) // Розанов И.Н. Литературные репутации. М.: Сов. писатель, 1990. С. 440–456.

Рукавишников И. Дума Пугача // Новые стихи. Сб. 2. М.: Книгоиздательство всероссийского союза поэтов, 1927. С. 71–73.

Рукавишников И. Песнь Разбойная // Красная новь. 1927. № 9. С. 163–164.

Тренев К.А. Пугачевщина // Тренев К.А. Избранные произведения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. Пьесы. С. 5–71.

THE NOVEL «PUGACHEVSKINA» BY S. AUSLENDER AND THE THEME OF PUGACHEV'S REBELLION IN SOVIET LITERATURE OF THE 1920-S

Natalia A. Evsina

Postgraduate of the chair of modern russian literature
Perm state humanitarian teacher training university
614990, Perm, Sibirskaya st., 24. Oblachko89@yandex.ru

The article is devoted to the study of the novel «Pugachevskina» (1928) written by Sergey Auslander in the context of literature of the 1920-s about Pugachev's rebellion (S.Esenin «Pugachev», 1921; K.Trenев «Pugachevskina», 1924; I.Rukavishnikov «Pugachevskina», 1925–1929). It is indicated that there are some similarities and differences in the description of Pugachev and his close companions between the literary pieces. It is mentioned that the similarities between the works of Auslander, K.Trenев and I. Rukavishnikov are caused by the orientation on the emerging canon of Socialist Realism in soviet literature in the post-revolutionary period.

Key words: S. Auslander, S. Esenin, K. Tenev, I. Rukavishnikov, the theme of Pugachev's rebellion, A. Pushkin, the canon of Socialist Realism.

УДК 821.111-3

**РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ЯЗЭПА ПУЩИ:
ИСТОКИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ**

Анна Анатольевна Дасько

к.филол.н., доцент кафедры лингвистики

Международный университет природы, общества и человека «Дубна»

141980, Россия, Московская обл., г. Дубна, ул. Университетская 19.

dasko.anna@gmail.com

В статье анализируется ранний период творчества белорусского поэта Язэпа Пущи. Дается краткая характеристика творческой платформы литературного объединения «Молодняк», одним из организаторов которого был Язэп Пуща. Как «молодняковский» вышел первый сборник Язэпа Пущи «Раніца рыкае». На материале стихов сборника определены эстетические и художественные особенности ранней поэзии Язэпа Пущи, отмечена оригинальная образность его творчества, особенности поэтического восприятия действительности поэтом.

Ключевые слова: литературная группа, творческое кредо, эстетические особенности.

Исследование творчества белорусских поэтов и писателей, деятелей искусства, чей вклад в сокровищницу белорусской и мировой культуры не был своевременно оценен, направленно на восстановление полноты культурного и литературного процесса. Новизна исследования, представленного в данной статье, обоснована необходимостью написания новой истории белорусской литературы. Как отметил М.И.Мушинский, «белорусская литература в новой “Истории...” должна быть раскрыта, как явление эстетическое, неповторимо-самобытное, социально-детерминированное, как результат духовной деятельности народа и как органичный элемент национальной культуры» [Мушыньскі 1990: 6]. Степень исследованности творчества белорусских поэтов 20-30 гг. XX в. в целом представляется недостаточной. В частности, изучению творчества Язэпа Пущи посвящены отдельные статьи, проведено монографическое исследование [Дасько 1997]. Цель написания данной статьи – определить начало становления творческой индивидуальности, проследить истоки мировоззрения белорусского поэта Язэпа Пущи, наиболее плодотворный период творчества которого относится к 20-30-м гг. XX столетия.

Язэп Пуща (Иосиф Павлович Плащинский) – один из плеяды белорусских поэтов 20-х гг. XX столетия. До последних лет XX в. имя

поэта не было широко известно массовому читателю. Советская литературная критика практически не уделяла внимания творчеству репрессированного белорусского поэта. Многие произведения, написанные до 1930 г., не переиздавались в первоначальном варианте, а в сборниках 1960-х гг. были напечатаны переработанные варианты. По известным причинам, в советское время литературные и общественные события имели толкование в связи с событиями политическими. Фактически то, что не было направлено на укрепление системы, не имело права на существование. К тому же судьба Язэпа Пуци была свидетельством антигуманности этой системы. Арест без обвинений, тюрьма, запрет работать по специальности, высылка, двадцать восемь лет за пределами Белоруссии – обо всём этом нельзя было открыто говорить в советское время. Соответственно, творчество Язэпа Пуци оценивалось претенциозно, замалчивалось. Поэт не вписывался в строй тех, кто восхвалял революционные преобразования и общественный строй. По этой причине и подвергалось критике его творчество в конце 20-х гг., потому и замалчивалось в иные годы советской власти.

Первые произведения Язэпа Пуци появились в 1922 г. Это были стихотворения «Не погасло» «Реченька не спит», «Родина и Солнце», наполненные радостью, верой в счастье, в будущее. Их настроение соответствовало настроению двадцатилетнего юноши, который чувствовал себя свободным и уверенным в жизни, ориентировался на высокий идеал, искренне стремился в счастливое завтра, казалось, созданное в стране. Многие молодые поэты в 20-е годы пришли в литературу с подобными настроениями, закономерно, что они стремились объединиться, чтобы получить определённый социальный и художественный статус. 28 ноября 1923 г. по инициативе ЦК Комсомола Белоруссии было создано литературное объединение «Молодняк» (1923-1928). Основали организацию шесть человек: М.Чарот, А.Дудар, А.Бабарэка, Я.Пуца, А.Александрович, А.Вольный. Через два года в рядах «Молодняка» насчитывалось свыше трёхсот молодых литераторов. Это литературное объединение стало самым массовым в Белоруссии. С 1923 г. начал выходить журнал «Молодняк», который носил литературно-просветительский характер. В нём печатались все произведения «молодняковцев», а также некоторые программно-политические документы и обращения общественных деятелей Советской Белоруссии к молодёжи. Идея «Молодняка» – создать новое искусство – привлекла начинающих литераторов и Язэпа Пуцу в их числе. Обусловлено это было пафосом утверждения нового в жизни. «Молодняк» был привлекателен как идея, которая позволяла проявиться и самоутвердиться мо-

лодым рядом с писателями и поэтами старшего поколения. «Молодняк» – синоним слову «новое». Творческий энтузиазм и желание выразить веяния нового времени были характерны для творчества «молодняковцев». Каждый из них делал это по-своему, но в целом литературная и общественная деятельность участников «Молодняка» определялась идейной направленностью в будущую счастливую, обновлённую жизнь.

В первом номере журнала «Молодняк» было напечатано стихотворение Язэпа Пущи «КСМ на демонстрации». В этом стихотворении ярко отразилось влияние поэзии В.Маяковского, о чём свидетельствуют ритмика, рифмы, строфика, идейная направленность. В стихотворении поэт отобразил стихию движения нового времени:

Абцасаў зьякнў грук	<i>Каблукoв зьякнул звук</i>
аб цьвёрды брук...	<i>о твёрдую мостовую...</i>
Ідуць —	<i>Идут —</i>
шырэі,	<i>шире,</i>
шырэі	<i>шире</i>
кругі,	<i> круги,</i>
і толькі чучь	<i>и только слышно</i>
сярод імгі,	<i>во мгле</i>
як лоп-	<i>как лоп-</i>
нула гара	<i>нула гора</i>
У-р-р-а!..	<i> У-р-р-а!..</i>
[Пушча 1925: 51].	<i>(подстрочный перевод)</i>

Деревня Королишевичи неподалёку от Минска – родина Язэпа Пущи. Там прошло его детство, ранняя юность, там он начал постигать мудрость жизни. Там научился воспринимать красоту природы, понимать её язык, настрой, чувствовать бесграничность и силу. Оттуда, из детских и юношеских впечатлений, вошли в поэзию Пущи образы, символы, цвета, ассоциации. Деревня сформировала мировоззрение поэта, обозначила границы его представлений и особенности световосприятия. Безусловно, сельский юноша не имел надлежащего литературного образования, чтобы со всей ответственностью и пониманием дела браться за перо, но было стремление, могучая энергия и энтузиазм, свойственный молодости. Было желание движения, мир представлялся в романтических красках, радостным приветствием хотелось встретить Жизнь! Именно световосприятие человека, выросшего в близости с природой, радостный, возвышенный настрой характерен для стихов, которые вошли в первый сборник поэта. Поэт даёт ему красноречивое название “Раніца рыкае” (“Утро рычит” – звук, связанный с пробуждением деревни утром. Так называют в Белоруссии звук, который протяжно и

призывно издают коровы – не мычание, а рык). Это значит, что “утро” – новое время – заявляет о себе на полный голос, на полную мощь.

Сборник вышел в 1925 г. Большинство молодых поэтов и писателей, которые пришли в литературу больше с эмоциями, чем с опытом, знаниями и умениями, ещё вчера верили, что настанет обещанный светлый, вольный день – завтра, что перемены в стране происходят только положительные. Язэп Пушца не был исключением среди поэтов, которые с полной отдачей и светлой верой восславляли, воспевали новое время. Однако не только общественные изменения в жизни вдохновляли творца. С самого начала и на протяжении всего творчества Язэп Пушца стремился отобразить мир таким, каким видел его только он сам. Мир сложный и разнообразный, искренне принятый свободным человеком. В “молодняковской” критике отмечалось, что Пушца вызвал большое оживление своими стихами, образами, высказывалось утверждение, что не исчезнет белорусское искусство, белорусская культура – свидетельством тому первый сборник поэта [Гайдукович 1925: 91].

Сборник “Раніца рыкае” имеет три раздела. Случайно? Троиединство Бога, троичность человека, три пути познания... Можно продолжить... Первый раздел сборника называется “Маладзіца”. По ассоциации возникает: молодой, молодой месяц – молодой, молодая водица... Начиная постигать мир, человек воспринимает его более через внешние проявления, неглубоко-прозрачно. Это, если так можно сказать, *физически-чувственное* восприятие мира, которое соответствует первой ступени миропознания человека. И, закономерно, что поэт видит мир не в чужих, не в традиционных образах, а в своеобразных сочетаниях – синтезах окружающего мира.

Образы, найденные поэтом, хорошо понятны человеку, который живёт в единстве с живой, одухотворённой природой, чувствует её влияние. Для Язэпа Пушцы явления природы – живые, реальные существа, которые создают своеобразный, особенный мир красок, звуков, форм. Волшебный, чарующий окружающий мир. И этот мир не статичный, он в движении, в уверенном стремлении к радости, гармонии и свободе. Радость, искреннее увлечённость жизнью, волей, безграничностью – такой настрой преобладает в стихах Пушцы. Поэтические строки насыщены яркими красками, лучистым светом красоты и обновления.

“Маладзіца” – молодость и сила, красота и радость, созвучность, гармоничность – такой представляет читателю мир Язэп Пушца в первом разделе сборника “Раніца рыкае”. Стихотворения, включённые в этот раздел, объединяет стремление передать настрой энтузиазма,

веру в праздничное завтра, радость, которая переполняет душу, и поэт делает это через близкие, понятные ему образы сельской жизни. Мир существования поэта не созерцательный, а наполненный непрерывающимся движением. Это внешний мир, отображённый в чувствах поэта. Вторая ступень постижения мира – *осмысление проявлений внешнего, осознание себя в мире.*

“Я” – название второго раздела сборника. Здесь собраны стихотворения, читая которые глубже понимаешь внутренний мир, сущность самого поэта, настрой его души, эстетику, истоки его неотступной любви к родине-деревне. В этих стихотворениях раскрывается взаимосвязь, взаимопроникновение единство, неразрывность связей мира человека и мира природы. В стихах, собранных во втором разделе, нет уже той приподнятой увлечённости окружающим миром, о которой было сказано выше. Стихотворные строки наполнены более спокойными, глубокими, задумчивыми тонами. Автор словно открывает для себя, что есть не только прекрасный, понятный человеку мир природы, в котором всё было прочувствовано, принято, но и мир чужой – мир города, как бы обратная сторона жизни. Покинув родной край, отцовский дом, попав из деревни в город, оказавшись в непривычном, чужом окружении, поэт осмысливает новый для себя мир, общественную жизнь. Здесь всё кажется искажённым, лишённым красоты, зажатым меж каменных глыб домов. “Гарбаты Менск”, “вуліца-сьцера”, «бетонна-сталічнае раньне», “закураныя вуліцы Менску” – таким представляется поэту город, и без конца мысли, воспоминания возвращают автора к милым сердцу, таким понятным и вольным образам родного края, деревни:

Эх, вёска,	<i>Эх, деревня,</i>
Саламаяная радасьць дуброў,	<i>Соломенная радость дубов,</i>
Ну чаго так зайшліся цымбалы?	<i>Ну чего же так плачут цымбалы?</i>
Ці ня высеяць хочуць мінулага боль,	<i>Может, хотят высказать прошлого боль,</i>
Палыном што ў сэрца запала?	<i>Что полынью в сердце запала?</i>
[Пуца 1925: 35]	<i>(подстрочный перевод)</i>

В каждом стихотворении раздела «Я» есть местоимение «я» или его формы, чего почти не было в первом разделе. Таким образом, происходит не констатация действительности через чувства, а поиск своего места в этой действительности. Теперь в стихах находят отражение не только чувства, рождённые близким душе поэта миром природы, но звучат желания, другими словами, проявляется активное действие автора в жизни. Язэп Пуца поэтическим словом утверждает: я

подчиняюсь красоте, светлым краскам прекрасного, стремлюсь гармонично войти в их мир, познав гармонию.

Социальные изменения, которые происходили в стране в 20-е годы, не могли не влиять на творчество молодого поэта, начало жизни и юность которого выпали на первые послереволюционные годы. Язэп Пуца, безусловно, принимает революцию, верит в то, что для всех станет счастливая жизнь. Поэт снова воспекает «деревню», но обновлённую, не похожую на ту, которую покидал юноша, уходя в город.

Стихотворения второго раздела сборника «Раніца рыкае» раскрывают перед читателем *душевно-осмысленный* мир поэта, который по глубине более значительный и сложный, чем мир, воспринятый внешне – физически-чувственно. В стихотворениях раздела «Я» поэт выявляет свою внутреннюю позицию, выражает свои переживания и отношения к переменам в мир, а не только предаёт собственное настроение.

Третий раздел сборника носит название «Песьня». Можно объяснить символичность названия как певец – миру. Творец отдаёт людям свой дар, свои духовные обретения, жизненную мудрость и опыт. Первая стихотворная строка звучит обращением к песне: «Ой, ды песьні мае цёмнавірыя» [Пуца 1925: 41] («Ой, да песни мои, как водоворот»). Эти слова свидетельствуют о стремлении к самым глубинам жизни. Язэп Пуца становится на путь *идеально-духовного* движения в творчестве.

Пуцу ещё в самом начале творчества критики упрекали за «сельские» мотивы поэзии. Пуца же оставался верным себе, «бо ня з тых жа, душою хто крывіць» [Пуца 1925: 41] («потому что не из тех, кто кривит душой»). Не отрекается поэт и от того, что любил, чему был верен. Не отрекается от духовной свободы. От стремления ввысь. Солнце – источник света и жизни на земле, символ духа. К нему хочет подняться поэт. Среди людей в земной жизни нарушена гармония, но поэт стремится найти её в духовной сфере. Звучит утверждением строка: «...я ў песьні бронь сонца адзеў» [Пуца 1925: 41] («я в песне бронь солнца надел»).

Традиционно в критике ранняя поэзия Язэпа Пуци рассматривается как «сельская», но, это не совсем правомерно. В небольшой поэтической книжке Язэп Пуца обозначил свой путь в литературе, раскрыл три уровня взаимодействия художника и мира, но безусловно, не на общепhilosophическом уровне, а только индивидуально. Однако вместе с тем есть основания говорить о целостной системе взглядов и убеждений поэта, касающихся вопросов взаимодействия

внешнего мира и творца. Уровни восприятия мира автором сборника изменяются от *физически-чувственного* через *душевно-осмысленный* к *идеально-духовному*, и ни на одном из этих уровней не отрывается Язэп Пушча от действительности, от реальной жизни.

Начало было положено: заявлено не только о себе как о поэте, но и обозначено направление, путь творчества. В дальнейшем, когда в произведениях поэта появились новые темы, образы, настроения, переживания, оценки жизни, действий всё же изначальная чистота, стремление постигнуть и не нарушить гармонию мира, подняться внутренне, духовно к чистоте неба, никогда не исчезнет и не отойдёт на второй план в творчестве Язэпа Пушчи.

Список литературы

Гайдужовіч Ул. [Я.Пушча. "Раніца рыкае"] // Маладняк. 1925. № 8. С.88-100.

Дасько Г.А. Язэп Пушча: станаўленне творчай індывідуальнасці: Аўтарэфэрат на атрымманне вучонай ступені кандыдата філілігічных навук. Мінск, 1997. 23 с.

Мушыньскі М.І. "І нічога . апроч праўды": Якой быць гісторыі беларускай літаратуры". Мінск: Навука і тэхніка, 1990. 127 с.

Пушча Я. КСМ на дэманстрацыі // 1925. №1. С 51.

Пушча Я. Не спаткаўся ў полі я з вечарам ... // Маладняк. 1925. № 7. С.109.

EARLY PERIOD OF JAZEP PUSCSHA'S CREATIVE ACTIVITIES

Anna A. Dasko

Cand.Phil.Sci., Associate Professor of Linguistics

International University of Nature, Society and Man "Dubna"

141980, Russia, Moscow reg., Dubna. St. University 19. dasko.anna @ gmail.com

The article analyses the early period of Jazep Puscsha creative activities. The Sources of Poet's Outlook, is devoted to his activities in the literary group «Maladniak» where J. Puscsha is one of the founders, with a brief analysis of the artistic credo of this group. During his «Maladniak» period, J. Puscsha issued his first book of poetry. The «Morning Growls». This part attempts to draw out the main aesthetic features of the «Morning Growls» and of some other poems of the same period, to maintain Puscsha's original images and metaphors.

Key words: literary group, artistic credo, aesthetic features.

УДК 821.112.2.01

СЮЖЕТНЫЙ КОМПЛЕКС ПОСВЯЩЕНИЯ В РОМАНЕ КЛАУСА МАННА «ВУЛКАН»¹

Алиса Сергеевна Поршнева

кандидат филологических наук, доцент

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н.Ельцина

620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19. alice-porshneva@yandex.ru

В статье рассматривается специфика воплощения сюжета инициации в эмигрантском романе немецкого писателя Клауса Манна «Вулкан». Доказывается, что герой романа проходит посвящение дважды, причем каждый раз это сопровождается его символической смертью и переходом в мир мертвых. Выявляется специфика каждой инициации и ее роль в эволюции героя. Осуществляется сопоставление данной сюжетной линии романа с обрядовой и фольклорной реализацией комплекса посвящения. Высказываются предположения о связи этого комплекса с сюжетной и пространственной организацией эмигрантского романа.

Ключевые слова: К.Манн, эмиграция, эмигрантский роман, инициация, посвящение, мертвые/живые.

Клаус Манн, покинувший Германию после прихода к власти национал-социалистов, всю оставшуюся жизнь провел в европейской и американской эмиграции. Эмиграция стала темой двух его романов – «Бегство на север» и «Вулкан», практически не замеченных критикой и не переведенных на русский язык. Писатель Б.Хазанов, пытаясь в одной из своих публикаций привлечь внимание к фигуре К.Манна, отмечает, что он всю жизнь оставался в тени отца и дяди – знаменитых писателей Томаса и Генриха Манна [Хазанов 2013]. Из творческого наследия К.Манна внимание исследователей привлекал прежде всего роман «Мефисто» [Кудашова 2006; Albrecht 1988; Fitzsimmons 2001], чего нельзя сказать о «Бегстве на север» и «Вулкане».

Рассмотрение этих произведений Клауса Манна в контексте жанровых особенностей немецкого эмигрантского романа дает интересные результаты, связанные с общими для романов этого типа закономерностями функционирования пространства и сюжета (см.: [Поршнева 2012а, Поршнева 2012б]).

© Поршнева А.С., 2013

В настоящей работе рассматривается проблема, связь которой с жанровыми характеристиками эмигрантского романа неочевидна, но которая для анализируемого произведения, тем не менее, очень важна, – прохождение посвящения, или инициации, одним из героев произведения, проживающим в Европе бразильцем Кикжу.

Этот герой, формально не принадлежа к сообществу немецких эмигрантов, тем не менее чувствует свое глубинное родство с ними: «У меня нет дома. Я слишком долго прожил с теми, кто не имеет родины, – я принадлежу к ним, они мои братья» [Mann 1999: 514]; «Хотя я, собственно, не вполне отношусь к эмигрантам, я тем не менее чувствую себя в очень большой степени принадлежащим к их кругу» [Mann 1999: 517]. Кикжу проходит посвящение дважды, и каждый раз оно демонстрирует очень точное соответствие ходу и смыслу обряда инициации в том виде, в каком он описан В.Я.Проппом.

По Проппу, инициация стала обрядовой основой определенной категории фольклорных текстов, а именно – «волшебных» сказок. Ее смысл заключается в том, что «юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак. Такова социальная функция этого обряда» [Пропп 2000: 39]. «Пропуском» в мир взрослых мужчин становится сакральное знание, получаемое в ходе инициации и отделяющее посвященного от тех, кто этим знанием не владеет, – женщин и детей. Получение этих знаний становится возможным благодаря посещению мира мертвых: «Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это – так называемая временная смерть»; «Посвящаемый якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес»; «Весь обряд посвящения представляет собой нисхождение в преисподнюю. То, что происходило с посвящаемыми, происходило и с умершими» [Пропп 2000: 39, 40, 79].

Обряд инициации нашел свое отражение в первую очередь в фольклорной «волшебной сказке», на его основе формируется сюжет – или отдельные его части – и в ряде авторских литературных текстов. Не является исключением и роман «Вулкан», где героем, проходящим посвящение, становится Кикжу. Оба раза это связано с появлением «Ангела тех, кто лишен родины» (Engel der Heimatlosen [Mann 1999: 517]), вместе с которым Кикжу, путешествуя по воздуху, наблюдает за определенными событиями. Оба путешествия героя в сопровождении Ангела начинаются в особом пространстве – холодной комнате в деревенском доме, где он укрывается от искушений, связанных с жизнью в Париже. Необычное жилище Кикжу и его местонахождение описаны в следующих выражениях: «Он жил где-то в сельской местности. Отно-

силась ли еще эта мрачная деревня к Франции? Или он уехал дальше, добрался до Бельгии, до Голландии? Он почти никогда не покидал свою комнату; она была *голой и тесной, настоящая келья*» [Mann 1999: 346; курсив наш. – *А.П.*]; «Раскинувшаяся пустошь заволакивалась туманом» [Mann 1999: 347].

Здесь важно не только то, что эта комната голая, холодная и потому мало пригодная для проживания там живого человека. Не менее значимо и настойчивое сравнение комнаты Кикжу с кельей монаха – «*die mönchische Zelle*» [Mann 1999: 359]. Известно, что обряд пострижения в монахи представлял собой символическое умирание: человек должен был умереть для земного мира, чтобы отрешиться от мирских забот и посвятить себя служению Богу. Соответственно, Кикжу в своей «келье», которая к тому же не имеет четкой географической привязки к какой-либо местности или даже стране, находясь где-то между Францией, Голландией и Бельгией (ср. сказочную формулу «тридесятого царства»), уже не принадлежит миру живых и фактически пребывает вне его пределов. Аналогичным образом покидал свой обычный мир и посвящаемый в ходе обряда, и фольклорный герой, который отправляется в «тридесятое» или «иное» или «небывалое» государство» [Пропп 2000: 242]. Соответственно, «монашеская келья» Кикжу становится аналогом «большого дома» в обряде и избушки Бабы Яги в волшебной сказке, которая «охраняет тридесятое царство от живых» [там же: 55].

Тот факт, что Кикжу во время путешествия с Ангелом мертв, подтверждается и фактом их невидимости для тех, кого они посещают: Марион фон Каммер, антифашистских борцов в Испании, Давида Дойча и др. Видя мертвого Марселя, Кикжу сетует на то, что он «приговорен к невидимости, как к наказанию» [Mann 1999: 353]. Это согласуется с распространенными представлениями о том, что либо мертвые не могут видеть живых, либо живые не видят мертвых (см.: [Пропп 2000: 106; Богданов 2001: 121]).

Следующим важным аспектом инициации героя становится приобретение им новых знаний и, как следствие, выход на новый этап становления. В ходе первой инициации Ангел показывает Кикжу погибшего Марселя в разрушенном испанском городе, Марион фон Каммер, готовящуюся к очередному выступлению в рамках своего антинацистского турне по Европе, и мать Марселя (обеим Ангел сообщает о его смерти). Цель Ангела – донести до Кикжу следующую установку: «Мне ведомы страдания, свидетелем которых ты был. И ты должен пострадать. Иди туда. Возьми это на себя. Быть человеком – горько» [Mann 1999: 359].

После первого путешествия с Ангелом в жизни Кикжу начинается новый этап. Если до этого герой был «богомолец, грешник, очарованный, ...одинокий, одинокий, со своими молитвами, своими восторгами, своими сомнениями» [Mann 1999: 356], то после он присоединяется к людям, ведущим борьбу против национал-социализма, выступает на политических собраниях, участвует в вооруженной борьбе в Испании и нелегальной работе в Германии. Кардинально поменяв свой образ жизни, герой меняется в том числе и внешне. Марион, встретив его на одном из политических собраний, замечает: «Он стал шире в плечах. Теперь он был уже не мальчик» [Mann 1999: 380]; «Его лицо совсем не такое мягкое, каким, я помню, было раньше; оно стало более твердым, смелым, мужественным» [Mann 1999: 380-381]. Эти изменения согласуются с исконным смыслом обряда посвящения, в ходе которого мальчики становились мужчинами [Пропп 2000: 39]. В итоге герой романа «Вулкан» проходит посвящение в еще более явном виде, чем это наблюдается у фольклорных героев, поскольку в инициации Кикжу акцентирован не только мотив путешествия (обязательный компонент данного сюжетного комплекса), но и факт его взросления, превращения из мальчика в мужчину – то, что не сохраняется в волшебной сказке.

Вторая инициация Кикжу выстроена аналогично первой и включает в себя появление Ангела, путешествие по воздуху, наблюдение за другими героями романа и возвращение в мир живых. В этот раз Ангел показывает ему Марион и Беньямина Абея, которые обрели свое семейное счастье в Америке; Давида, который прошел обучение практической профессии в специальном центре переподготовки для еврейской интеллигенции и готовится к отъезду из Европы, т.к. ему обеспечено место работы за ее пределами, разрушенный бомбардировкой испанский город Тортозу и молодого немца Дитера, нелегально переходящего немецко-швейцарскую границу, чтобы покинуть Третий Рейх и стать эмигрантом, поскольку он освободился от иллюзий, которые ранее питал в отношении национал-социализма (его укоряющим письмом к другу-эмигранту открывается роман). В данном случае Ангел фактически демонстрирует Кикжу катарсическое завершение основных сюжетных линий произведения. Это, опять-таки, неслучайно. Ангел побуждает Кикжу посвятить себя литературному творчеству и завершить начатый его покойным другом Мартином роман о немецкой эмиграции. На эту мысль героя наталкивает поцелуй Ангела, который, по его собственным словам, «пришел, ...чтобы поцеловать тебя. Чтобы благословить тебя» [Mann 1999: 520]. Если в ходе первой инициации Ангел показывал герою людей, посвятивших себя борьбе с на-

ционал-социализмом, чтобы побудить его внести в нее свой вклад, то теперь он фактически снабжает Кикжу материалом для его «панорамного» романа об эмигрантах – «хроники нашего смятения, страданий, а также надежд» [Mann 1999: 522]. Вторая инициация, как и первая, выводит героя на новый этап его жизни: если первая превратила его из мальчика в мужчину, принимающего посильное участие в борьбе против распространяемого национал-социализмом зла, то вторая открывает ему его личное предназначение литератора.

Таким образом, роман «Вулкан», не будучи фольклорным произведением, тем не менее содержит в себе сюжетный комплекс посвящения. Кикжу проходит инициацию дважды, причем оба раза это связано с временным переходом героя в мир мертвых и приобретением новых знаний и новых установок, даваемых ему проводником-Ангелом. Вряд ли можно утверждать, что посвящение относится к числу жанровых характеристик эмигрантского романа; однако, будучи связанным с феноменом пересечения границы между миром мертвых и миром живых, сюжетный комплекс посвящения вполне согласуется с интересом авторов-эмигрантов (об этом см., например: [Поршнева 2012в]) к пороговым состояниям и пересечению их героями разного рода пространственных и символических границ.

Примечания

¹Исследование проведено при финансовой поддержке молодых ученых УрФУ в рамках реализации программы развития УрФУ; работа поддержана грантом Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых № МК-1009.2012.6.

Список литературы

Богданов К.А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2001. С. 109–180.

Кудашова Н.Н. Портретизация толпы в тексте прозаического произведения (на материале пролога к роману Клауса Манна «Мефистофель») // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации. Саранск, 2006. Вып. 5. С. 40–44.

Поршнева А.С. Пространство и сюжет в романе Клауса Манна «Бегство на север» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012а. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. II. С. 171–175.

Поршнева А.С. Пространство нации и пространство эмиграции в романе Клауса Манна «Бегство на север» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2012б. № 10. С. 280–289.

Поршнева А.С. Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012в. № 3 (19). С. 140–149.

Пропн В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

Хазанов Б. Клаус Манн // Борис Хазанов. URL: http://boris-chasanow.imwerden.de/klaus_mann.html (дата обращения: 10.03.2013).

Albrecht F. Klaus Manns „Mephisto. Roman einer Karriere“ // Weimarer Beiträge. Berlin; Weimar, 1988. Jg. 34. № 6. S. 978–1001.

Fitzsimmons L. “Scathe me with less fire”: disciplining the African German “Black Venus” in “Mephisto” // Germanic review. Washington, 2001. Vol. 76. № 1. Pp. 15–40.

Mann K. Der Vulkan: Roman unter Emigranten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. 572 S.

THE INITIATION PLOT IN THE NOVEL “VOLCANO” BY KLAUS MANN

Alice S. Porshneva

Candidate of Philology, Assistant Professor

Ural Federal University named after the First President of Russia B.N.Yeltsin
620002, Russia, Yekaterinburg, Mir Str., 19. alice-porshneva@yandex.ru

The article deals with realizing the initiation’s plot in the exile novel “Volcano” by German writer Klaus Mann. The author explains that the novel’s hero experiences the ignition twice; each time he leaves the world of living people and dies symbolically. Particular features of each initiation are analyzed, as well as their role in the hero’s evolution. This line of the novel’s plot is compared with realizing the initiation complex in the rite and in the folklore tale. Correlation between this complex and plot and space organization of exile novels is considered.

Key words: K.Mann, exile, exile novel, initiation, dead/living.

УДК 821.161.1 «1917/1992»

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ М.А.КУЗМИНА
С АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРОЙ В СТИХОТВОРЕНИИ
«СЛОНОВОЙ КОСТИ СТРАУС ПОЕТ...» (1925)¹

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 анализ стихотворения М.Кузмина «Слоновой кости страус поет...» в контексте английской культуры. Поэтически интерпретируя тему веера, Кузмин описывает свои зарождающиеся чувства к близкому другу Ю.Юркуну. Спектр мотивов, образов, реалий, в частности, английской (О.Бердсли) и через нее французской культуры (Т.Готье, С.Малларме) позволяет перенести личные переживания в контекст эстетизма и декаданса конца XIX столетия и перевести их на язык стиля модерн.

Ключевые слова: литературные связи; Кузмин; Шекспир; Готье, английская культура; французская культура; традиция; интерпретация; декаданс; символизм, Парнас.

Цикл из семи стихотворений «Северный веер» (книга «Форель разбивает лед», 1925–1928) посвящен Ю.Юркуну (настоящее имя Иосиф Юркунас, 17.09.1895–21.09.1938), близкому другу М.А.Кузмина, и «обращен» к нему [Шаталов 1996]. Исследователь рассматривает весь цикл «именно как историю взаимоотношений Кузмина и Юркуна» [там же]. Стихотворение «Слоновой кости страус поет...» (1925) – своеобразная преледа к этой истории. Оно соответствует описанию их первого знакомства в 1913 г. Принимая во внимание биографический контекст цикла, проследим связи стихотворения с английской культурой, которые помогут открыть новые грани «взаимоотношений» Кузмина с «поэтической традицией» [Магомедова 2004: 169].

Слоновой кости страус поет:

– Оледенелая Фелица! –

И лак, и лес, Виндзорский лёд,

Китайский лебедь Бердсли снится.

Дощечек семь. Сомкни, не вей!

Не иней – букв совокуплень!

На пчельниках льняных полей

Голубоватое рождение [Кузмин 1990: 300].

© Табункина И.А., 2013

Мотив слоновой кости связывает стихотворение Кузмина с декадансом, для которого «башня из слоновой кости» стала «архитектурным памятником» [Андреев 1983: 134]. В незавершенном стихотворении «декоратора» английского декаданта Обри Бердсли «The Ivory Piece» (1898) мотив «слоновой кости» вынесен в заглавие и символизирует мир искусства. Герой стихотворения, бесцельно бродящий по городу, вспоминает театральное представление (*formal play*), увиденное им во сне (*dream*). Это сказочные сады, где на ветви романтических деревьев взгромоздились безымянные птицы (*In fabulous gardens, where romantic trees / Perched on the branches birds without a name*) [In *Black and White* 1998: 159]. В стихотворении Кузмина створки веера становятся театральными подмостками и занавесом, который, открываясь, обозначает начало другой видимой и изображенной реальности.

Как и весь цикл «Северный веер», стихотворение «Слоновой кости страус поет...» посвящено «описанию веера и изображений на нем» [Кузмин 1990: 549]. Известно, что принадлежавший Кузмину веер «был из семи створок, покрыт лаком, сделан из слоновой кости и страусовых перьев и, видимо, имел изображения» [там же]. Первые четыре строчки стихотворения представляют рисунки, выполненные в основном в черно-белой гамме, следующие две строчки – строение веера и способ его применения, а последние две строки – цветное изображение в золотисто-голубых и зеленых тонах.

В стихотворении Бердсли «The Ivory Piece» создано пространство сна, в котором описан романтический сюжет пьесы. Отдаление от действительности сближает сон и пространство казино в романе Бердсли «Под Холмом» (*Under The Hill*, 1894–1898), где говорится о лопаточке крупье из слоновой кости (*the ivory rakes* [Beardsley 1996: 120]). «*Pièce de resistance* этого дня было представление *Stabat Mater* Россини», «прелестного старомодного произведения декаданта», а женскую партию исполнял «несравненный бархатный альт» [Бердслей 2001: 83-84]. В стихотворении Кузмина монологическое пение экзотического страуса из слоновой кости метафорически сопровождает открывание створок веера («Дощечек семь. Сомкни, не вей!»).

В природе страус поет, точнее трубит, издает стон, похожий на шипение, глухой рев, в особые моменты – в период размножения или в момент опасности. Поэтому исполнение песни о Фелице, богине счастья, приобретает особенное значение. А.Лавров и Р.Тименчик комментируют слово «Фелица» как «имя из “Сказки о царевиче Хлоре” (1781) Екатерины II, взятое Г.Р.Державиным для его одноименной оды (1782), в образе Фелицы прославляющей императрицу» [Кузмин 1990: 549]. В контексте отношений Кузмина и Юркуна мифологическое имя Фелицы

вносит в стихотворение мотив воспитания: «...перед нами история воспитания Фелицей-Кузминым Хлора-Юркуна» [Шаталов 1996]. Имя Екатерины как «императрицы северной» (Петербург – северная столица), по мнению исследователя, объясняет эпитет и в целом заглавие цикла: «...веер становится северным, а сама Фелица оледенелой» [там же]. Вместе с тем словосочетание «оледенелая Фелица», где Фелица – имя римской богини счастья и успеха, аллегорически может обозначать оледенелое, т.е. потерянное счастье, о котором с ревом или стоном трубят страус. С Бердсли эпитет «северный» связан в книге «Северная симфония» А.Белого (М.: Скорпион, 1904): на ее обложке воспроизведена иллюстрация Бердсли «Женщина, отдыхающая на поляне у пруда и слушающая читающего фавна», выполненная как рисунок суперобложки для «Каталога редких книг» Л.Смитерса (1895).

В третьей и четвертой строчках стихотворения Кузмина («И лак, и лес, Виндзорский лёд, / Китайский лебедь Бердсли снится») благодаря созвучию слов «лак», «лес», «лёд» (ла – ле – лё – ле) возникают изобразительные картины: отражение на лакированной поверхности и на поверхности льда подобно неясным очертаниям предмета, помещенного среди деревьев в лесу. На иллюстрации О.Бердсли «Мерлин в лесу Броселианд» к роману Т.Мэлори «Смерть Артура» волшебная пещера в скале, где Нинева обманом заперла и погубила влюбленного в нее волшебника, напоминает белый кусок льда с отломанным краем в форме веера. На заставке к главе восьмой (обман Акколлона Галльского) четвертой части романа художник изобразил причудливого лебедя (напоминающего павлина на других заставках, чей хвост раскрывается в форме веера) на фоне вертикальных черно-белых линий травы [Мэлори 1993: 100]. Черно-белая вертикаль стволов деревьев в лесу – излюбленный мотив рисунков английского графика. К ним относится и «Гамлет, следующий за тенью своего отца» (1891), напечатанный в красных тонах как фронтиспис к журналу «Пчела» Блэкбернской технической школы [Бердслей 2002: 12]. Слово «лак» и мотив отражения присутствует и в стихотворении Кузмина «Fides Apostolica» 1921 г.: «<...>Я вижу в лаке столика / Пробор как у экстерна», где тоже возникает ассоциация с Бердсли (см. об этом: [Табункина 2013]).

У Шекспира в пьесе «Веселые виндзорские кумушки» (1597, опубл. в 1602), переведенной Кузминым для издательства «Academia» (опубл. в 1937), Виндзор и его окрестности являются местом «проделок виндзорских дам, издавающихся над влюбленным Фальстафом» [Кузмин 1937]. В стихотворении «Слоновой кости страус поёт...» Виндзор связан со льдом, отражения в котором создают атмосферу легкого, изящного веселья. В поэме А.Поупа «Виндзорский лес» (1704) мифологиче-

ский образ леса в Виндзоре – «приют земных богов», в котором зима – время охотничьих забав («Добычу зимний лес ружью сулит, / Когда мороз деревья убелит <...>» [Поуп 1988]). Подобные изображения, как и мотивы комедии Шекспира, косвенно помещаются Кузминым на створки веера. Имя Шекспира появляется в паре с именем Бердсли в стихотворении Кузмина «Тот» (цикл «Для Августа» (1927), книга «Форель разбивает лед»): «Сидит у столика и пишет, – / Тут каждый Бердсли и Шекспир...» [Кузмин 1990: 309]. В этом стихотворении создан сатирический образ «сиреневого» мира, в котором герой, как студент Ансельм из «Золотого горшка» Э.Т.А.Гофмана, «сидит в стеклянной банке, / И моложав и невредим» [там же].

Образ лебедя – «ключевой» как в стихотворении Кузмина [Шаталов 1996], так и в иконографии искусства рубежа XIX-XX вв. и начала XX в. [Сарабьянов 2001: 216; Перси 2007: 203-205]. Белая птица связывает Кузмина одновременно с Т.Готье, С.Малларме и О.Бердсли.

Парнасец Т.Готье создает образ женщин-лебедей в стихотворении «Симфония ярко-белого» из книги «Эмали и камни» (*Emales et Camées*, 1852), переведенной в 1914 г. Н.Гумилевым: «С изгибом белых шей влекущих, / В сказаньях северных ночей, / У Рейна старого поющих / Видали женщин-лебедей» [Готье 2011: 49]. Ключевым цветом в их описании является «белый» (*blanc*) и его оттенки, в том числе цвет слоновой кости (*ivoire*). Вместе с тем лебедь для Готье – это и скульптура в зимнем саду: «Вот лебедь, плавая, закован / Среди бассейна Тюльери» (стихотворение «Зимние фантазии») [там же: 145].

В сонете символиста С.Малларме «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...» (1885) лебедь, как и башня из слоновой кости, становится символом искусства. Лебедь не может существовать в реальной действительности, которая сковывает его в попытке вырваться из сжимающих оков: «Он скован белизной земного одеянья / И стынет в гордых снах ненужного изгнания, / Окутанный в надменную печаль» (пер. М.Волошина) [Малларме 1995: 455].

В стихотворении М.Кузмина лебедь, по мнению комментаторов Дж.Малмстада и В.Маркова, отсылает к «гомоэротическому рисунку Бердслея “Лебединый танец Вафилла” из серии иллюстраций к Ювеналу» [см.: Шаталов 1996]. В русскоязычном альбоме рисунков Бердсли он помещен под названием «Бафилис, танцующая с лебедем» (1896, опубл. 1897), так как на самом рисунке есть надпись *Bathyllus* [Бердслей 1992: 185]. Римский поэт Ювенал характеризует танец Бафилла (знаменитого пантомима I в. н.э., изображавшего в танце любовь Леды и Юпитера, принявшего облик лебедя [Бердслей 2002: 152, 213]) как «изнеженный» («Видя Бафилла, как он изнеженно Леду танцует»

[Ювенал]). На рисунке Бердсли подчеркивает эротическое значение лебедя композицией: его клюв и длинная шея устремлены к лону Леды, которое она кокетливо прикрывает руками и как бы отстраняет птицу. Заметим, что на лебедях или павлинах часто изображается богиня мудрости Сарасвати, покровительница искусств, наук, музыки и литературы. «Сном на бумаге» называл Р.Росс творчество Бердсли, восторгаясь ответом самого графика на вопрос о том, «приходилось ли ему видеть сны»: «Нет, – сказал Бердсли, – я разрешаю себе видеть сны только на бумаге» [Бердсли 1992: 242].

На интертекстуальные связи стихотворения Кузмина косвенно указывает следующее сравнение рисунка веера: «Не иной – букв совокupление!». Веер Кузмина вписывается в поэтическую традицию английской и через нее французской культуры. О веере как о детали туалета актеров итальянского театра дель-арто говорится в стихотворении Т.Готье «Ш. Карнавал» из «Вариаций на тему венецианского карнавала» («Эмали и камеи»): «Отталкивая Тривелина, / Сморкающегося трубой, / У Скарамуша Коломбина / Берет с улыбкой веер свой» [Готье 2011: 43]. В стихотворениях С.Малларме веер – воплощение синтеза поэтического и декоративно-прикладного видов искусства. Автограф стихотворения «Еще веер (дочери)» (1884) выполнен «красными чернилами на веере из белой бумаги» [Малларме 1995: 502], а сам веер в стихотворении назван «белым крылом» (*blanc vol fermé*) [там же: 106-107]. Автограф стихотворения «Веер (госпожи Малларме)» (1891) сделан красными чернилами, но на веере из посеребренной бумаги с белыми маргаритками по фону. Стихотворение «Веер (Мери Лоран)» (1890) написано «белой тушью на позолоченной бумаге украшенного розами веера, подаренного поэтом в 1890 г. своей парижской знакомой Мери Лоран» [там же: 502].

В романе О.Бердсли «Под Холмом» в качестве веера использованы «огромные живые бабочки, насаженные на серебряные ручки» (*fans of big, living moths stuck upon mounts of silver sticks*) и «расписанные фигурами» (*fans painted with figures*) [Бердсли 2001: 54; Beardsley 1996: 87]. На них помещены не просто буквы (как в стихотворении Кузмина), а целые литературные произведения – сонеты Спорiona и рассказы Скарамуша (*the sonnets of Sporion and the short stories of Scaramouche*). Веер связан с игровым мотивом подглядывания, подчеркнутый повтором слова *peeped* и усиленный в переводе на русский язык (*fans with eye-slits in them, through which their bearers peeped and peered* – «веера с узкими прорезами для глаз, сквозь которые кокетничали их милые обладательницы»). Применение вееров в интерьере – ими украшены столы (*fans thrown upon them*) – подчеркивает их декоративность. В графике Бердсли веер изображен схематично: как деталь

костюма (два варианта листов к собственной балладе «Три музыканта» (1895), лист «Ссора кавалеров и их дам» (1896) к поэме А.Поупа «Похищение локона» [Бердслей 2002: 134-135]). Веера, расписанные Ч.Кондером (*Charles Conder*, 1868–1909), другом О.Бердсли, «были ценными мирискусниками, отозвавшимися как раз на его умение “сплавить” образы XVIII столетия с современным языком “чистого”, или декоративного, искусства» [Вязова 2009: 160].

Поэтическая интерпретация темы веера позволяет Кузмину описать свои чувства к Юркуну (волнение, легкое веселье, нереалистическое ощущение времени и пространства, рождение нового) через спектр мотивов, образов, реалий, в частности, английской (О.Бердсли) и через нее французской культуры (Т.Готье, С.Малларме), перенося личные переживания в контекст эстетизма и декаданса конца XIX столетия и переводя их на язык стиля модерн.

Примечание

¹Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента РФ в рамках научного исследования «Поэтика русской и английской литературы рубежа XIX-XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», грант №МК–2181.2012.6, а также при поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», №12-34-01012a1.

Список литературы

Андреев Л.Г. Западноевропейская литература, XX век // *Вопр. лит.* 1983. № 8. С. 130–160.

Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма /сост. Л.Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. 368 с.

Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М.: Иgra-техника, 1992. 288 с.

Бердслей О. Шедевры графики / сост. И.Пименова. М.: Изд-во Эксмо, 2002. 216 с. (Сер. «Шедевры графики»).

Вязова Е. Гипноз англomanии. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX-XX веков. М.: НЛО, 2009. 576 с.

Готье Т. Эмали и камеи / пер. с франц. Н.Гумилева, вст. ст. С.Зенкина. На фр. и русск. яз. М.: Текст, 2011. 253 с.

Кузмин М.А. Избранные произведения /сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. А.В.Лаврова, Р.Д.Тименчика. Л.: Худож. лит., 1990. 576с.

Кузмин М.А. Веселье виндзорские кумушки. Источники // Шекспир У. Веселые виндзорские кумушки / пер. М.А.Кузмина. 1937 // URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_windzor.txt (дата обращения: 01.06.2013).

Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения: учеб. М.: Академия, 2004. 192 с.

Малларме С. Сочинения в стихах и прозе: сборник. М.: Радуга, 1995. 568 с. На фр. яз с парал. рус. текстом.

Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Ладомир, 1993 (Сер.Лит.памятники).

Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / пер. с ит. Я.Токаревой, под общ.ред. А.Полонского. М.: Аграф, 2007. 224с.

Поуп А. Поэмы. М.: Худож. лит., 1988. URL: http://lib.ru/POEZIQ/POUP/pope_windsor.txt(дата обращения: 1.06.2013)

Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 344 с.

Табункина И.А. Стихотворение М.Кузмина «Fides Apostolika» (1921) в контексте литературного и графического наследия Обри Бердсли // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3(23). С. 120-129.

Шаталов А. Предмет влюбленных междометий. Ю.Юркун и М.Кузмин к истории литературных отношений // Вopr. лит. 1996. №6. <http://www.magazines.russ> (дата обращения: 30.06.2011).

Ювенал. Сатира шестая / пер. Д.С.Недовича // URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/juvenal/juvenal6.html> (дата обращения: 01.06.2013).

Beardsley A. Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L.: Creation Books, 1996. P. 65–123.

In Black and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley / ed.by S. Calloway and D. Colvin. L.: Cypher, MIIM, 1998. 201 p.

THE LITERARY LINKS OF M.KUZMIN WITH ENGLISH CULTURE IN THE POEM «OSTRICH IVORY SINGS...» (1925)

Irina A. Tabunkina

Senior Lecture of World Literature and Culture Department

Perm State National Research University

614022, Russia, Perm, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

The article is devoted to analyze a poem "Ivory ostrich sings ..." by M.Kuzmin in the context of English culture. The interpretation of a theme of a fan allows to describe feelings for a friend Yu.Yurkun. The range of motifs, images and realities English (O.Beardsley) and French culture (T.Gote, S.Mallarme) allow to transfer personal experiences in the context of aestheticism and decadence of the late XIX century, and translate them in Art Nouveau.

Key words: literary links; Kuzmin; Shakespeare; Gauthier, English culture, French culture, tradition, interpretation, decadence, symbolism, Parnassus.

**ПРОБЛЕМА «ВОСТОК – ЗАПАД»
В ПЬЕСЕ С.МОЭМА «СУПРУГА ЦЕЗАРЯ»**

Елена Сергеевна Седова

к.филол.н., доцент кафедры литературы и МПЛ
Челябинский государственный педагогический университет
454080, Россия, г. Челябинск, пр-т Ленина, 69. helens82@mail.ru

В статье рассматривается проблема «Восток – Запад» в пьесе У.С.Моэма «Супруга Цезаря». Мы приходим к выводу относительно срединного положения героев, принадлежащих двум мирам, – с Востоком их связывает долг, Запад обуславливает их внутреннюю сущность. Органично входит в пьесу и обрамляет ее арабская музыка. Звучащее в начале комедии жалобное причитание арабской песни сменяется любовной песней бедуинов в конце: предчувствие будущих страданий, за которыми последует осознание героиней счастья и обретение ею внутренней гармонии.

Ключевые слова: «Супруга Цезаря», проблема «Восток – Запад», «окраины империи», музыкальность, проблема чувства и долга.

Проблема «Восток – Запад» нередко становилась предметом пристального внимания У.С.Моэма. Обращение писателя к экзотическому материалу, изображение белого человека «на окраине империи» обусловлено личной страстью художника слова к путешествиям. С.Моэм постоянно пополнял «коллекции персонажей для будущих книг», «высматривал интересных, самобытных, диких людей» [Моэм 1992: 256-257]. Восток привлекал писателя своей таинственностью и загадочностью, которые, на наш взгляд, наиболее ярко воплощены в таких моэмовских героях, как Дейзи из пьесы «К востоку от Суэца» (1922) и манчжурская принцесса из романа «Узорный покров» (1925). Сказанные Р.Киплингом слова «East is East, and West is West, and never the twain shall meet» в его известной «Балладе о Востоке и Западе» (1889) стали, по верному замечанию И.Трикозенко, «символом эпохи конца XIX – начала XX века» [Трикозенко 2003: 96] и воплощают идею о «двух системах ценностей – “восточной” и “западной”» [Там же: 97]. Отсюда не случайно повышенный интерес к данной проблеме в творчестве писателей девятнадцатого столетия и «эпохи переходности»: Ф.Марриета, Ч.Диккенса, Р.Л.Стивенсона, Дж.Конрада, Р.Киплинга, Г.Грина и др. Среди произведений С.Моэма, в которых отражена проблема «Восток – Запад», назовем следующие: сборник эссе «На ки-

тайской ширме» (1922); сборники рассказов «Трепет листа: маленькие истории островов Южного моря» (1921), «Казуариана» (1926), «А Кинг» (1933), «Космополиты» (1936); романы «Луна и грош» (1919), «Узорный покров» (1925); пьесы «Земля обетованная» (1913), «Супруга Цезаря» (1918), «К востоку от Суэца» (1922) и т.д.

В предисловии к третьему тому полного собрания пьес С.Моэм отмечает, что роман французской писательницы Мари-Мадлен де Лафайет «Принцесса Клевская» (1678) вдохновил его на создание драмы «Супруга Цезаря» (*Cesar's Wife*) [Maugham 1955: vii; Rogal 1997: 36]. Фабульно история, описанная Моэмом, напоминает историю, рассказанную Лафайет. Основное отличие в финале: в конце романа мадам де Лафайет умирает принц Клевский, его жена отказывается от страсти к герцогу Немурскому, отрекается от любви и уходит от мирской суеты в монастырскую обитель, и ее недолгая жизнь останется примером неповторимой добродетели. С.Моэм заканчивает пьесу духовным прозрением Виолетты, которая понимает, что счастлива иметь такого мужа, который никогда не обманет ее надежд. До героев доносится «скорбный плач любовной песни бедуинов» («the melancholy wail of a Bedouin love-song») [Maugham 1955: 98], звучащий заключительным аккордом к страсти Виолетты и ее возлюбленного Рональда.

Комедия (именно так писатель обозначил жанр своего произведения на титульном листе) гармонично соединяет мелодраматическую и социально-политическую сюжетные линии. При этом социально-политическая линия выступает как дополнение к мелодраматической, что позволяет выявить ряд психологически важных моментов, касающихся взаимоотношений супругов, внутренней борьбы в душе персонажей, связанной с конфликтом чувства и долга, а также обнаружить скрытый любовник треугольник (давняя привязанность Энн к Артуру, ее забота и внимание к семье Литтлов).

Проблема «Восток – Запад» связана в большей степени с социально-политической линией в комедии. Так, действие пьесы происходит в экзотической стране – Египте (Каире) – в доме консульского агента сэра Артура Литтла. С первой ремарки в пьесе входит тусклая, таинственная атмосфера арабского Востока: «The windows are Arabic in character and so are the architraves of the doors, but otherwise it is an English room, airy and spacious. The furniture is lacquer and Chippendale, there are cool chintzes on the chairs and sofas, cut roses in glass vases, and growing azaleas in pots; but here and there an Eastern antiquity, a helmet and a coat of mail, a piece of woodwork, reminds one of the Mussulman conquest of Egypt; while an ancient god in porphyry, graven images in blue pottery, blue bowls, recall an older civilisation still» [Maugham 1955: 5]. В

описании комнаты автор отмечает соединение восточного и западного в деталях интерьера.

Персонал в доме состоит из англичанина-дворецкого и представителей местного населения (садовник и остальные слуги). Среди других действующих лиц из местных выделяется образ Осман-паши. При характеристике героя автор ограничивается кратким описанием его внешности. О внутренней сути персонажа становится известно со слов Артура, который испытывает двойственное отношение к нему. С одной стороны, консульский агент питает неприязнь к паше, отмечает лукавство, жестокость, доходящую до зверства (паша до смерти избил одну из своих жен и бросил ее тело в Нил), ненависть к англичанам (Осман покушался на жизнь Артура, пытаясь его отравить), которых с течением времени паша стал воспринимать как неизбежность. Важную роль в изменении взглядов паши сыграла Виолетта: «*She's done more to reconcile him to the British occupation than all our diplomacy*» [ibid: 15]. С другой стороны, Артур ценит деловые качества паши, видит в нем разумного политика.

Рассматривая систему образов, можно отметить срединное положение героев, принадлежащих к двум мирам – с Востоком их связывает долг, Запад обуславливает их внутреннюю сущность. В отличие от Виолетты, ее супруг четко разграничивает «государственное» и «личное», считая, что «государственный деятель не может позволить себе обращать внимание на свои личные чувства» [ibid: 15], когда это касается дела. Виолетта, напротив, восприимчива в вопросах, связанных с политикой: чувствительность преобладает в ней над расчетом и хладнокровием. Миссис Литтл характеризует себя как «политического персонажа» («*a political personage*») [ibid: 8], т.к. понимает всю ответственность своего положения: она – «супруга Цезаря». Нередко Виолетта становится посредником в государственных делах. Так, мать хедива просит ее ходатайствовать за Абдуллу Саида (сын горничной матери хедива), приговоренного к смертной казни за убийство армянского торговца. Виолетта просит Артура повлиять на решение хедива и отменить исполнение приговора. В ней говорит жалость к человеку, которого на преступление толкнуло сильное потрясение: болезнь, а затем смерть сына от «дурного глаза» торговца. Другой пример – «шантаж» сестры Артура Кристины, которая пытается добиться должности секретаря хедива для Генри. Однако консульский агент непреклонен: он принимает решения механически.

Говоря о характере главных героев-англичан, можно отметить внешнюю чопорность, дипломатичность Артура, который не терпит вмешательства эмоций и проявления какой-либо сентиментальности в

делах, но вместе с тем его душе свойственны чувствительность, эмоциональность и ранимость. Что касается Виолетты, то перед нами героиня, которая находится в поисках себя. Она отчасти напоминает мюзикловских персонажей, которые ищут смысл жизни, отправляясь на «окраины империи» либо осознанно (Чарльз Стрикленд, роман «Луна и грош»; Эдвард Барнард, рассказ «Падение Эдварда Барнарда», сборник «Трепет листа»; доктор Стивенс, рассказ «Счастливей человек», ученый, рассказ «Мэйхью» – оба из сборника «Космополиты» и другие), либо в силу возникших обстоятельств (Том Фримен, пьеса «Смит», 1909; Нора Марш, комедия «Земля обетованная», 1913; Китти Фейн, роман «Узорный покров» и др.) (подробнее об этом в статьях: [Седова 2011, Седова 2012]). В Египте Виолетта находит красоту и романтику во всем, а также предчувствует приближение будущего счастья: «I knew I was going to be happy. And every day I've loved Egypt more. I love its antiquities, I love the desert and the streets of Cairo and those dear little villages by the Nile. I never knew there was such beauty in the world. I thought you only read of romance in books; I didn't know there was a country where it sat by the side of a well under the palm trees, as though it were at home» [Maugham 1955: 12]. Возникает параллель с Китти Фейн, которая постигает Красоту в китайской провинции Мэй-дань-фу: «She had never felt so light of heart and it seemed to her as though her body were a shell that lay at her feet and she pure spirit. Here was Beauty. She took it as the believer takes in his mouth the wafer which is God» [Maugham].

С экзотикой Египта тесно связана музыка в комедии. Обрамляют пьесу звуки арабской музыки. В первом акте – это «жалобный плач арабской песни» («guttural wailing of an Arab song») [Maugham 1955: 5], которая звучит как предчувствие будущих перемен. Так, события первого действия распадаются на две линии: политическую, связанную с устройством судьбы Рональда (Артур рекомендует его на должность секретаря хедива; сестра сэра Артура Кристина против данной кандидатуры и убеждает брата, чтобы тот ходатайствовал перед хедивом в пользу ее сына Генри), и мелодраматическую, когда разыгрывается целая мелодрама между Рональдом и Виолеттой (завязка – известие о возможном отъезде Рона, кульминация – признание героев в любви, развязка – прощальный поцелуй).

Второй акт, напротив, беззвучен – здесь нет музыки, содержание действия составляют разговоры. Становится очевидным давняя привязанность (влюбленность) Энн к Артуру, для которого она была преданным другом (об этом более подробно будет в третьем акте). Здесь разыгрывается новая драма – в отношениях Артура и Виолетты. Долг

приписывает Виолетте быть верной мужу (супруга Цезаря выше подозрений), но чувство к Рону оказывается сильнее. Она признается Артуру, что любит Рона, однако это не было для него тайной. Ставший явным любовный треугольник заставил супругов «сесть и поговорить». Диалог Артура и Виолетты во втором акте – это кульминация всей пьесы. Артур в данном диалоге выступает с позиции разума, Виолетта – чувств, что отчасти обусловлено возрастом героев (мудрость Артура и юность Виолетты, которых разделяет 25 лет) и разницей мировоззрений. Субъективно Рон – соперник Артура, именно его предпочла Виолетта, поэтому отъезд мистера Пэрри в Париж сделал бы Артура счастливее. Объективно мистер Литтл признает в Роне хорошего служащего, ценит в нем личные и деловые качества, поэтому принимает решение оставить его в Каире машинально, меньше всего думая о своих чувствах и чувствах жены. Артур руководствуется, прежде всего, государственными интересами.

Третий акт насквозь музыкален, включая танцевальные мелодии в доме Литтлов и доносящееся до героев завывание арабской песни, напоминающей «скорбный крик боли» («a wail of pain») [Maugham 1955: 94], что символизирует завершение романтической страсти Рональда и Виолетты, которая нашла в себе силы противостоять страсти. Не случайно автор расширяет временные границы пьесы и показывает героев спустя шесть недель после происходящего. Страдания не сделали героев сильнее: одинаково несчастны и Артур, и Виолетта. Звучащая под занавес меланхоличная любовная песня бедуинов знаменует начало новой истории – Артура и Виолетты. Все происходящее в пьесе можно обозначить одним словом – *infatuation* – по названию фильма, снятого по драме С.Мозма «Супруга Цезаря» американским режиссером Ирвингом Каммингсом (Irving Cummings) в 1924 г. Название картины можно перевести как «страстное увлечение», «одержимость», «безрассудная страсть» – все то, что имеет в виду Артур, говоря Виолетте о чувствах Рональда к ней: он был влюблен бессознательно.

Итак, «экзотическая» пьеса У.С.Мозма «Супруга Цезаря» органично вписывается в общий контекст творчества писателя, который нередко изображал своих героев «на окраинах империи». Проблема «Восток – Запад» показана на соединении «восточного» и «западного», что проявляется на разных уровнях текста: на уровне проблематики, в описаниях (интерьер, общая атмосфера), в системе образов и отчасти в композиции. Органично входит в пьесу и обрамляет ее арабская музыка. Звучащее в начале комедии жалобное причитание арабской песни сменяется любовной песней бедуинов в конце: предчувствие будущих

страданий, за которыми последует осознание героиней счастья и обретение ею внутренней гармонии.

Список литературы

Моэм У.С. Подводя итоги // Моэм У. С. Сплошные прелести. Подводя итоги: рассказы. Томск, 1992. С. 145-316.

Седова Е.С. Мир вне цивилизации, или Герои С.Моэма в поисках смысла жизни // Образ провинции в русской и английской литературе: материалы XX Междунар. конф. Рос. ассоциации преподавателей англ. лит. «Литературная провинция». Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 266-272.

Седова Е.С. «Экзотическая» тема в драматургии С.Моэма // Евразийский фронтир: проблемы взаимодействия культур в многонациональном обществе: сборник научных статей Улан-Удэ: Изд-во Бурятского университета, 2012. С. 202-204.

Трикозенко И.В. Художественная проза С.Моэма в контексте английской литературы XIX – начала XX века (слагаемые успеха): дис. ... канд. филол. наук; Тамбов. гос. ун-т им. Г.Р.Державина. М., 2003. 181с. URL:<http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/rsl01002000000/rsl01002612000/rsl01002612466/rsl01002612466.pdf> (дата обращения: 16.02.2011).

Maugham W.S. The Painted Veil. URL: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=127592> (дата обращения: 17.03.2013).

Maugham W.S. The Collected Plays. Vol.3. L.: Heinemann, 1955. 305 p.

Royal S.J. A William Somerset Maugham encyclopedia. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1997. 376 p.

THE PROBLEM OF THE EAST VS THE WEST IN THE PLAY CEASAR'S WIFE BY W. S. MAUGHAM

Elena S. Sedova

Candidate of Philology, Associate Professor of Literature Department

Chelyabinsk State Pedagogical University

454080, Russia, Chelyabinsk, Lenina avenue, 69. helens82@mail.ru

The article is devoted to the problem of the East vs the West in the play *Cesar's Wife* by W. S. Maugham. We conclude that the characters are “in between”, belonging to the two worlds. Their connection with the East is determined by their sense of duty, while it is the West that influences their inner life. Besides, we analyse the musicality of the play. «The plaintive, guttural wailing of an Arab song» in the first act symbolizes future changes and sufferings. «The melancholy wail of a Bedouin love-song» in the end of the comedy means that Violet is free from her infatuation for Ronald.

Key words: *Cesar's Wife*, the problem of the East vs the West, «the outstation», musicality of the play, the problem of feelings and duty.

УДК 821.112.2

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПРОЗЫ А.ШНИЦЛЕРА

Татьяна Михайловна Дубах

аспирант кафедры немецкой филологии

Уральский государственный педагогический университет

620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26. gomt2@list.ru

В статье рассматриваются особенности художественного мира прозы А.Шницлера в ракурсе историко-культурной эпохи. Являясь членом творческого объединения литераторов «Молодая Вена», неизменным местом встреч которого было кафе «Гринштайль», А.Шницлер тонко впитал дух Австро-Венгрии конца XIX – начала XX вв., что проявилось как в его жанровых предпочтениях, характере и форме повествования, так и в выборе персонажей и художественного пространства для произведений малой прозы.

Ключевые слова: венское кафе, человек импрессионизма, «кофейная» литература, фельетон.

Артур Шницлер известен широкой публике в первую очередь как успешно-скандальный драматург, чье творчество пришлось на конец XIX – начало XX вв. Вместе с тем, творческое наследие австрийского автора насчитывает более пятидесяти новелл, что сигнализирует о жанровых предпочтениях великого австрийца, сделавшего современных жителей Вены своими героями, а столицу Австро-Венгрии со всеми культурно-историческими реалиями – фоном, где под знаменем эроса и танатоса развертываются человеческие драмы разного толка.

Как и сам автор, его герои – урожденные венцы – редко покидают границы города и имеют ряд излюбленных мест, к которым, безусловно, относится венское кафе, чья история в Австрии восходит к XVII в. В силу недостатка политической открытости венские кофейни оставались единственным местом, где единомышленники без опаски могли обмениваться мнениями. Вытеснив закрытые для широкого доступа салоны, венские кофейни приобрели невероятную популярность в конце XIX – начале XX вв., чему способствовали скромные жилищные условия представителей малой буржуазии, находившей здесь возможность уединения [Thompson 1990: 11].

© Дубах Т.М., 2013

□

На рубеже веков венское кафе кроме прочего выполняло функции литературно-культурного клуба, где «мужчины и женщины собирались, чтобы читать или общаться, или погрузиться в дилетантское сочинительство» [Thompson 1990: 13]. К их услугам всегда находились различные печатные издания и справочная литература. Последнее подверглось саркастической критике Карла Крауса, который в эссе «Испорченная литература» («Die demolierte Literatur») подчеркивал, что выставленные на открытое место тома словаря Майера давали возможность каждому посетителю слыть образованным [Kraus 1981: 646].

Написанное в кафе могло быть тотчас представлено на суд знаковой публики. Это привело к возникновению нового типа интеллектуала, который сделал кафе своим рабочим кабинетом. В ряды таких «кофейных» писателей входили Николаус Ленау, а позднее Петер Альтенберг, который указывал в качестве своего домашнего адреса адрес кафе «Централь». У.Келлер справедливо указывает на то, что отсутствие дневного света и приглушенное освещение венских кафе способствовали растворению границ внешнего мира, субъекта и объекта [Keller 1984: 89], что не могло не трогать утонченное восприятие действительности людей искусства и побуждать их к творчеству.

Венское кафе пользовалось популярностью не только среди профессиональных писателей, которые предпочитали здесь вести переговоры с издателями, но и среди дилетантов, которые зачастую происходили из богатых семей и «субивали» время в кафе за долгими дискуссиями о литературе и искусстве. Примером такого социально-психологического типа является главный герой романа А.Шницлера «Путь на волю» («Weg ins Freie»). Георг фон Вергентин – композитор, который сомневается в собственном таланте, не может реализовать свои творческие замыслы и пока еще не закончил ни одного произведения. Он олицетворяет собой человека импрессионизма, который живет в бешеном ритме городской жизни и перманентно находится под влиянием стремительно меняющихся ощущений.

Около 1900 г. в Вене существовало примерно 600 кофеин. Письмо Стефана Цвейга к Герману Гессе позволяет уловить, в какой мере венские кофейни рубежа веков были окружены мифическим ореолом: «Я думаю – по крайней мере я наблюдал это в Германии – за границей считают, что венская литература – это огромный стол кофейни, вокруг которого мы все сидим день и ночь» [цит. по: Springer 2005: 336]. Действительно, в Германии представители творческих кругов предпочитали открытым местам встреч закрытые объединения и кружки.

Влияние, которое кафе оказывало на стиль жизни и творчество людей искусства, подвергалось повсеместному освещению, однако зача-

стю в негативном контексте. Одним из самых известных критиков образа жизни венских литераторов, буквально пропадающих в кафе, был Карл Краус, который достаточно резко и язвительно высказался об этом в уже упомянутом эссе. Публицист Эдмунд Венграф определил кафе как «духовную руину венского общества», подчеркнув, что венские литераторы перестают заниматься «отнимающими много времени» книгами, а переключают свое внимание на «газетное чтиво» [Wengraf 1981: 639]. В его образной интерпретации кафе предстает в виде «извергающего огонь и дым дракона», который «проглатывает интеллигентность и образованность», и в чьей «чадной и закоптелой пасти» оказывается «погребенной литературная жизнь» [Wengraf 1981: 641]. В качестве самого большого зла венских кофеин Э.Венграф отмечает их деформирующую силу, обусловленную специальной атмосферой этого места, которая делает невозможным основательное чтение, сконцентрированное размышление и добросовестную работу: «нервы перенапрягаются, сила памяти, внимательность и способность сконцентрироваться ослабевают. Читателю кофейни удается каждую статью, [...] все, что длиннее ста строк, находить не подлежащим упоению. Он вообще перестает читать, он только пролистывает страницы. [...] Чтобы вырваться из пустоты своих мыслей, ему необходимо что-то сенсационное, как потасканный кутила нуждается в рафинированном излишестве, чтобы снова испытать возбуждение» [цит. по: Wengraf 1981: 640].

Предложенное Э.Венграфом описание атмосферы венского кафе как чего-то разлагающе опасного кажется нам излишне утрированным. Вместе с тем, не подлежит сомнению, что его эссе содержит ряд очень точных наблюдений, характеризующих изменения, происходящие в австрийской литературе на рубеже веков. К примеру, меткое замечание по поводу напряженных нервов посетителей кафе является ключевым элементом для характеристики культуры венского модерна, которое было предложено его теоретиком Г.Баром. Кроме того, отмеченное Э.Венграфом непреодолимое влечение современников к чему-то захватывающему, их неприятие объемных произведений, а также стремление австрийских литераторов выразить сиюминутные впечатления определили характер литературных продуктов конца XIX – начала XX в. (ср.: [Keller 1984: 68]). Так, появившаяся на рубеже веков и тотчас завоевавшая популярность форма прозаического наброска соответствовала в беллетристике короткому и молниеносному фельетону, а в жанре драмы – одноактной пьесе.

Местом рождения фельетона традиционно считают венское кафе конца XIX – начала XX в., однако Г.Бар развенчивает это утверждение, подчеркивая при этом исключительную роль австрийцев в доведе-

нии этой техники до совершенства. В «Преодолении натурализма» («Überwindung des Naturalismus») он отмечает следующее: «Это действительно тяжело, объяснить *вне французской литературы* (курсив мой. – Т.Д.), что такое фельетонист и фейлетон. Испанцы любят этому подражать, итальянцы пытаются изобразить подобное, венграм же это удается; германским расам изменяет это обычно нехрупкое искусство. [...] Когда-то у венцев был Кюрнбергер, сейчас у них есть Шпитцер» [цит. по: Ritz 2006: 97].

Связь малой прозы А.Шницлера с фельетоном отчетливо прослеживается в таких характерных для идиостиля австрийского автора формах повествования, как внутренний монолог и несобственно-прямая речь, которые У.М.Джонстон обозначил как «проговоренный фельетон» (см.: [Джонстон 2004: 177]). Схожесть состоит в свободных ассоциациях, которые составляют существенную часть как фельетона, так и внутреннего монолога. В понимании К.Э.Шорске и К.Россбахер фейлетон – это обращение к собственному «Я», культ индивидуальности (см.: [Шорске 2001: 33; Rossbacher 1992: 83, Lorenz 2007: 29]. На первый план здесь выходят персональная реакция и манера освещения, а не каузальность происходящего.

Кроме того, влияние «кофейной» литературы и фельетона на творчество А.Шницлера обнаруживается в ироничном характере повествования, который присущ большинству его новелл. Карикатурному изображению подлежат как внутренняя неуверенность героев, так и их чрезмерная чванливость.

Написанная в 1893 г. и опубликованная в 1977 г. «Прогулка» («Spaziergang») являет собой свидетельство творческих экспериментов автора, которыми отмечен ранний период его работы, и ярко иллюстрирует пронизывающее влияние духа эпохи. Главные герои новеллы – четверо друзей, которые прогуливаются по направлению из центра города к его окраинам. Каждый из них пытается проанализировать то, чем является и что значит для него родной город Вена. Высказанные позиции отличаются крайней полярностью, потому как каждый герой расставляет акценты крайне индивидуально.

Ганс видит притягательную силу Вены в тех воспоминаниях, которые вызывают в нем определенные места в городе. Он выискивает грустные моменты своего прошлого, которые погружают его в минорно окрашенные воспоминания. Для него определяющую роль играют ностальгические порывы и настроения.

Для Стефана родина – это историческое прошлое, которое благодаря традициям живет в настоящем. Он убежден, что между предками и потомками существует некая мистическая связь, поэтому все, что его

окружает, кажется главному герою сценическими подмостками, где сами того не осознавая, играют люди-актеры, одетые в костюмы прошлого. (В этой ранней новелле-фельетоне А.Шницлер впервые затрагивает тему игры, которая впоследствии окажется знаковой для всего его творчества.)

Макс пытается найти логическое основание в описании Вены, предложенном своими спутниками. Он придерживается точки зрения, согласно которой настроение является следствием «чувственной и мысленной усталости». Оптимальным состоянием для человека является, на его взгляд, «трезвость и бодрость ума» [Schnitzler 1977: 155]. Только тогда становится возможным увидеть вещи и связи между явлениями предельно четко. Среди своих друзей Макс кажется своеобразным разоблачителем иллюзий.

Для Фрица ключевую роль играют переживания. Он полагает, что познать Вену возможно, лишь погрузившись в жизнь города целиком.

Родство с фельетоном обнаруживается здесь в стремлении главных героев облачить собственные чувства и воспоминания в вещную форму слов. Сама тема соответствует традициям венского фельетона и преследует цель «сделать осязаемой специфическую атмосферу» Вены рубежа веков, соединив «человеческий портрет и топографию города» [Sprengel 1998: 248]. «Прогулка» выхватывает единственный момент – взгляд на центр города со стороны – и использует его в качестве зачина. В основу сюжета положены ассоциации и воспоминания, динамичное развитие действия отсутствует. Манера такого письма наблюдается среди произведений Анастасиуса Грюна, а позднее – у Даниэля Шпитцера.

Список литературы

Джонстон У.М. Австрийский Ренессанс / пер с англ. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 640 с.

Шорске К.Э. Вена на рубеже веков. Политика и культура / пер. с англ. под ред. М.Рейзина. СПб.: Издательство имени Н.И.Новикова, 2001. 509 с.

Keller U. Böser Dinge hübsche Formel. Berlin: Verlag Guttandin & Hoppe, 1984. 232 S.

Kraus K. Die demolierte Literatur / Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 // Herausgegeben von G.Wunberg unter Mitarbeit von J. Braakenburg. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2010. S. 644–651

Lorenz D. Wiener Moderne. 2 Auflage Stuttgart. Weimar, 2007. 230 S.

Ritz S. Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Wien, 2006. 276 S.

Roszbacher K. Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenszeit in Wien. Wien, 1992. 580 S.

Schnitzler A. Spaziergang // Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlass / Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1977. 526 S.

Sprengel P. Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur) Böhlau Verlag, 1998. 718 S.

Springer K. Das Wiener Kaffehaus – ein literarisches Verkehrszentrum // Wien um 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Wien: Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft m.b.H., 2005. S. 335–343

Thompson B. Schnitzler's Vienna. Image of Society. London, New York: Routledge, 1990. 256 S.

Wengraf E. Kaffehaus und Literatur // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / Herausgegeben von G. Wunberg unter Mitarbeit von J. Braakenburg. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2010. S. 638–643

HISTORICAL AND CULTURAL ORIGIN OF THE VIRTUAL WORLD OF A.SCHNITZLER'S NOVELS

Tatiana M. Dubakh

Post-graduate Student of German Philology Department

Ural State Pedagogical University

620017, Russia, Ekaterinburg, pr. Kosmonavtov, 26. romt2@list.ru

Analysis of the historical and cultural origin of the virtual world of Schnitzler's novels is carried out with respect to the fact that Schnitzler was a member of the so called 'Young Vienna' community of young contemporary Austrian authors, which group met always in the Café 'Grinstdaidl'. He was very sensitive about the mood, temper and atmosphere of the Austro-Hungarian spirit of the age at the end of the 19th century. This becomes obvious, when we take in consideration his preferred genre, his narration stile within the different literary forms of his work as well as his heroes and the scenes of the stories.

Key words: Vienna café, coffee-house literature, the individuals of the impressionist period, feuilleton.

ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ ДЖОЗЕФА КОНРАДА
«ТАЙНЫЙ СООБЩНИК»

Елена Евгеньевна Амелина

аспирант кафедры всемирной литературы
Московский педагогический государственный университет
119991, Россия, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1.
lena_amelina@mail.ru

В статье анализируется новелла английского писателя конца XIX – начала XX в. Джозефа Конрада «Тайный сообщник». Творчество писателя во многом заложило основы для развития новеллы нового типа. Конрад обращается не к единичному (событийному), а к всеобщему (бытийному). Событие в его новеллах позволяет выявить всеобщие законы бытия. Трагедия определяется именно сложным взаимодействием личностного и надличностного. Конрад вскрывает глубинные психологические пласты жизни человека, ставит сложные нравственные проблемы, которые напряженно решают его герои.

Ключевые слова: английская новелла рубежа XIX-XX вв., психологизм, двойничество, зеркальность.

Джозеф Конрад был одним из первых писателей, которые обратились к типу «экзистенциальной» новеллы (Е.С.Себежко). Новый тип новеллы, который получает свое развитие в английской литературе на рубеже XIX–XX вв., относит функцию события на второй план (см. об этом: [Оленева 1973]). Если в классической новелле событие никак сюжетно не мотивированно, то здесь «катастрофа определяется не случайностью, а запрограммирована экзистенциальной предопределенностью, а событие лишь эту предопределенность выявляет» [Себежко 2001: 21]. В центре внимания – прежде всего, углубленное исследование человеческой души.

Новелла Конрада «Тайный сообщник» представляет в этом отношении особый интерес, так как позволяет выявить наиболее характерные особенности сюжетно-композиционного построения новеллистики писателя, идентифицировать формы, приемы и средства создания персонажа, определить своеобразие портретных и поведенческих характеристик героя как важнейший элемент поэтики Конрада в контексте явления «художественный психологизм».

Первая проблема, на которой необходимо остановиться, – это мир и человек в представлении Конрада. Мир в его новеллах всегда чуждый, непонятный герою. Внутреннее сознание – единственная непреходящая ценность, и герой именно туда и устремлен (см. об этом: [Бурцев 1990: 127–161]). Одиночество для героя Конрада – единственный спасительный выход, поскольку он не видит способа реализации своих духовных способностей в конкретной социально-исторической ситуации.

Уже при первом знакомстве с героем новеллы «Тайный сообщник» обращает на себя внимание неоднократное акцентирование одиночества героя: «...я остался один со своим кораблем...», «я был один на палубе» [Конрад 1959]. Это состояние «полного одиночества» усиливается вынужденным положением «незнакомца» на борту корабля. И если одиночество среди людей воспринимается капитаном спокойно, то его незнакомство с судном вызывает не только неуверенность в себе, но и состояние какой-то отчужденности. Герой, избравший жизнь, «лишенную волнующих проблем, одухотворенную простой моральной красотой абсолютной честности и правды», оказывается одинок и чужд всему еще до появления таинственного незнакомца. И если в классической новелле этот сюжетный поворот послужил бы завязкой действия, то здесь это не играет решающей роли. Герой уже подошел к этому событию таким, какой он есть, и не оно определяет реальность. Более объективным фактом, чем реальный мир, является внутренняя работа сознания человека. Приютив у себя в каюте убийцу, страдающий своей отчужденностью от судна капитан в один момент оказывается «тайным сообщником»: «... я себя чувствовал таким же чужим на борту, как и он. В настоящий момент это чувство обострилось. Я знал, что в глазах команды любой пустяк может сделать меня подозрительной личностью» [Конрад 1959]. Присутствие преступника рядом с героем никак не умалило это чувство – до такой степени капитан отождествлял себя со своим неожиданным двойником.

Говоря о герое новелл Конрада, следует отметить, что среди них встречаются и герои цельные и, наоборот, – сомневающиеся, буруеваемые страстями. В новелле «Тайный сообщник» данная проблема осложняется появлением двойника героя и соответственно введением в сюжетно-композиционную канву произведения мотива двойничества [Хьюитт 2000]

Капитан, впервые принявший командование судном (интересно указание, что это произошло «по некоторым причинам, касающимся лично меня» [Конрад 1959] – одиночество героя, как часто можно встретить у Конрада, обусловлено какой-то тайной), чувствующий

себя чужим не только окружающему миру, но и самому себе, неожиданно для самого себя принимает на борту убийцу Легета. Еще до момента признания «двойника» между героями устанавливается какая-то внутренняя связь, «таинственное общение», интуитивно они уже ощущают одиночество друг друга, обусловленное какой-то тайной, чуждость миру.

До появления «двойника» мы не можем найти никаких портретных описаний, кроме указания на молодость героя. Но с появлением второго «я» постепенно возникающие черты внешности гостя позволяют нам представить и самого капитана, поскольку описание он дает с обязательным указанием схожести. Как только гость облачается в такую же серую полосатую пижаму, какая была и на капитане, он с того же момента превращается словно в «серого призрака» самого героя. И далее на протяжении всего повествования он не пишет о Лагете иначе как о своем «двойнике».

Прием зеркальности неоднократно повторяется и далее не только в описании внешних черт героев, но особенно – в их позе, положении относительно друг друга. Следует обратить внимание на сам момент обнаружения «таинственного пришельца»: капитан свешивает голову за поручни и на стеклянной мерцающей поверхности моря видит «не-что белое и продолговатое, плавающее у самого трапа». Еще до обнаружения такого «двойничества» кажется, будто герой видит своё отражение в воде. Но вот отражение обретает плоть и кровь, и герой невольно ощущает себя стоящим в ночи «перед своим собственным отражением в глубине мрачного необъятного зеркала». «Одной рукой он опирался о край люка и ... за все это время не пошевелился». – «Моя рука тоже лежала на краю люка. И я не шевелился» [Конрад 1959]. Интересно, что мозг героя постоянно направлен на идентификацию себя с гостем. Мысль капитана момент за моментом оценивает и анализирует эту неожиданную встречу со своим «двойником», но мы не видим ничего, что как-то говорило бы об отношении капитана к тому событию, которое привело Лагета на его судно. Наконец, гость ложится на его койку, в то время как капитан занимает место напротив: «... он, вероятно, выглядел точь-в-точь как я, когда лежу в постели» [Конрад 1959]. Эта зеркальная картина завершает первую встречу героев, пространственная перспектива в дальнейшем повествовании словно делится на две части: соединение в ночи – разделение днем, приближение – отдаление зеркала.

Однако эта зеркальность героев носит не только характер чисто портретного описания. Портрет здесь служит первым шагом к дальнейшему внутреннему определению героя. В один момент, близко раз-

глядя на лицо своего неожиданного гостя, капитан осознает, что «в действительности он ничуть не был на меня похож» [Конрад 1959]. И в то же время он продолжает называть его своим «вторым «я»». Вслед за внешней характеристикой открывается постепенно другая сторона близости героев, которая вначале сознавалась только на уровне интуиции. Первый момент, на который следует обратить внимание, – понимание и видение героем ситуации, в которой оказался его «двойник»: «Он взывал ко мне, словно наш опыт был сходен так же, как и наши костюмы. <...> Я видел все происшедшее с такой ясностью, словно сам находился в пижаме того, другого» [Конрад 1959]. Была ли подобная ситуация в жизни у героя, мы можем только догадываться – его судьба окружена тайной – но это является началом уже не просто интуитивного принятия своего «двойника», но осознанием их внутренней тождественности. Более того, во время их разговора капитан ощущает странное чувство, которому не может подобрать названия, но оно мешает ему перебить гостя даже случайной репликой. Кажется, это уже не диалог, а исповедь, вот только кого из двоих? Не ощущает ли герой, что это и его история также? Наконец, во время краткого рассказа о себе капитан определяет и еще один момент психологической зеркальности героев – «... два чужих на корабле человека» [Конрад 1959]. Каждый из них – незнакомец на судне.

Итак, капитан обнаруживает в бывшем старшем помощнике с соседнего судна свое второе «я». Однако проблема двойственности, заявленная Конрадом здесь, раскрывается шире. Постепенно становится все сложнее понять, какое из двух «я» является истинным. Субъектная организация текста выстроена писателем таким образом, что повествователем является сам капитан, «я» героя. Так читатель получает возможность видения проблемы изнутри. Перед нами своеобразная исповедь капитана. Именно из нее мы и узнаем, какие муки ему приходится испытывать, начиная с того момента, когда неожиданный гость поселяется у него в каюте, пространственно заменяя его самого. В тот момент, когда голова гостя касается койки капитана, тот резко начинает испытывать «странную усталость», будто бы это не его «двойник», а он сам плыл без отдыха больше мили. «Смутное ощущение», будто герой находится одновременно в двух местах, с этого момента уже не оставляет его. Мозг капитана работает за двоих, а его сознание раздваивается. Сам он ощущает себя находящимся в двух телах, анализирует происходящее здесь, с ним и в то же время то, что происходит там, в каюте с его «двойником», что приводит к максимальному напряжению всех сил героя, граничащему с безумием: «Все это время двойная работа мозга доводила меня чуть ли не до помешательства. <...> Это состо-

ание было близко к сумасшествию и ухудшалось еще тем, что я отчетливо его сознавал» [Конрад 1959]. Постепенно эти ощущения усиливаются; ночью, во время тайных разговоров с Легетом, капитан с трудом выносит это «перешептывание с самим собой». Он настолько идентифицирует себя с фигурой в каюте, что перестает ощущать свою индивидуальность. Все силы капитана уходят только на то, чтобы люди не обнаружили «двойника». Остальная часть сознания внутренне находится не здесь. Во время посещения судна капитаном «Сефоры» работа мысли героя направлена на то, чтобы избежать прямых вопросов: он чувствует, что вследствие своей раздвоенности вряд ли сможет уклониться. В то же время ощущение тождества настолько сильно, что герой практически принимает на свой счет замечание шкипера о том, что Лагет «как-то не подходил к типу старшего помощника на таком судне, как “Сефора?”» [Конрад 1959].

Говоря о психологической зеркальности двойников, интересно обратить внимание на состояние помощника «Сефоры». Несмотря на то, что повествование организовано от лица капитана и предоставляет возможности для наблюдения его внутренних ощущений, все же аналитическая мысль героя позволяет несколькими штрихами обрисовать психологическое состояние «двойника». Уже в самом начале повествования капитан отмечает его необычное самообладание, тем более странное, что тот был уже готов к гибели. Эта твердость, сила воли передается и самому капитану в момент встречи. Разглядывая его серьезное, сосредоточенное лицо – лицо человека, «размышляющего наедине с самим собой», капитан отмечает, что сам он вряд ли способен к длительным размышлениям. Это самообладание и выдержка не изменяют «двойнику» ни на минуту. Герою, который постоянно находится на грани безумия, это спокойствие кажется неестественным, нечеловеческим. В то же время эта выдержка и твердость постепенно передаются капитану. Если в тот момент, когда он впервые осознает, что корабль движется по его воле, его ощущения не отличаются целостностью, герой вынужден делать огромное усилие воли, «чтобы вернуть себя (из каюты) к условиям данной ситуации [Конрад 1959], то позже, когда он подводит корабль как можно ближе к берегу, когда судно находится в опасности, целостность чувств и самообладание возвращаются к герою. Он забывает о тайном пришельце – теперь тот ушел с корабля. И это состояние вынужденного раздвоения становится шагом к единению с судном, единению с самим собой, к осознанию своей целостности и своего места здесь. «Свободный человек и гордый пловец, стремящийся навстречу неведомой судьбе» [Конрад 1959], – говорит о своем «двойнике» капитан. И то же самое можно сказать о нем. Сопри-

коснувшись со своим другим, сильным «я», капитан становится цельной натурой, которая готова противостоять этому бытийному хаосу, стремящемуся захватить и смять человека [Форд 2000].

Таким образом, новелла «Тайный сообщник» является образцом новеллы нового типа, ориентированного на углубленное исследование человеческой души. Писатель организует повествование таким образом, что в центре внимания находится внутренний мир героя. В исследуемой новелле с этой целью Конрад обращается к приему зеркальности изображения.

Список литературы

Конрад Д. Тайный сообщник // Конрад Д. Избранное: в 2 т. М.: Худож. лит., 1959. Т.2. URL: http://www.hot.ee/josephconrad/tajnyj_soobshnik.htm.

Бурцев А.А. Английский рассказ конца XIX – начала XX в. Проблемы типологии и поэтики: дис.... докт. филол. наук. М., 1990.

Оленева В.И. Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев: Наукова думка, 1973. 255 с.

Себежко Е.С. От Конрада до Хилл: Этапы развития английской новеллы конца XIX-XX века. Калуга: Изд-во КГПУ, 2001. 256 с.

Форд М. Форд Конрад и море // Иностранная литература, 2000. – №7. URL: <http://infoart.udm.ru/magazine/inostran/n7-20/ford.htm>.

Хьюитт Карен Джозеф Конрад: проблема двойственности // Иностранная литература, 2000. – №7. URL: <http://infoart.udm.ru/magazine/inostran/n7-20/hewitt.htm>.

POETICS OF JOSEPH CONRAD'S NOVELLA «THE SECRET SHARER»

Elena E. Amelina

Postgraduate of the Chair of World Literature of
Moscow State Pedagogical University.

119991, Russia, Moscow, M. Pirogovskaya St., 1, bldg. 1. lena_amelina@mail.ru

The article deals with the novella «The Secret Sharer» by Joseph Conrad, an English fin de siècle writer. His works lay the foundation for the development of a new type of novella. Conrad focuses on the general (ontological), not on a one-off (everyday life) event. A single event in his novellas helps us to find out the common laws of being. Tragedy is determined by complex interaction of personal and transpersonal. Conrad penetrates into deep psychological layers of human life, and raises difficult moral problems which his heroes strenuously solve.

Key words: English fin de siècle novella, psychological analysis, dop-pelgänger, reflectivity.

**ЖАНРОВАЯ САМОБИТНОСТЬ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ США XX ВЕКА
В ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ**

Валентина Викторовна Котлярова

к. филол. н., доцент, Ветеран труда

Челябинский государственный педагогический университет

454080, Россия, г. Челябинск, пр. Ленина, 69. Vadim_Lebedinskii@mail.ru

В данной статье исследуется жанровое своеобразие исторической и историко-биографической драмы США XX в. На материале драматургического творчества таких американских писателей, как М.Андерсон, Р.Шервуд, Б.Стэйвис, Д.Лоренс и Р.Ли, С.Левитт, Д.Шэри осмысляются проблемно-тематические, эстетические, методологические вопросы произведений данного жанра. Особое внимание уделяется проблеме взаимосвязи документальности и художественности в исторических драмах первой половины и середины XX в. В контексте синтеза научного и эстетического выявляется историзм художественного мышления драматургов США XX в., их стремление представить прошлое в связи с современностью и перспективой развития будущего.

Ключевые слова: жанр, драма, история, историческая и историко-биографическая пьеса, документальность, научность, художественность, взаимосвязь времен.

Исследование закономерностей развития мирового литературного процесса от античности до современности немислимо без обсуждения вопросов взаимодействия научного и художественного в произведениях разных эпох, наций, родов и жанров. Произведение искусства, вбирая в себя всё «многоцветье» бытия, становится своеобразным зеркалом, отражающим жизнь в разных аспектах и ипостасях – историческом, этнографическом, культурологическом, религиозно-философском, нравственно-этическом. Исходя из этого, следует, что «произведения художественной литературы и искусства – важный источник для понимания менталитета времени их создания... и для знания конкретных “исторических обстоятельств”... Тем самым художественная литература и искусство приобретают значение источников, важных для историографических наблюдений» [Шмидт 1997: 115]. Однако следует помнить, что «смысловые глубины» произведения искусства, как муд-

ро отмечал М.М.Бахтин, можно постичь только, исходя из «большого времени», т.е. в контексте динамики всей культуры человечества. Как известно, согласно его теории, обнаружение “всё новых и новых смыслов” возможно лишь в движении от “внутреннего диалога” – к большой Истории» [Андреев 2001: 5]. С концепцией «большого времени» М.М.Бахтина созвучно и «чувство Истории» Т.С.Элиота, и теория «длинных волн» современных литературоведов – авторов обширной работы «На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности». По нашему мнению, не утратила актуальной значимости и возникшая еще во второй половине XIX в. школа исторической поэтики, в трудах создателей которой (И.Тэн, Г.Брандес, А.Н.Веселовский) были заложены объективные критерии эстетических оценок, необходимых и современной филологии. Так, Е.М.Мелетинский особо подчеркивал: «Историзм является фундаментальным принципом в подходе к гуманитарным наукам, а историческая поэтика остается привилегированной областью применения исторического принципа» [Мелетинский 1986: 2]. В унисон с данным суждением звучит авторитетное утверждение Д.С.Лихачева: «...История не только мать истины, но исходная точка для художественных оценок произведения искусства» [Лихачев 1989: 38]. Подтверждение всему вышесказанному – коллективная монография «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания».

Для культурологической парадигмы современной эпохи характерно синтезирование разных родов литературы, жанров, стилей, эстетических приемов и средств других искусств – живописи, музыки, танца, пантомимы, кинематографа, а также использование достижений НТР, компьютерных технологий в частности. При этом литература способна причудливо сплавлять воедино художественность и научность. Во имя правдивого изображения мира и человека она обращается к опыту гуманитарного научного знания – историко-философского, социологического, этнографического, психологического, естественно-географического. Прав В.Е.Хализев, который прозорливо заметил, что «художественная литература, таким образом, занимает в культуре общества и человечества особое место как некое единство собственно искусства и интеллектуальной деятельности, сродни трудам философов, ученых-гуманитариев, публицистов» [Хализев 2000: 105]. По нашему мнению, в наибольшей степени данные теоретические концепты подтверждаются практикой создания исторических и историко-биографических произведений художественной литературы, исторической драмы США XX в. в частности.

Интерес американских писателей к национальной истории и личности ее выдающихся деятелей – Джорджа Вашингтона, Бенджамина Франклина возник еще на заре возникновения литератур Нового Света, в эпоху борьбы за независимость. Стремление осмыслить феномен американской свободы и «американской мечты» стало одной из главных тенденций развития как национальной, так и европейской художественно-публицистической мысли второй половины XVIII в. Так, Томас Паунолл, один из колониальных губернаторов и друг Бенджамина Франклина, в «Памятной записке правителям Америки» (1783) писал: «Новый порядок вещей и людей, который понимает их так, как они есть на самом деле, и полагает истинной целью и совершенным благом политики не что иное, как Результат, который обеспечивает как равные права, так и равную Свободу, всеобщий Мир и беспрепятственное распространение счастья в Человеческом Обществе... Таков Принцип, заложенный в законе и деле, и это – отнюдь не умозрительная теорема» [Чайнард 1977: 249].

Данная интеллектуальная тенденция прослеживается в эпистолярных произведениях американской литературы 1780-1790-х гг. Например, в «Письмах американского фермера» Кревкера. Мировое значение войны за независимость в Новом Свете и ее победоносные результаты в своих блестящих речах убедительно доказывал выдающийся публицист Томас Пейн, заявляя, что дело Америки в большей мере есть дело всего человечества. Отзвуки американских революционных событий стали слышны в Европе «от Гвадалквивира до берегов Невы», означая «полную перестройку» политических и экономических международных отношений.

Американская революция, бурные события Войны за независимость и ее победа оказали существенное воздействие на формирование и развитие всей ранней литературы США, драматургии в частности. Несмотря на длительное господство в колониальной Америке идеологии пуританства, враждебной к искусству в целом, к драме и театру как «порочным» явлениям социума в особенности; патриотические пьесы создавались и ставились на сцене, вопреки всем религиозно-аскетическим запретам и указам властей. Авторы данных произведений сознательно обращались к исторической тематике, «понимая, что никакая выдумка не сравнится с реальными событиями по драматизму и накалу страстей» [Коренева 1997: 769].

Среди первых драматургов, художественно разработавших национальный военно-патриотический материал, – Хью Генри Брэккенридж – автор пьесы «Сражение при Банкер-Хилле» (1776) и трагедии «Смерть генерала Монтгомери во время штурма города Квебека» (1777); Джон

Дэйли Берк – создатель нескольких пьес, лучшей из которых, в оценке даже современных литературоведов, считается «Банкер-Хилл, или Смерть генерала Уоррена» (1797). Оба драматурга, представляя исторический трагический материал, опираясь на конкретные факты, изображая реально существовавших и влиятельных лиц эпохи Революции и Войны за независимость, стремились к той правде в искусстве, когда документальность и художественность слиты воедино. При этом им не удалось в полной мере решить эту сверхзадачу, находясь под влиянием европейской драматургии, эстетики классицизма в частности. Отсюда – патетика речей и односторонность в изображении персонажей, декламационность монологов, отсутствие живых диалогов и яркого развития драматического действия во времени и пространстве.

Наиболее талантливо и оригинально к военно-исторической тематике обращался первый американский профессиональный драматург Уильям Данлэп. Исследователи всех времен выделяют его пьесу «Андре» (1797), считая ее, в какой-то мере, явлением зарождения новой подлинно национальной американской драмы. В ней, помимо правдивого изображения конкретных событий Войны за независимость и реальных исторических лиц, У.Данлэп проявил себя как художник-психолог, создавая сложные, лишенные схематизма ранних пьес характеры главных героев – Дж.Вашингтона и английского офицера – Андре. Историческая тематика разрабатывалась У.Данлэпом и в ряде других разножанровых пьес, среди которых – «Храм Независимости» (1799), «Солдат 76-го» (1801), «Петроспекция, или Американская революция» (1802). Несмотря на свою яркую одаренность и стремление идти своим эстетическим путем, драматург испытывал сильное влияние многовековой европейской драматургии. Во всех его произведениях обнаруживается стилевой синкретизм, основанный на искусстве классицизма, сентиментализма, просветительского реализма, зарождающегося романтизма.

В недрах формирования американской национальной драматургии постоянно возникал вопрос о роли личности в истории. На сценических подмостках должны были появиться герои, воплощавшие всё лучшее, что было в народе и в эпохе. Прав Д.Чайнард, когда пишет, что «революция выдвинула две могучие фигуры, живо символизирующие страну, которую они создали: Джорджа Вашингтона и Бенджамина Франклина» [Чайнард 1977: 251]. Как идеал республиканского героя Дж.Вашингтон был прославлен в литературе и Нового, и Старого Света с конца XVIII в. на протяжении всего XIX в. Ему посвящались оды, поэмы, прозаические художественные и мемуарно-публицистические произведения. Великолепны «Ода Наполеону Бонапарту» и

«Бронзовый век» Дж.Г.Байрона, где дано противопоставление Вашингтона будущим диктаторам. Как «первый» и «единый» «Американский Цинциннат» Вашингтон стал главным героем ранних американских патриотических драм, которые, не заботясь о строгой документальности в изображении исторических событий и лиц, стремились с эстетических позиций классицизма и романтизма передать масштаб этой Личности, создавшей «новый мир» и провозгласившей «Декларацию независимости». Величие образа Первого президента США впоследствии будет влиять и на художественное сознание американских драматургов XX в., исследующих проблемы развития национального исторического процесса, центральными фигурами которого в разные эпохи станут Авраам Линкольн и Франклин Делано Рузвельт.

Историзм художественного мышления драматургов США XX в. ярко и оригинально обнаруживается в значимости преемственных связей искусства XVIII – XIX вв., подготовившего появление величавого трагедийного мира создателя национальной социально-психологической драмы – Юджина О’Нила; блестящей плеяды писателей 1930-1940-х гг., среди которых – Максвелл Андерсон, Роберт Шервуд, Клиффорд Одетс, Элмер Ройс, Торнтон Уайлдер, Лилиан Хеллман; авторов политических и исторических пьес «бессолнечных» 1950-х с такими лидерами во главе, как Бэрри Стэйвис, Джером Лоренс и Роберт Ли, Саул Левитт, Дор Шэри; выдающихся создателей «нового реализма» 1960-х – 1980-х гг. – Артура Миллера, Теннесси Уильямса, Лилиан Хеллман, Эдварда Олби и дерзких художников-экспериментаторов конца столетия. По нашему мнению, здесь тот «веер» культурных явлений, та их историческая, временная последовательность, которая, по мысли Осипа Мандельштама, «уступает место их рядоположенности в некоем умопостигаемом синхронном пространстве: в нем они равноправны, и потому обеспечены многообразием и полнотой связей и взаимовлияний. А это означает отмену дурно понимаемой идеи прогресса, идеи “улучшения”, допускающей забвение тех явлений культуры в прошлом, что не удовлетворяют сегодняшней социальной конъюнктуре» [Мандельштам 1987: 55–57].

Таким образом, достижения и открытия драматургов США разных эпох не только не померкли в современной литературе, но и засияли яркими красками в условиях нового исторического времени, для культурологической парадигмы которого характерно синтезирование разных наук и искусств. Взаимосвязью художественной литературы, истории, социологии, психологии, публицистики во многом обусловлена жанровая самобытность исторической драмы США XX в. Эскурсы в прошлое во имя осмысления проблем современности предприни-

мали в 1930-1940-е гг. такие талантливые драматурги, как Максвелл Андерсон и Роберт Шервуд.

В истории формирования и развития национальной драмы США Максвеллу Андерсону (1888-1959) принадлежит особое и достойное место. Вместе с Юджином О'Нилом он работал над созданием отечественного репертуара, способствовал теоретическому осмыслению сущности основных эстетических принципов драматургического творчества. «Андерсон достоин известности. Он один из наших немногих настоящих драматургов, который в течение 25 лет снабжал нашу сцену потоком пьес, и все они несли на себе отпечаток его личности, его отношения к миру», – писал известный театральный деятель Гарольд Клермен [Clarmen 1958: 33].

Центральное место в драматургическом творчестве М.Андерсона занимают исторические пьесы. В 1930–1940-е гг. он стал бесспорным театральным лидером данного жанра. Его исторические драмы отчетливо разделились на два тематических цикла – европейский и американский. В европейском цикле лидирует интерес автора к английской истории. Это – своеобразная трилогия, посвященная событиям английской действительности XVI в., «тюдоровский цикл» пьес, состоящий из драм – «Королева Елизавета» (1930), «Мария Шотландская» (1936), «Тысяча дней Анны Болейн» (1948). В европейский цикл пьес следует включить такие историко-биографические драмы, как «Жанна Лотарингская» (1946) и «Босоногий в Афинах» (1951), главными героями которых являются Жанна Д'Арк и Сократ. Американская история оригинально интерпретируется М.Андерсоном в драмах – «Веллей Фордж» (1934), «Воцарение зимы» (1935), «Хай Тор» (1937), «Бескрылая победа» (1938).

Данные пьесы стали философско-эстетическим ядром творческой жизни М.Андерсона. По нашему мнению, их материал позволяет выявить самобытность художественного мира писателя. В них полнее всего развернуты его концепции исторического развития личности и государства. Не случайно в своих исторических драмах он обращается к самым сложным временам из жизни античности, средневековья, Ренессанса или рубежа XVIII–XIX вв. Здесь конкретный исторический конфликт приобретает широкое философско-этическое и психологическое истолкование как столкновение свободы и насилия, добра и зла, жизни и смерти. Философские размышления драматурга в сфере исторического жанра о соотношении человека и общества, свободы и власти, справедливости и произвола позволили ему, подобно Юджину О'Нилу, создать в американской литературе национальный вариант трагедии. При этом его эстетическая концепция трагического во

многим опирается на классические европейские образцы – античную трагедию, театр В.Шекспира, И.В.Гете, Ф.Шиллера. В отличие от Ю.О’Нила и других вышеназванных драматургов США XX в., М.Андерсон в своих исторических трагедиях проявил интерес к романтической манере письма. По этому поводу Джон Гасснер писал: «М.Андерсон стал для американского театра тем, чем Шиллер для немецкого и Ростан для французского. Он дал американскому театру романтическую трагедию» [Gassner 1959: 865].

Трагедия в представлении писателя была неотделима от поэзии. «Вместе с Гете я считаю, что драматическая поэзия является на сегодняшний день величайшим достижением человека на земле», – утверждал М.Андерсон [Anderson 1956: 48]. Данное убеждение драматург реализовал в своей художественной практике, начав писать свои трагедии белым стихом, который считали устаревшим и окончательно вышедшим из моды. Так в американский театр, который никогда не имел своего поэта-драматурга, пришла классическая традиция европейского театрального искусства, на высотах которой – Эсхил, Софокл, Еврипид, Шекспир, Гете, Шиллер, Байрон, Пушкин, Лермонтов.

Блистательный цикл исторических трагедий в стихах в театре М.Андерсона представляют три пьесы, сюжетно-тематически связанные между собой. Это – «Тюдоровский цикл» пьес из английской истории XVI в. С точки зрения исторической хронологии, его можно представить как развитие английского Ренессанса на материале событий и характеров, развернутых в пьесах – «Тысяча дней Анны Болейн» (1948), «Королева Елизавета» (1930), «Мария Шотландская» (1933). Типологически их все объединяет авторское стремление использовать историю как «эзопов язык» для обсуждения проблем современности. Вся философско-эстетическая концепция данной трилогии обращена к XX в.

В художественном мышлении М.Андерсона британское государство Тюдоров – модель современного деспотического мироустройства. Выведенные на сцену реальные исторические фигуры – Генрих VIII, Анна Болейн, королева Елизавета, Мария Стюарт, граф Эссекс не только тонко индивидуализированные герои, но и образы-символы, олицетворяющие универсальные морально-психологические явления. Центральной проблемой всех этих произведений является проблема истории и современности, что обуславливает их жанровую самобытность, своеобразие их поэтики. Так, обращает на себя внимание композиционная двуплановость данных пьес, когда, помимо первого, внешнего – исторического плана действия, существует второй – подтекстовый, непосредственно связанный с современной автору действительностью. Это наиболее ярко проступает в созданной в эпоху маккартизм-

ма трагедии «Тысяча дней Анны Болейн». Здесь культ независимости духа, свободы личности, олицетворением которых становятся Анна Болейн и английские гуманисты – Томас Мор, Томас Уайт, – протест против «времени негодяев», вызов жестокости и конформизму эпохи маккартизма конца 1940–1950-х гг.

В художественном дискурсе этих пьес можно выявить типологию как внешнего, так и внутреннего конфликта. В каждой из трагедий – это роковой поединок двух ярких, сильных личностей – Генриха VIII и Анны Болейн, королевы Елизаветы и графа Эссекса, Елизаветы Тюдор и Марии Стюарт. При этом М.Андерсон-художник сосредоточен не на социально-политическом, а на философском, нравственно-психологическом аспекте его развития. Из этого следует и взаимосвязь конфликта внешнего с конфликтом внутренним, приоритет которого позволяет драматургу, блистая мастерством психологического анализа, передать сложную «диалектику души» своих персонажей.

Углубляя историзм своих пьес, писатель талантливо использует подлинно научные факты и материалы, исследующие развитие как европейского, так и национального американского социума. В документальном дискурсе «тюдоровского цикла» пьес он включает в монологи и диалоги героев оригинальные стихи короля Генриха VIII, его мемуарные и дневниковые записи; использует материалы исторических хроник и философско-публицистической литературы эпохи английского Ренессанса. Жанровая самобытность всех исторических пьес Максвелла Андерсона – искусное синтезирование художественного и документального не столько во имя реставрации событий далекого прошлого, сколько для осмысления проблем современности, учитывая взаимосвязь прошлого, настоящего и грядущего. Суть своих духовных исканий драматург-гуманист выразил предельно четко: «Моя надежда состоит в том, что с течением времени человечество будет все более совершенствоваться в способности мыслить и быть великодушным... Мечта человечества заключается в том, чтобы сделать себя лучше» [Atkinson 1974: 282].

Исследуя жанровую сущность исторической драмы США XX в., следует обратить внимание на такую ее разновидность, как историко-биографическая пьеса. Ее утверждение в американской литературе ярче всего доказали биографические пьесы 1930-х гг., посвященные «отцам» национальной демократии – Джефферсону, Вашингтону, Линкольну. Это – «Велей Фордж» (1934) Максвелла Андерсона и «Эйб Линкольн в Иллинойсе» (1938) Роберта Шервуда. В них авторы стремились не только талантливо и документально точно воспроизвести

образы и картины героического американского прошлого, но и соотнести их с современностью.

Так, острый конфликт Джорджа Вашингтона с продажными политиками конца XVIII в., ставший центром развития напряженного драматического действия в пьесе М.Андерсона «Велей Фордж», предвосхищает социально-политические противоречия США середины XX в. Роберт Шервуд (1896-1955), избравший жанр исторической и историко-биографической драмы своей писательской путеводной звездой, уже с первых своих пьес – «Дорога на Рим» (1927), «Мост Ватерлоо» (1930) показал взаимосвязь прошлого и настоящего.

В лучшей из своих пьес – «Эйб Линкольн в Иллинойсе», удостоенной престижной Пулитцеровской премии, Р.Шервуд, используя обширный документальный материал, проявил незаурядный талант художника-психолога, социолога, философа. Исследуя проблему значимости личности в истории, развертывая процесс превращения «робкого провинциала» в человека, ответственного за судьбы нации, борца за демократические и гуманистические ценности, писатель открывает оптимистические перспективы развития человечества. Однако в трагическом одиночестве Авраама Линкольна отразилась и глубоко современная скорбь драматурга, вызванная сознанием кризиса идеалов «Великого президента», оставшихся недостижимыми и для Америки XX столетия.

Данная ситуация наиболее трагично обнаружилась с конца 1940-х гг. в 1950-е гг. в эпоху маккартизма с его преследованием свободомыслия и невозможностью открытой постановки и обсуждения наиболее острых проблем современности. В условиях «запуганных пятидесятих» историческая драма стала своеобразным «эзоповым языком», позволявшим выяснять вопросы мрачной действительности. Такими произведениями стали «Человек, который никогда не умрет» (1954) Бэрри Стэйвиса, драматизировавшего историю Джо Хилла – «губадура рабочей Америки» и профсоюзного организатора; «Получит в удел ветер» (1955) Джерома Лоренса и Роберта Ли, представивших знаменитый «обезьяний процесс» Скоупса, учителя, посмевшего преподавать школьникам эволюционную теорию Дарвина; «Андерсонвилльское дело» (1959) Саула Левитта, сумевшего воспроизвести с почти протокольной точностью заседание военного трибунала времен Гражданской войны Севера и Юга над комендантом первого в истории концентрационного лагеря Генри Вицем.

Все эти пьесы могут служить замечательным образцом того, как кропотливо собранный и тщательно изученный авторами исторический материал превращается в произведение искусства. В их докумен-

тальном дискурсе использовались мемуарные, публицистические, биографические источники; историография и журналистские расследования; подлинные материалы судебных процессов, ставших основой центрального драматического конфликта. Все они «пропущены» через призму художественного сознания творцов данных исторических пьес. Благодаря такой творческой обработке первоисточников, историческая драма не всегда открыто обнаруживает приемы документальности. Документ живет в ее подтексте и служит лишь отправным моментом для художественного исследования прошлого.

Так, например, материалы по делу Джо Хилла играют у Бэрри Стэйвиса роль канвы, скрытого ориентира. «Аромат» документа ощущается скорее в самой атмосфере пьесы «Человек, который никогда не умрет», чем в конкретно уловимых особенностях ее сюжетосложения, композиции, содержания образов. Как верно отметил теоретик Я.И.Явчуновский, «автор исторического повествования, подобно актеру, вживается в материал, постепенно отбирает и прессует свои знания, пока не заживет образом, не придаст ему определенность, навеянную конкретными сведениями. А там, где эти сведения отсутствуют, он дополняет их воображением» [Явчуновский 1974: 14].

В художественном дискурсе данных исторических драм большую значимость приобретают остроконфликтные диалоги – дискуссии, тяготеющие к интеллектуальному театру Бернарда Шоу; массовые сцены, митинговые эпизоды, сближающие театр «бессолнечных» 1950-х с героическим духом произведений «красных тридцатых»; искусное вплетение в монологи, диалоги, авторские ремарки фрагментов из политических статей, экономических брошюр, социологических исследований.

Всё это в сочетании с углубленным психологическим анализом характеров главных действующих лиц, лиризмом и поэтико-музыкальной выразительностью отдельных мизансцен создает самобытный полифонический стиль, который мастерски разовьет драматургия США 1960–1970-х и 1980–1990-х гг. В эти годы жанр исторической и историко-биографической драмы не выдвигается на первый план, как в театре США первой половины XX в. Наиболее актуальным для писателей становится творческий экспериментальный поиск в жанрах полифонической социально-психологической и философской драматургии. Выдающееся место среди историко-биографических пьес середины XX в. занимает драма Дора Шэри о Франклине Делано Рузвельте – «Восход над Кампобелло», написанная в 1958 г. В своем предисловии к пьесе драматург заявлял: «То, что я предполагаю рассказать, есть история человека и окружающих его людей, которые после тяжелого испытания вышли сильными и торжествующими победоу» [Schary 1958: X]. Здесь выражена

вся концепция драмы как личной – преодоление Ф.Д.Рузвельтом серьезного физического недуга (он болел полиомиелитом в 1921-1924 гг.), так и социальной – выход США из экономического кризиса 1930-х гг., благодаря «новому курсу» правительственных мероприятий, проведенному под эгидой этого гениального Президента.

Дор Шэри создавал эту драму на строго документальной основе. Им были тщательно изучены все материалы, посвященные жизни Ф.Д.Рузвельта: исследования биографов, его статьи, речи, письма, фрагменты из которых использовались автором в процессе создания речевой характеристики героев. Исследовав богатейшие документальные источники, драматург сумел искусно ввести их в художественную ткань произведения, используя «скрытую цитацию», руководствуясь ими при создании целостного образа главного героя и развертывая панораму как частной, так и общественно-политической жизни сложной эпохи 1930-х гг.

Сосредоточив развитие драматического действия в стенах дома Франклина Рузвельта в Кампобелло, Д.Шэри мастерски преодолевает внешнюю камерность пьесы посредством психологически насыщенных диалогов действующих лиц. В них, в первую очередь, обнаруживается та многогранная программа политических действий, которую намеревается осуществить Рузвельт в недалеком будущем. Когда он взволнованно беседует об этом с единомышленниками: женой Элеонорой, преданным другом Луисом Хоу – или решительно и убежденно отстаивает свои взгляды в полемике с противниками «нового курса»; стены загородного дома в Кампобелло как будто раздвигаются, впуская на сцену огромный мир, который потрясают войны и ожесточенная борьба партий, нищета и безработица. Перед нами в этих сценах предстает Политик, которому суждено сыграть одну из главных ролей в национальной и мировой истории, и Человек, который, несмотря на внезапный и страшный недуг, верит в свой свет на жизненном горизонте.

Заключаящая драму сцена митинга предвыборной кампании 1924 г. и первого после начала тяжелой болезни выступления Франклина Рузвельта диссонирует с камерностью предыдущих картин и эпизодов. В ее полифонизме и эмоциональной напряженности выражен тот накал страстей, который был характерен для политической борьбы того времени. Авторские ремарки, указывающие на внешнее преобразование героя («Он загорел и сияет жизнеспособностью») и подробно описывающие каждое движение, каждый шаг своего героя по направлению к ораторской трибуне, приобретают глубокий символический смысл. Те десять шагов, которые Франклин Делано Рузвельт медленно, но уверенно проходит на своих костылях по сцене к трибуне, автор справедливо называет «Великими». Это – и внутренняя победа героя над

собой, тяжелыми жизненными обстоятельствами; и будущие его успехи и завоевания на посту Президента США. Драматург сознательно не приводит в пьесе документальный текст речи Рузвельта на этом знаменательном для него митинге, в финале у главного героя нет ни одной реплики, ни одного суждения, высказанного вслух. Здесь красноречиво только действие как начало поворотного момента и в жизни самого героя, и в социально-политической жизни страны в целом. Завершающие драму аплодисменты, по мысли автора, символически адресованы не только героическому подвигу воли и веры Человека, но и демократической и гуманистической деятельности президента Франклина Делано Рузвельта.

Из этого следует и философско-психологический смысл названия пьесы, ее актуальность как живое напоминание конформистскому поколению «безмолвных пятидесятых» о достижениях «грозовых тридцатых»; о том, что даже самые «суровые испытания» не могут сломить человека, наделенного волей к жизни; и человечество, окрыленное надеждой на «Восход» в будущем непреходящих духовных ценностей Бытия. Таков актуальный смысл и всех вышеназванных исторических и историко-биографических драм. В их документально-художественном дискурсе проявляется тот историзм мышления авторов, когда обращение к образам и урокам прошлого – социальным, политическим, морально-этическим – помогает живее и глубже осмыслить настоящее и определеннее представить перспективы развития будущего. По нашему мнению, здесь уместно вспомнить мудрое образное рассуждение Ромена Роллана: «Героическая история, так, как я ее понимаю, не должна быть задним фонарем поезда, мерцающий огонь которого тускло освещает пройденный путь. Она должна быть маяком в ночи, который потоком своего света указывает место корабля в океане – откуда он плывет и куда. Настоящее, отделенное от будущего, теряет свое содержание. Прошрое, отделенное от настоящего, перестает быть реальным» [Роллан 1932: 86-87].

Вот такими «маяками в ночи» маккартистской реакции стали пьесы Б.Стэйвиса, Д.Лоренса и Р.Ли, С.Левитта, Д.Шэри. Творчески усваивая традиции многовекового европейского театрального искусства, опираясь на достижения национальной сценической культуры XVIII–XIX вв., историческая драма США XX в. сумела оригинально и талантливо «сплавить» воедино документальность и художественность во имя гуманизации и всестороннего совершенствования современного социума.

Список литературы

Андреев Л.Г. В бесспорном – спорное // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000. М.: Высшая школа, 2001. 335с.

- Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М.: Наследие, 1994. 509 с.
- Корнева М.М.* Первые драматургические произведения // История литературы США. Т.1. М.: Наследие, 1997. 831с.
- Лихачев Д.С.* О филологии. М.: Высшая школа: 1989. 208 с.
- Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте. О природе слова // Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 55–57.
- Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 318 с.
- Роллан Р.* Народный театр // Собр. соч. Т. XII. Л.: Время, 1932. С. 86–87.
- Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высш. шк., 2000. 398с.
- Чайнард Д.* Американская мечта // Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. 1. М.: Прогресс, 1977. 603с.
- Шмидт С.О.* Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. М.: РГГУ, 1997. 197 с.
- Явчуновский Я.И.* Документальные жанры: Образ, жанр, структура произведения. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1974. 231с.
- Anderson M.* Off Broadway. Essays about the Theatre. N.Y.:Da Capo Press, 1956. 91p.
- Atkinson B.* Broadway. N.Y.: MacMillan Publishing Co., 1974. 564 p.
- Clarmen H.* Sie as Truth. N.Y., 1958. P. 33.
- Gassner D.* Present of the theatre N.Y., 1959. P. 865.
- Schary D.* Sunrise at Campobello. N.Y., 1958. P. X.

GENRE ORIGINAL OF THE AMERICAN HISTORICAL DRAMA OF THE 20 CENTURY IN THE DOCUMENTAL AND THE ARTISTIC STYLE

Valentina V. Kotlyarova

Doctor of Philology

Chelyabinsk State Pedagogical University

454080. Russia, Chelyabinsk, Lenin avenue, 69. Vadim_Lebedinskii@mail.ru

In this article investigation of problems of the American historical and history-biography drama of the 20 Century. In this plays of M. Anderson, R. Sherwood, B. Stavis, D. Lorens and R. Lee, S. Levitt, D. Schary analyzing problems of the connection documental and the artistic styles. This original art discovers special thought of the American dramatists as historical connection of the post and the modernity.

Key words: drama, playwrights, historical. Genre, documental, artistic, style, post, modern, original.

**ДИСКУРСИВНЫЙ ОПЫТ
В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ РАССКАЗА В.ПЕЛЕВИНА**

Лилия Владимировна Савелова

к. филол. н., доцент кафедры средств массовой информации
Северо-Кавказский федеральный университет
355000, Россия, г. Ставрополь, пр. Кулакова, 2. slv2@bk.ru

В статье проводится анализ жанрово-дискурсивной специфики малой метапрозы русского постмодернизма. На основе имеющегося на сегодняшний день литературоведческого материала автор анализирует соотношение понятий дискурс и жанр, описывает специфические черты постмодернистского рассказа как исторического жанра (или дискурса), исследуя поэтику конкретного текста определяет основные структурные особенности метапрозаического постмодернистского рассказа В.Пелевина.

Ключевые слова: поэтика, метапроза, нарратив, дискурс, жанр, русский постмодернистский рассказ, творчество В.Пелевина

Во многих исследованиях, посвященных современному литературному процессу, постулируется необходимость выработки принципов анализа постмодернистской метапрозы (и других произведений с метатекстовой составляющей), поскольку широко известно, что для данной мировоззренческой парадигмы перенос художественного внимания на творческий процесс является наиболее акцентированным. Так, М.Н.Липовецкий подчеркивает, что «... именно переосмысление поэтики метапрозы и лежащей в ее основе модернистской мифологии творца, демиурга субъективного универсума абсолютной и в то же время хрупкой свободы – определяет специфику артистизма прозы "новой волны"» и «других прозаиков близкой культурно-эстетической ориентации» [Липовецкий 1997: 210].

Надо заметить, что с позиций жанрово-дискурсивной специфики малая проза (и метапроза) русского постмодернизма изучена явно недостаточно. Исследования последних десятилетий в большей степени сфокусированы на экспликации философско-мировоззренческих основ и стилистической специфики романов и драматургии; поэтика малой прозы рассматривается, как правило, также с этих позиций (работы И.С.Скоропановой, А.К.Жолковского, В.П.Руднева, М.Н.Липовецкого, Н.П.Беневоленской, М.Эпштейна и др.), и форма-

ции русского постмодернистского рассказа исследуются в ряду других дикурсивных практик (работы М.Н.Липовецкого, Н.П.Беневоленской, Ф.Катаева, Л.Цзиюн, Н.Савицкой, Т.Колядич, Е.Любезной и др.). Между тем, при безусловном первенстве романов малая проза занимает в посмодернистской литературе весьма важное место: именно здесь происходит первичное освоение новых поэтических принципов, которые впоследствии составят художественные достижения крупной эпической формы.

В силу значительности в структуре рассказовой постмодернистской метапрозы коммуникативной составляющей представляется перспективным обращение к понятию дискурса. Эвристические возможности взаимоналожения категориального содержания расплывчатых, но в известной степени ключевых для современной филологии категорий «дискурс» и «жанр» (глубоко дискуссионное в силу многозначности исследовательских подходов) интерпретируются нами в соответствии с положениями, разрабатываемыми в исследованиях В.И.Тюпы [Тюпа 2011: 31-42]). Как известно, еще во второй половине прошлого века Ц.Тодоров артикулировал проблему двуаспектности жанровой типологии, разграничив жанры на «исторические» и «теоретические». Первые, по мысли В.И.Тюпы, представляют собой дискурсы в трактовке М.Фуко, и «членение словесности на такие «поля» конвенционально, в исторической динамике неисчислимого множества коммуникативных событий оно подвержено изменчивости». «"Теоретические" жанры следует понимать как сущностные категории "субстанциальной" природы различных сфер дискурсивной практики с их «внутренними закономерностями», то есть в их самоидентичности» [Тюпа 2011:36], то есть, в пользуясь терминологией Н.Д.Тамарченко, как «модель литературного произведения, которая соответствует структурной основе его исторически сложившихся разновидностей»; «надысторический» инвариант [Тамарченко 2001: 6]. В этом отношении русский посмодернистский рассказ представляет собой обширное и достаточно динамичное поле, в рамках которого типы высказываний существуют на правах разновидностей и субдискурсов, что согласуется с известной формулой М.М.Бахтина в соответствии с которой «жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно» [Бахтин 1972: 141-142].

Реализуя архитектурный для поэтики русского рассказа принцип бинарности [Тамарченко 2001: 58], пелевинский метапрозаический рассказ также оказывается структурно сориентирован на ситуа-

цию читательского выбора, но не из «двух правд» – точек зрения и мирообразов, а из разнородных дискурсивных практик.

Так, в рассказе «Бубен Нижнего Мира» (1993) (подзаголовок «Зеленая коробочка») текст функционирует как конструкция, сочетающая в себе значения, вложенные автором, с теми смыслами, которые может внести читатель. Авторская коммуникативная стратегия реализуется посредством использования первого лица основного субъекта речи, который намеренно подчеркивает: свою отнесенность к текстовой сфере; сам факт повествования; его документальность, достоверность («...ниже будут встречаться ссылки на словари и размышления и предметах...» [Пелевин 2010: 294]; «на память приходит случай, описанный в недавно изданных во Франции воспоминаниях доктора Чазова...» [там же: 295] и т.д.).

Выраженное присутствие повествователя дополняется активизацией заинтересованного адресата. Данная модель читателя определена как интерпретационными операциями, так и сознательно вводимыми уже в самом начале текста риторическими уловками: демонстрацией расположения, непосредственными обращениями, вербовкой союзников, демонстрацией оригинальной позиции («Раз уж так вышло, что читатель – или читательница, что мне особенно приятно, – набрел на этот небольшой рассказ, раз уж он решил на несколько минут довериться тексту...» [там же]; «Нас посещают самые разные идеи, позднее мы поделимся некоторыми из них», «... просим еще немного терпения у читателя, уже, вероятно, до смерти уставшего от нашей болтовни...» [Пелевин 2010: 297]). Стратегия текста ориентирована на формирование доверительных отношений между автором и читателем, провоцирование эмоционального соучастия. Последнее достигается как путем обращения к теме смерти (затрагивающей каждого человека), так и посредством использования высказываний, демонстрирующих внутреннее состояние говорящего: «...там встречается одно пугающее нас слово (гибель)...» [там же]; «... бытовое состояние переплетено в ней с самым страшным, что ждет человека», «Особенно угнетает то, что мы не можем распознать...», «...глядящая в душу дырочка ствола» [Пелевин 2010: 299] и т.д. В.В.Степанов, анализируя механизмы провоцирования, приходит к выводу, что функция «говорения» в подобных высказываниях является, по сути, функцией «показывания» [Степанов 2008], а речь переходит в форму перформатива или «автореферентного высказывания». Такой дискурс ни о чем не сообщает, а только «перереформирует ту самую коммуникативную ситуацию, какой он порождается»

[Тюпа 2011], позиционируя интересубъективные отношения автора и читателя как иерархические (с доминированием адресата).

Таким образом, пелевинское повествование старательно создает своего «проницательного читателя», как иронически именует его автор, то есть типичного потребителя современной беллетристики, который ожидает, что распознал топик дискурса и его возможные изотопии. Заданный образ читателя сфокусирован на носителя среднелитературного типа речевой культуры, к которому, по мнению О.Б.Сиротининой, принадлежит большая часть образованного населения России [Сиротинина 2001: 22], и опирается на прецедентные феномены «сегодняшней актуальности». Актуализируемые в тексте дискурсивные модели открыто соотносятся с системой пресуппозиций такого читателя, однако симптомы гиперкодирования ориентируют и на другие жанровые коды, топик дискурсов (в том числе весьма разнообразные). Так создается атмосфера игры: наряду с потребительским предлагается творческий уровень прочтения, когда читатель должен отыскивать и проверять повествовательные схемы, скрытые под верхним слоем текста.

Повествование в рассказе «Бубен Нижнего Мира» строится в соответствии с жанровым инвариантом (сочетание кумулятивного и циклического принципов организации сюжета), но на основе отказа от развития событий, избыточности сообщения, повторяющего означивания семантически пустого для читателя объекта – «Бубен Нижнего Мира».

Первая часть текста формально ориентирована на размышление и описание. Конечно, действительно проницательный читатель может заметить, что размышление и описание как речевые формы имеют здесь сугубо текстовый характер и подменяют собой предмет. Несмотря на то, что научнообразная речь повествователя предполагает последовательность и логичность изложения, в ней эксплицированы мотивы непоследовательности, алогичности: «связь, невидимая рассудку может существовать на ассоциативном уровне», «смысловые связи часто неуловимы для нас самих» [Пелевин 2010: 298] и т.д. Процесс означивания кажется ничем не ограниченным ассоциативным отступлением (от того, что не очерчено), то принимающим потокообразный характер, то пытающимся вернуться к объекту и, в итоге, образующим древовидную структуру. Таким образом, тему первой части можно определить как симуляцию повествования.

Рефлексия по поводу темы смерти, вводимая во второй части, имеет провокативный характер: «текстуализируя» смерть и визуализируя ее – в том числе посредством эмоционального втягивания чита-

теля в текст, нарратор как будто вписывает ее в условный мир культуры, в результате чего «прекращение существования» приобретает симулятивный оттенок, превращается в эпистемологическую стратегию.

Третья часть следует за фразой: «Нельзя ли создать лазер смерти, выполненный в виде небольшого рассказа?» [Пелевин 2010: 299] и сфокусирована на соотношении манипулятивного и игрового аспектов симуляции. Именно здесь «проницательный читатель» обнаруживает подмену: весь предыдущий семиозис оказывается лишь провокацией, в результате которой «союзник» предстает объектом повествования. Так окончательно эксплицируется метатекстовый ракурс рассказа: «опредмечивая» читателя, материализуя его в пространстве текста, повествователь смыкает жизнь и текст, смерть и конец повествования.

В композиционном плане последняя часть соответствует уменьшенной модели рассказа в целом, воспроизводит все обозначенные в рассказе дискурсивные практики, и в качестве «заклучения» предлагает две новые – топик компьютерного дискурса («Лицам, интересующимся тем, как демонтировать Бубен Нижнего Мира, предлагаем перевести ... рублей на счет... и указать свой адрес» [Пелевин 2010: 300]) и топик игры («...попробовать не думать о Бубне Нижнего Мира ровно шестьдесят секунд» [там же]). Итоговый смысл рассказа формируется посредством открытого читательского выбора между позицией объекта манипуляции (топик компьютерной игры) и игровым восприятием мира и текста.

Таким образом, рассмотренный рассказ В.Пелевина представляет собой двухуровневую структуру: становление субъективного образа жанра предстает как жизненное усилие адресата рассказа (читателя, живущего в мире прецедентных феноменов массовой культуры), которое вписывается и оценивается через дискурсивный опыт и предстает в качестве «чужого» слова о самом читателе и творимом им тексте. Рассказ строится на противопоставлении формульных структур дискурса и повествовательной структуры, такое противопоставление в значительной мере эксплицировано, устремлено к читателю и является формой воплощения авторского мирозерцания.

Список литературы

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 167 с.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 1997. 317 с.

Пелевин В.О. Все рассказы. М.: Эксмо, 2010. 512 с.

Сиротинина О.Б. Хорошая речь. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001. 317 с.

Степанов В.В. Провоцирование в социальной и массовой коммуникации: монография. СПб.: Роза мира, 2008. 268 с.

Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь: Тев. гос. ун-т., 2001. 72 с.

Тюпа В.И. Жанр и дикурс // Критика и семиотика. 2011. Вып. 15. С. 31-42.

Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium: Междисциплинарный журнал. 2011. № 1-2. Весна-осень URL:<http://narratorium.rgu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения: 05.10.2012).

DISCURSIVE EXPERIENCE IN THE GENRE STRUCTURE OF V.PELEVIN'S STORIES

Lilia V. Savelova

Candidate of Philology, associate Professor of the Department of mass media
The North-Caucasian Federal University
355000, Russia, Moscow, Stavropol, etc. Kulakova, 2. slv2@bk.ru

In article «Discursive experience in the genre structure of the story V. Pelevin» is carried out the analysis of genre-specific discursive small metaprose of Russian postmodernism. On the basis of the existing to date literature of the material the author analyzes the correlation of the notions of discourse and genre, describes the specific features of postmodern story as historical genre (or discourses), exploring the poetics of a particular text defines the basic structural features of postmodern story V. Pelevin.

Key words: poetics, metaprose, narrative discourse, genre, Russian postmodern story, creativity V. Pelevin.

УДК 821.111-31

**ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ
ДЭВИДА ЛОДЖА «ПАДЕНИЕ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ»**

Екатерина Андреевна Мавликаева

магистр филологии

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. k_mavlikaeva@yahoo.com

Роман «Падение Британского музея» английского писателя Дэвида Лоджа разделен на десять глав, каждая из которых пародирует стиль известных английских и американских писателей XIX-XX вв. В статье представлен анализ второй, четвертой, седьмой глав и эпилога произведения Лоджа, где очевидно подражание стилям В.Вулф, Ч.П.Сноу, Г.Джеймса и Дж.Джойса. Использование стилизации как приема, возникшего в связи с повествовательным доминированием мировосприятия героя-литературоведа, позволило писателю создать композиционную структуру, основанную на разнообразии элементов, «точек зрения» и способов подачи ситуаций, зачастую связанных с ироническим сопоставлением предшествующей литературной традиции и современной герою реальности. Мы рассматриваем анализируемый роман в рамках реализации игрового принципа построения произведения, характерного для метаромана и искусства постмодернизма.

Ключевые слова: Д.Лодж, стилизация, пародия, метароман, «точки зрения», постмодернизм.

Роман «Падение Британского музея» (*The British Museum is Falling Down*, 1965), равно как и «Как далеко можно пойти?» (*How Far Can You Go?*, 1980) и «Райские новости» (*Paradise News*, 1991), относится к серии так называемых «католических романов» Дэвида Лоджа. Главной темой в произведениях выступает становление личности в условиях общей тенденции дерелизации и переосмысления роли человека в английском обществе, социальных изменений и «сексуальной революции» 1960–1970-х гг.

«Падение Британского музея», впервые опубликованный в 1965 г., – третий роман писателя. Исследователи его творчества отмечают, что хотя в предыдущих романах «The Picturegoers» (1960) и «Ginger, You're Barmy» (1962) автор частично обращается к темам католичества и университетской науки, «Падение Британского Музея» является первым романом писателя, в котором они занимают центральное ме-

сто. В романе дан один день из жизни главного героя Адама Эпплби – католика, отца троих детей, для написания докторской диссертации занимающегося исследовательской работой в библиотеке Британского музея в Лондоне.

В послесловии к роману Лодж дает общий обзор особенностей структуры, проблематики и истории его написания. Он обращается также к вопросу о литературных влияниях, используя термины «чередование стилей» и «пародия», отсылая читателя к модели романа «Улисс» Дж.Джойса (*Ulysses*, 1993). Как и у Джойса, действие романа Лоджа умещается в один день, в нем большую роль играют пародии (в данном случае – на стиль великих писателей XX в.), а в эпилоге представлен внутренний монолог размышляющей о браке и семейной жизни жены главного героя Барбары, стилизованный под технику «потока сознания», с помощью которой дан внутренний монолог Молли Блум в финальной части «Улисса».

Роман «Падение Британского музея» разделен на десять глав, каждая из которых пародирует стиль таких писателей, как Дж.Конрад, Э.Хемингуэй, Ф.Кафка, Дж.Джойс, Г.Джеймс, Д.Г.Лоуренс, Фр.Рольф (автор религиозного трактата «Nadrian VII»), Ч.П.Сноу и В.Вулф. В произведении Лоджа представлена аллюзия к роману У.Голдинга «Свободное падение», пародируется также стиль Г.К.Честертона и Х.Беллока, чему способствует образ выдуманного Лоджем католика-эссеиста Эгберта Марримарша, за религиозными трактатами которого «охотится» главный герой Адам Эпплби на протяжении всего романа. Он надеется напечатать их в качестве литературной находки и, тем самым упрочив свое положение в академической среде, получить приглашение на постоянную работу.

«Падение Британского музея» – третий роман писателя, и тенденция к литературному эксперименту в нем еще не настолько очевидна, как, например, в более поздних романах «Мир тесен» (*Small World*, 1985) и «Как далеко можно зайти?». Однако этот роман, по мнению критиков, является первым произведением, где Лодж намеренно и структурно использует экспериментальные стратегии, характерные для постмодернизма. Стилизация выступает как основной метапрозаический (и композиционный) прием в произведении, тогда как включение в роман элементов литературной теории и критики (при помощи тематической доминанты науки, а именно – теории литературы, с которой связана профессия героя) и создание биографии выдуманного писателя, равно как и представление его художественного творчества, являются двумя другими важнейшими элементами метапрозаического начала в романе.

Образ Эгберта Мерримарша, писателя, за рукописью религиозного трактата которого «гоняется» Эпплби, по мнению критиков, основывается на фигуре Г.К.Честертона, английского религиозного мыслителя, писателя, критика и журналиста конца XIX – начала XX в. Мерримарш, как и Честертон, пишет религиозно-философские трактаты, его стиль отличает скупость и незэмоциональность, предрасположенность к логическому мышлению. Однако выдуманный писатель у Лоджа в личной жизни оказывается вовсе не «сухим педантом»: как узнает Адам, уже в преклонном возрасте у Мерримарша был роман с молодой женщиной, которая сохранила его письма, стиль которых весьма отличается от религиозных трактатов писателя. Используя прием иронической дистанции, автор показывает, как резко меняется позиция Адама, предметом «охоты» которого становятся уже не столько рукописи трактатов Мерримарша, сколько его частные письма. Угнетенный состоянием финансовой нестабильности, связанной с нескончаемой работой над диссертацией, Эпплби представляет публикацию писем Мерримарша путем решения финансовых проблем и получения долгожданной должности профессора университета. Однако при этом он вынужден «променять» высокую науку на возможность легкой наживы, и в итоге теряет обретенные письма в огне, охватившем его скутер.

Рассматривая функционирование метапрозаических элементов в анализируемом романе, следует обратиться к явлениям пародии и стилизации. Как известно, пародия считается одним из основных инструментов постмодернистского отражения реальности и использование ее в литературе постмодернизма повсеместно. Вслед за исследователями Л.Хатчеон, П.Во, и др. мы рассматриваем пародию как явление метапрозаическое. Определяя пародию как «комически мотивированную и подчеркнутую стилизацию» [Гынянов 1977: 56] и явление, которое «вводит в это [авторское] слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности» [Бахтин 1972: 174], исследователи разграничивают стилизацию и пародию, определяя, однако, одну через другую и тем самым обнажая их сходство. Хотя сам Лодж и зарубежные исследователи говорят о пародии при обращении к отдельным главам романа, они также употребляют термин «пародия на стиль (напр., Джеймса)» [Lodge 1990; Moseley 1991]. Рассматривая поэтику романа «Падение Британского музея», мы склонны использовать термин «стилизация» для определения повествовательной доминанты в каждой главе произведения, т.к., по нашему мнению, использование этого приема связано с проводимым Лоджем литературным экспериментом, когда он экспериментирует с формой и видами повествования и стилизация оказывается не всегда комически мотивиро-

ванной. Таким образом, мы рассматриваем стилизацию как один из основных метапрозаических приемов в романе. Обращаясь к явлению стилизации и пытаюсь понять повествовательную стратегию писателя в целом, остановимся на второй, четвертой и седьмой главах и эпилоге произведения Лоджа, где очевидно подражание стилям В.Вулф, Ч.П.Сноу, Г.Джеймса и Дж.Джойса.

В конце второй главы Адам Эпплби едет на скутере в Британский музей и попадает в большую пробку, вызванную появлением на улице лимузина с группой «Битлз», вокруг которого сразу собирается толпа. Читатель видит ситуацию глазами главного героя: «An expectant hush had fallen over the scene. From new-by Westminster, Mrs Dalloway's clock boomed out the half hour... One had resigned oneself to having no private language anymore, but one had clung wistfully to the illusion of a personal property of events. A fond and fruitless illusion» [Lodge 1983: 32]. В качестве характерных особенностей стиля в конце второй главы выделим обращение к внутреннему миру героя, его размышлениям и чувствам, показанным в определенном момент времени, а также к образу «очень важной персоны (у В.Вулф – особе королевских кровей, а у Лоджа – группе «Битлз») миссис Дэллоуэй, героини одноименного романа, образ которой далее пародийно представлен писателем. Адам видит «an old old lady, white-haired and wrinkled, dressed in sober black and elastic-sided boots, stood nobly erect, as if she thought someone really important had passed» [Lodge 1983: 32]. Образ «миссис Дэллоуэй современности», шаржированно срисованный с оригинала, воспринимается героем с отсылкой к роману Вулф (он называет женщину Клариссой) в соответствии с его собственной картиной мира, в которой художественный мир литературных произведений и мир реальный взаимозаменяемы. Глава завершается словами «Bloomsbury. Bloomsbury. *Bloomsbury!*» [Lodge 1983: 33], которые могут быть интерпретированы двояко: с одной стороны, это район Лондона, где находится Британский музей, куда стремится попасть главный герой (отсюда, следовательно, и момент настойчивости, выраженный в тексте курсивом); с другой – это аллюзия к творческой группировке, одним из лидеров которой была В.Вулф. Таким образом, композиция главы определяется пространственной и психологической точкой зрения Адама, в сознании которого события в Вестминстере связаны с литературными аллюзиям; в данном случае, к творчеству и стилю В.Вулф.

В четвертой главе романа Адам Эпплби встречается со своим научным руководителем в Лондонском университете: «I hunched my shoulders inside my coat and set off briskly in the direction of the English Department (Adam Appleby might have written). I had an appointment with

Briggs, my supervisor. He was a punctual man, and appreciated punctuality in others. I mean that he liked people to be on time. Men who have sacrificed a lot of big things to their careers often cling fiercely to small habits» [Lodge 1983: 65]. Повествование от третьего лица сменяется повествованием от первого лица, что сопровождается комментарием «мог бы написать Адам Эпплби». Стиль также меняется: предложения становятся короче и проще по грамматической структуре, вниманию читателя представлены уже не отвлеченные размышления главного героя, а четкие, остроумные комментарии, источником которых служит жизненный опыт. Глава стилизована под романы Ч.П.Сноу, в то время весьма популярные и широко читаемые, также написанные от первого лица. Повествование в ней характеризуется лаконичностью, скупостью на эпитеты и художественные средства, наукообразностью, о чем писали А.М.Люксембург и В.В.Ивашева [Люксембург 1979; Ивашева 1979]. У Лоджа это продемонстрировано даже на уровне лексических единиц (например, «appointment», «supervisor», «briskly», «appreciate punctuality»), характерными для формального стиля; преобладанием глаголов над прилагательными; стремление к точности описания («я имею в виду, что...»). Однако широко информированному, уважаемому члену своего профессионального сообщества государственных служащих герою-повествователю романов Сноу Льюису Элиоту в «Падении Британского музея» противопоставлен Адам Эпплби, мечтающий о работе в университете, но не способный опубликовать ни одной статьи. Подражание стилю Сноу подчеркивает комичность ситуации, являясь ее обрамлением.

Наиболее удавшейся пародией считается седьмая глава романа, где в одном из эпизодов Адам участвует в чаепитии с племянницей Мерримарша (которая также является обладательницей скандальных писем). Сцена воспроизводится в духе романов Генри Джеймса:

«It was a, for him, unwonted alacrity that our friend, hearing the tinkle of china in the hall, sprang gallantly to the door.

‘I’ve been admiring your “things”,’ he said, as he assisted her with the tea-trolley.

‘They’re mostly my uncle’s,’ she said. ‘But one does one’s best.’ She gestured vaguely to a cabinet where reliquaries statuettes and vials of Lourdes water were ranged on shelves, dim rusty devotional.

She made tea in the old leisured way, pouring the water into the pot from a hissing brass urn.

‘One lump or...?’ she questioned» [Lodge 1983: 115].

Тон и образность в отрывке (семейные реликвии, старинные предметы, атмосфера таинственности) вызывают ассоциации с романом

Джеймса «Бумаги Асперна» (*The Aspern Papers*), опубликованном в 1888 г., где главный герой, так же как и Адам Эпплби, стремится войти в доверие к владелице ранее не печатанной рукописи известного поэта. Генри Джеймс известен как один из первых писателей, сознательно экспериментировавших с литературной формой и использовавший новые формы повествования. В работе «Искусство прозы» (*The Art of Fiction*, 1884) Джеймс отмечал, что роман должен отвечать единственному условию – заинтересовать читателя. Использование сложных синтаксических конструкций – сложных предложений, предложений с однородными членами и вводными фразами – в анализируемом отрывке и их инверсивность, по нашему мнению, призваны отразить процесс познания Адамом окружающей его реальности. Джеймс стал одним из первых авторов, заговоривших и сознательно использовавших в романной практике теорию «точки зрения» [James 2005]. В анализируемом отрывке в духе Джеймса, таким образом, описывается не событие как таковое, а впечатление Адама от него: такие оценочные лексические единицы, как «gallantly» и «dim rusty devotional» показывают восприятие героя собственных действий и окружающей его обстановки. Позже читатель узнает, что это восприятие ошибочно – Адам далеко не всегда галантен в процессе «добычи» переписки Мерримарша, а хозяйка дома также не всегда была благочестивой. В седьмой главе романа «Падение Британского музея» просматривается «точка зрения» Адама, но в ней также очевидно следование принципу, провозглашенному американским писателем: всякий эксперимент с формой должен работать на сохранение иллюзии реальности воспроизводимого.

Эпилог романа, как мы уже говорили, стилизован под «поток сознания» Молли Блум, героини романа Дж.Джойса «Улисс». Техника смены «уровней реальности» реализована и в романе Лоджа: «I said by the way how many children are going to have as many as you like he said it'll be wonderful you'll see perhaps it will I said perhaps it will be wonderful perhaps even though it won't be like you think perhaps that won't matter perhaps» [Lodge 1983: 161]. В последней главе ситуация представляется с точки зрения жены героя Барбары, которая просыпается раньше мужа и размышляет о семейной жизни и отношениях, их прошлом и настоящем. Здесь порою комическое фантазирование Адама сменяется более реалистическим и практичным подходом, который во многом характеризует наречие «наверное», повторяемое в «потоке сознания» героини. В отличие от оптимистического завершения монолога Молли «I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and

his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes» [Joyce 1993: 732]), в котором несколько раз повторяется утвердительное и лишенное всяких сомнений «да» (и завершается «Да» с заглавной буквы), ключевым словом Барбары остается «наверное», несущее оттенок неопределенности в отношении будущего.

Совершенно очевидно, что стилизация как метапрозаический прием в рассматриваемом романе выполняет несколько функций. Во-первых, как пишет сам Д.Лодж в послесловии, его целью было «сделать смену стилей полностью ясной и понятной для каждого читателя, давая, в то же время, возможность более начитанному читателю развлечься, отыскивая аллюзии» [Lodge 1983: 163]. Также, по мнению Б.Бергонци [Bergonzi 1995], смена уровней реальности, использование коллажа и пародии указывает на возможное «переопределение» романа как жанра. Использование стилизации как приема, возникшего в связи с повествовательным доминированием в художественном целом романа мировосприятия героя-литературоведа, порою не различающего жизнь реальную и выдуманную, словено-образно воспроизведенную, буквально «напичканную» литературными ассоциациями и аллюзиями, позволило писателю создать композиционную структуру, основанную на разнообразии элементов, «точек зрения» и способов подачи ситуаций, зачастую связанных с ироническим сопоставлением предшествующей литературной традиции и современной герою реальности. Таким образом, можно рассматривать роман «Падение Британского музея» в рамках реализации игрового принципа построения произведения, характерного для метаромана и искусства постмодернизма.

Список литературы

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Наука, 1992. 323 с.

Ивашева В.В. Заглядывая в будущее // Что сохраняет время. Литература Великобритании. 1945-1977. М.: Советский писатель, 1979. С. 10-36.

Люксембург А.М. Творческий путь Ч.П.Сноу. Ростов н/Д : изд-во Рост. ун-та, 1979. 197 с.

Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198-226.

Bergonzi B. David Lodge. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1995. 69 p.

James H. Art of Fiction. London: Routledge, 2005. 184 p.

Joyce J. Ulysses. Oxford: Oxford University Press, 1993. 980 p.

Lodge D. *The British Museum Is Falling Down*. London: Penguin, 1983. 174 p.

Lodge D. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London, Routledge, 1990. 198 p.

Moseley M. David Lodge: *How Far Can You Go?* New York: The Borgo Press, 1991. 112 p.

STYLIZATION IN THE NOVEL *THE BRITISH MUSEUM IS FALLING DOWN* BY DAVID LODGE

Ekaterina A. Mavlikaeva

Master of Philology

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.k_mavlikaeva@yahoo.com

The article considers the novel *The British Museum is Falling Down* by David Lodge. The novel is divided into ten chapters, which each of them is a parody on the style of famous British and American writers of the XIX-XXth centuries. The article deals with the analysis of the second, the fourth and the seventh chapters and the epilogue, representing the parody on the styles of Virginia Woolf, Charles Percy Snow, Henry James and James Joyce. Stylization is linked to narrative dominance of the world-view of the hero who is also a literary critic. The author's choice of stylization enabled him to create a composition structure based on variety of elements, points of view and ways of presentation of events, often connected with the ironic comparison of the previous literary tradition and the modern reality. The novel under analysis is considered in the context of realization of the so-called 'game' principle of literary work characteristic for metafiction and postmodern literature in general.

Key words: David Lodge, stylization, parody, metafiction, points of view, postmodernism.

УДК 821.139-31

ПОЭТИКА ОНЕЙРИЧЕСКОГО В РОМАНЕ
М.ЛЕЙРИСА «АВРОРА»

Инга Валерьевна Сулова

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

Курков Янис Владимирович

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

Комментируется в контексте сюрреалистической художественной практики роман М.Лейриса «Аврора». Исследуется эстетическое и проблемное своеобразие романа. Сновидческая эстетика анализируется на уровне героя, сюжета, композиционной и пространственно-временной организации.

Ключевые слова: сюрреализм, онейрический роман, герой-сновидец, метаморфоза.

Мишель Лейрис (*Michel Leiris*, 1901–1990) – поэт, романист, эссеист, признанный классик французской литературы XX в. Известен особый, обозначенный уже во второй половине 20-х гг., интерес Лейриса к проблемам первобытной культуры и этнологии. По признанию Лейриса, основной предмет его этнологических изысканий – разнообразные формы *сакрального*, возможность их осуществления в современной жизни. Именно увлечение этнологией способствует сближению Лейриса с сюрреалистами, которые «всегда интересовались так называемым примитивным искусством и его магической силой» [Гальцова 2010: 140]. Он будет принимать участие в деятельности группы всего несколько лет и уже в 1929 г. примкнёт к «диссидентам» во главе с Ж.Батаем. Однако, несмотря на краткосрочность этого периода, как художник Мишель Лейрис формировался в контексте сюрреалистической революции, и более того, его последующие эстетические опыты оценивают как *сюрреалистические*.

Всё творчество Лейриса глубоко автобиографично. Ему близка была сюрреалистическая идея тотальной открытости, которую Андре Бретон выразил как «дом из стекла», «книги без дверей». В предисловии к эссе «Возраст мужчины» (1939) Лейрис, рассуждая о феномене автобиографического письма, заключает: оно позволяет «выявить с

предельной чистотой черты своей личности», осуществить *катарсис* [Лейрис 2002: 6].

«Аврора» (1928; 1946) – единственное произведение, обозначенное автором как «роман», впервые опубликовано почти через двадцать лет после создания и потому стоит несколько особняком в его эстетическом наследии. В советском/российском литературоведении интерес к творчеству Лейриса в целом невелик, наибольшим вниманием справедливо пользуется книга «Возраст мужчины». О романе «Аврора» есть лишь несколько упоминаний самого общего характера (см.: [Андреев 1972: 126], [Гальцова 2010: 242]).

Сюрреализм («надреализм», «сверхреализм», «суперреализм») – концептуальный вариант европейского авангардизма. «Для французов сюрреализм был не столько “стилем”, “направлением” в литературе и искусстве, сколько групповым действием, “движением”» [там же: 239]. В определении лидера группы А.Бретона, сюрреализм – «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [Бретон 1986: 56]. Для Л.Арагона сюрреализм это – «особого рода деятельность, которая завершается обнаружением особого рода “внутренней материи” или “душевной материи” (*matière mentale*). Эта “материя”, с одной стороны, близка сновидениям, галлюцинациям, образам, рождённым душевными заболеваниями, с другой – отличается от мысли <...> Сюрреализм – “общий горизонт религий, магий, поэзии, грёзы, безумия, опьянения и жалкой жизни”» [цит по: Андреев 1972: 57]. Самыми плодотворными для сюрреалистического творчества («путь к чудесному») являются сон, бред, безумие, грёза и т.д. Основной персонификацией сюрреалистического трансцендентного является Женщина. Сюрреалисты формируют свою мифологию женского. Андре Бретон в книге «Аркан 17» («Звезда кануна» в пер. Т.Балашовой) торжественно провозглашает: «Дождёмся же того дня, когда язык сердца <...> выдвинет идею *земного спасения благодаря женщине*; женщина действительно имеет призвание осуществлять процесс трансцендентного» [Бретон 2006: 122–123]. Образы Градивы, Мелюзины, Химеры, Пандоры обретают в сюрреализме яркую культурную интерпретацию. С.Дубин заключает: «женщина низменно предстаёт в поэтике сюрреализма своего рода *фантазмом*» [Дубин 2003: 286]. В этой связи роман Лейриса названный, именем римской богини утренней зари, прародительницы всех звёзд, видится более чем тенденциозным.

Эстетическое воплощение опыта сна, бреда, безумия и других патологических состояний в художественной литературе актуально уже в эпоху романтизма (Э.-Т.-А.Гофман, Ж. де Нерваль и т.д.), но только в связи модернистской эстетической практикой (в том числе и сюрреалистической) можно говорить о формировании *онейрической поэтики*. Герой онейрического романа – сновидец. Его субъектные качества (например, инициатива, деятельное начало, энергия сопротивления) ограничены, но вместе с тем он обладает исключительной свободой, которая невозможна в реальной жизни: свободой поведения и перемещения во времени и пространстве. Сам сновидец и персонажи его снов *протеистичны и гетерогенны*. З.Фрейд, представляя научное толкование процесса сновидения, так комментирует его образную природу: во сне происходит «сгущение образов», рождаются «составные и смешанные лица и странные смешанные образы». «Способы их образования весьма различны. Можно создать составной образ лица, либо наделить его чертами двух разных лиц, либо дать ему облик одного, а имя другого, либо представить себе визуально одно лицо и поставить его в положение, в котором находилось другое» [Фрейд 2013]. Онейрический *хронотоп* выстраивается в соответствии с логикой сновидения, его отличают спонтанность, непредсказуемость, отсутствие линейности и последовательности. Категория времени в хронотопе данного типа ослаблена, приобретает пространственный характер. Пространство сновидения традиционно трактуется как промежуток/переход/граница между мистическим и повседневным. Хронотоп сновидения в модернистской прозе может быть определён как *мистериальный* (см.: [Нагорная 2001]). *Сюжетно-композиционная организация* ослаблена, её определяет блуждание героя-сновидца в пределах собственного подсознания. Стабильная *фабульная* схема отсутствует – сновидение всегда фрагментарно. Мир видится спящему в фантазмагорическом ракурсе, соответственно формируется «шокирующий», «ошеломляющий», «кошмарный» образ мира по ту сторону сознания.

Сновидческая образность воспринимается как исполненная самого глубокого смысла, сон соотносим с притчей, мифом. Такой смысл нуждается в истолковании, в «переводе с языка символов на язык понятий» [Нагорная 2001: 5]. Зачастую героям-сновидцам (как и героям мифов) являются «с предостережением или советом волшебные персонажи или боги, открывают им будущее, космогонические тайны» [там же]. В сюрреалистической прозе таким «персонажем» является, как правило, химерическая женщина, фантом.

Роман Лейрису открыто ориентирован на традицию Жерара де Нерваля, прежде всего, на его повесть «Аурелия» (1855). Сюжет пове-

сти с трудом поддаётся анализу, ведь его формируют записи бредовых видений писателя поражённого душевной болезнью. Последняя часть печаталась уже после его гибели. Известно, что в этом опыте Нерваль намеревался создать духовную автобиографию в духе «Новой жизни» Данте, соответственно главный образ повести – умершая возлюбленная, названная «Аурелией», которая и проводит автобиографического героя через ад безумия к Новой жизни.

Прокомментируем сюжет и композицию сновидческого романа М.Лейриса. Условно книгу можно разделить на три части. В Прологе повествование идёт от первого лица. Герой-повествователь *обнаруживает* себя в полночь в «печальной», «зловещей» передней украшенной старыми гравюрами и рыцарскими доспехами. Все внешние обстоятельства крайне неясны, герой пассивен, не владеет своим телом, движется словно сомнамбула: «Мои чресла были будто разбавлены, разведены в воде или в костной пыли; мои ноги держались вертикально как два монолита, колеблющихся в центре пустыни; мои руки болтались, похоже на нити хлыста, на тело висельника или на ветряные мельницы» [Leiris 1997: 9–10]¹. Ниже присутствует ещё ряд сравнений, определяющих вынужденную инертность повествователя: «как мятежник скован», «как робкий миссионер, схваченный пиратами» и т.д. Основным объектом описания в Прологе является некая *лестница*: её марши, ступени, перила. Лестница «со старым розовым витым багетом, заменявшим перила и вызывающим у меня непреодолимую тошноту». Процесс *спуска* героя словно вынесен за пределы реальных пространства и времени, он то парит в невесомости, то, утрачивая силы, опускается на четвереньки. «Время проплывало над моей головой и холодило меня также предательски, как если бы это был ветер, дувший из щелей.<...> Я ничего не ждал, я вообще ни на что не надеялся» [ibid: 9–10]. Само Время несвободно по отношению к этой лестнице, оно проплывало «скользя по плиткам и протекая вдоль коридоров, подчиняясь, как раб, их контурам и самым замысловатым изгибам». Каждый шаг вниз – испытание, опыт его вербализации потенциален колоссальными метафорами. Так, скрипящие под ногами ступени вдруг оживают: «<...> мне казалось, что я топчу раненых животных, чья ярко красная кровь и внутренности создавали ткань бархатистого ковра. Это было последствием очень жестокой охоты: всё стадо оленей было загнано. Гремели звуки горнов, собаки насыщались и лаяли. Конвульсирующие трупы, разрываемые столькими клыками, с каждой секундой становились все меньше; от них оставались лишь скелеты, остовы со странными очертаниями, проявляющимися в неправильных формах в сумеречное время суток» [ibid: 12]. Далее кровавая сцена

охоты всё разрастается и, по сути, отрешаясь от метафорического контекста, приобретает самостоятельное значение вставного эпизода. Спускающийся переживает приступ ужаса, ощущает, что находится в эпицентре битвы и может стать жертвой в любой момент, и в то же время осознаёт великую сопричастность гибнущим: «Раз сейчас я способен спускаться только на четвереньках, это значит, что в моих венах течет первобытная красная река, несущая души (*animait la masse*) загнанных на охоте животных» [ibid: 15]. Ниже лестница уподобится желудочно-кишечному тракту («извилистой и скользкой траншее»), тёмной шахте, лабиринту и т.д. Лестница опасна, спускающийся всегда рискует – внизу ждёт неизвестность, однако не в его власти избежать испытания. Но лестница искушает побегом: «Двадцать лет я не смел вступать в этот лестничный лабиринт, двадцать лет я жил в заточении чердака с облупившимися перегородками. Сто раз пауки сплетали свою паутину, сто раз я рвал паутину, они ее вновь создавали» [ibid: 15].

Очевидно, что посредством системы метафор, скучнейшая «лестница со старым розовым багетом вместо перил» вырастает в мифологический переход между сакральным и обыденным мирами, который предстоит пересечь герою. Полночное сошествие ничто иное, как драматичный и страшный, спуск в глубины подсознания. Завершает Пролог резюме: «И всю жизнь ты будешь спускаться по этой лестнице. Стихи, которые ты пишешь, глупости, которые ты произносишь, всё, что произойдёт с тобой или не произойдёт; удовольствия, которыми ты будешь наслаждаться, страдания, которые будут терзать тебя, всё это будет не более реальным для, того, кто первым вернулся из многообразных фантазмов, населяющих и сейчас темноту этой лестницы, уклон которой является кровавым и реальным» [ibid: 24]. Герой засыпает. Началом путешествия (и переходом к Основной части повествования) является слово «Аврора». По определению Ж-Ж.Лапашери, произнесение этого слова «приводит в движение “понтон асфальта”, на котором стоит рассказчик» [Lapacherie 2013].

Основная часть предварена эпитафией из Ж. де Нерваля: «Где наши возлюбленные? Они в могилах». Её составляют описания многочисленных снов, как тех, которые когда-либо видел Лейрис (известно, что он их «собирал» и тщательно фиксировал), так и вымышленных. Повествование идёт от третьего лица. Герой-сновидец, словно отчуждается от себя самого, получает возможность *наблюдать со стороны*. Без каких бы то ни было комментариев, спонтанно здесь задаются новые персонажи, из них четыре – мужские. Первый – таинственный и brutальный *мужчина в белом смокинге*. В его бутоньерке «цветок цве-

та плоти, <...> огромная роза, которая раскрывалась как словесный взрыв». На запястье – «железный браслет без видимой застёжки». Возможно, браслет привезён из «страны туманов, где много портовых доков и шахт, где все женщины, неизменно блондинки, вскапывают свое естество как карьер, терзаясь от ударов киркой удовольствия, и глазами цвета выцветшей руды бросают взгляды на всякого проходящего» [ibid: 38]. Холодный цвет браслета напоминает глаза этих женщин. Место действия – тропики, холл роскошного отеля. Второй – *поэт Домоклес Сириель* (анаграмма имени «Лейрис»), иерарх некоего храма, посвященного Женщине. История Дамоклеса изложена на металлической пластине (скрижали): «В молодости, я довольствовался тем, что бил до крови своих друзей, вырывал растения из земли, мучил животных и порочил случайных девушек, чьи тела мне казались твёрдыми и достаточно побелевшими от дорожной пыли или достаточно забронзовевшими от солнечных лучей...» [ibid: 80]. Третий – *юноша в ботинках* из грубой кожи, «с губами словно разрезанными бритвой и в спортивном костюме». Это англо-саксонский писатель, «автор двух значительных произведений: *Иисус Христос мазохист* и *Родина-Мать и Родина-Тётка*, порнографический роман» [ibid: 99]. И, наконец, четвёртый – *бродяга*, «в большей степени его тело покрывали землястые пятна и заплатки с болтающимися нитками, нежели шершавая ткань, из которой первоначально был шит его костюм. Его загорелое лицо, покрытое длинными морщинами от многочисленных лишений, которым он без сомнения подвергся, казалось невероятно молодым, практически это было лицо ребенка». Однако на мизинце его левой руки было «небольшое золотое колечко, шириной не больше нити, на котором были выгравированы крысы, пожиравшие его оправу. Но не было ни малейшего намека на то, откуда у этого бедняка было это кольцо» [ibid: 99]. Бродяга читает книгу Парацельса.

Все эти персонажи – воплощение той или иной ипостаси героя-сновидца в разные периоды его жизни. В пространстве сна он видит свою личность расщеплённой, проникается идеей протеизма. Вслед за мужчинами появляются *четыре льва*, каждый обладает своей субстанцией: первый состоял из белого газа, «имел отношение к небесным телам, что ведают рождением и пророчествуют судьбу». Второй состоял из воды, «похожей на вскруженный вихрями поток», это был «мир оружия и тёмных сил, направленных на меня», – осознаёт повествователь. Третий лев из ткани тёмного окраса, похож на чехол для пианино, «он был фигурой мира, но мира в образе инструмента», а четвёртый – мрачная пустота, «похожая на непристойную расщелину грота, <...> образ небытия». Герой восклицает: «Все эти четыре льва – я! <...> Я

трансцендентен» [ibid:126–131]. Таким образом, он вдруг осознаёт, что воплощает в себе рождение и разрушение, мир и небытие.

Женский образ один – Аврора. В процессе повествования она переживёт множество трансмутаций и метаморфоз, но не утратит целостности. В автобиографической книге «Возраст мужчины» Лейрис укажет: «Всем моим друзьям прекрасно известно, что я специалист, маньяк исповеди». Однако никаких воспоминаний о потерянной, либо умершей возлюбленной он не оставил. Есть лишь одно упоминание о некоей женщине, «исключительно потому, что она отсутствует. <...> Разумеется, и речи не может быть, что она представляет собой *предмет любви*, она – *субстанция меланхолии*». И чуть ниже «муза неотличима от мёртвого, недостижимого или отсутствующего существа» [Лейрис 2002: 162]. В романе Аврора сопутствует перемещениям всех четырёх «ипостасей» повествователя-сновидца в неведомые до того миры: Северный полюс (уподоблен «холодной наготе принцессы утопленницы»), Южный полюс, Экватор, Древний Египет, Древняя Греция и т.д. Аврора – одновременно *средство и цель* погружения повествователя в сферу потустороннего. Но сама концепция этого образа остаётся непрояснённой. По мнению Ж-Ж.Лапашери, Аврора принадлежит оккультной Вселенной, она – женское *воплощение идеи философского камня*. «Повествователем движет не желание обладать Авророй, а желание присутствовать при бесчисленных метаморфозах этого “персонажа”, который иногда вспышка, иногда очень красивая молодая женщина, иногда Комета, или облако, или волосы...» [Lapacherie 2013]. Все картины превращения женщины по имени Аврора имеют непосредственную связь с образами смерти и возрождения, причём часто эти образы проникнуты жутковатым эротизмом. В качестве примера приведём сцену «соития» с пирамидой: “Взобравшись на вершину, она оголилась и раздвинула ноги, таким образом пирамида превратилась для неё в своего рода кол.<...> Распущенные волосы Авроры развивались – единственное живое волнение в горьком мире. Ветер, который никогда не встречал препятствий в этой пустыне, перемещался неистово, неистово перемещался и его зазубренное лезвие заставляло крутиться тело Авроры, безмолвный флюгер во власти тирана-садиста. С каждым вращением Авроры вокруг оси пирамиды от её тела медленно отходили живые ткани, и пирамида покрывалась кровью, сначала ее вершина, а затем дальше до основания. Аврора теряла силы, отдавшись чувственности ветра» [ibid: 35].

Повествователь не только наблюдает за метаморфозами тела, он экспериментирует с именем «Аврора», манипулирует набором составляющих его букв. В цитированной выше статье профессора Лапашери

содержится интересное заключение: «Аврора – прежде всего история параграмматических вариаций имени “Аврора”, стремление к его различным толкованиям порождает анаграммы: “роман”, “золото”, “красное золото”, “Ноггога” “O’RORA”, или поэтические каламбуры: “Гора костей”, “Осирис”, “Арапат”, “Аурелия и Пандора”. История заканчивается, или, точнее останавливается, когда все параграмматические возможности исчерпаны» [Laracherie 2013]. Игровая трансформация имени не совсем произвольна, она обнажает его высший смысл – связь с философским камнем. В имени зашифрованы все атрибуты алхимического творчества.

Таким образом, Аврора – воплощение тайн вселенной, великий эликсир, панацея жизни. Для повествователя она, с одной стороны, является предметом восхищения и обожествления, с другой – это воплощённый ужас, Пандора, Ноггога. Жертвой фантазмагорического путешествия с Авророй стал только «*un avatar*» героя-сновидца – бродяга, читавший книгу Парацельса. Оставшиеся три после его смерти совершают символическое погребение. И, наконец, после финального превращения Аврора возносится на облако, и уже не является сосредоточием грёз повествователя, а лишь незримо наблюдает за происходящим со стороны. В третьей, Заключительной части все оставшиеся образы-воплощения героя-повествователя собираются вместе и, сотворив таинственные обрядовые действия, покидают его. Сам же он внезапно осознаёт, что пригрезившийся мир скучен и утомителен: «В конце концов, мне это надоело! Всё было как из века в век, без вспышек чуда; из моего рта полетели ругательства, оскорбления, проклятья, плевки. Любой ценой нужно была бежать отсюда. Но я был как кол вбит на этом месте» [ibid:189–190]. Он готовится к пробуждению ото сна: обретает вновь единое Я (восстанавливается повествование от первого лица), буквально *выплывает* из фантазмагорического мира. Через океаны, моря, сложную сеть рек и каналов попадает в Сену и оказывается «в родном Париже». Опыт, обретенный по ту сторону сознания, героем Лейриса можно определить как приобщение через оккультное знание к тайнам природы, но при этом он утрачивает (освобождается?) часть собственной сущности. Таким образом, следуя традиции Ж. де Нерваля, М.Лейрис реализует идею сновидческого романа. В «Авроре» нет трагического накала «Аурелии», но сохранена героическая откровенность исповеди.

Примечания

¹³Здесь и далее роман цитируется в переводе Я.Куркова.

Список литературы

Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Высш. шк., 1972. 232 с.

Бретон А. Звезда кануна // Бретон А. Безумная любовь. М.: ТЕКСТ, 2006. С.93–181.

Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986. С.40–72.

Бретон А. Явление медиумов // Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994. С.61–68.

Гальцова Е.Д. Французский вектор авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С.209–271.

Дубин Б.В. Колдунья, дитя, андрогин: женщина(ы) в сюрреализме // Иностранная литература. 2003. №6. С.279–304.

Лейрис М. Возраст мужчины. СПб.: Наука, 2002. 256 с.

Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: автореф. дисс. ... док. филол. наук. М., 2001. 30 с.

Рындин С.Б. О книге Мишеля Лейриса // Лейрис М. Возраст мужчины. СПб.: Наука, 2002. С.223–249.

Фрейд З. О сновидении. URL:<http://lib.ru/PSIHO/FREUD/snowideniya.txt> (дата обращения 1.11.2013).

Lapacherie J-G. Poétique vs narratif dans «Aurora» de Michel Leiris . URL:http://www.michel-leiris.fr/spip/article.php?id_article=136(дата обращения 30.06.2013).

Leiris M. Aurora. Gallimard, 1997. 196 с.

THE POERICS OF ONEIROS IN THE NOVEL «AURORA» BY M. LEIRIS

Inga V. Suslova

Associate Professor of the Department of World Literature and Culture
Perm State National Research University
614990, Russia, Perm, Bukireva str., 15 . inga_sus@mail.ru

Janis V. Kurkov

2nd year student of the Faculty of Foreign Modern Languages and Literatures
Perm State National Research University
614990, Russia, Perm, Bukireva str., 15 . yanis.kurkov@mail.ru

The article analyzes the novel «Aurora» by M. Leiris in the surrealist art context. It explores heaesthetic and problematic originality of the novel. The oniric aesthetics is considered at the level of the character, the plot, the composition and the spatial and temporal organization of the novel.

Keywords: surrealism, oniric novel, oniric character - dreamer, metamorphosis.

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ – ТРАДИЦИЯ – ДИАЛОГ –
НОВАТОРСТВО (К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОЙ
ЭВОЛЮЦИИ)**

Анна Витальевна Подобрый

д.филол.н., профессор

Челябинский государственный педагогический университет»

454080, Россия, Челябинск, пр.Ленина, 69; podobrii@yandex.ru

В статье предпринята попытка осмысления направлений литературной эволюции через призму понятий «традиция», «новаторство», «преемственность», выявления путей диалога между авторами разных поколений или национальностей и способов обращения к творчеству предшественников с целью создания нового, самобытного.

Ключевые слова: традиция, преемственность, новаторство, диалог, эпигонство.

Вопрос о традициях и новаторстве всегда был и остается основополагающими для изучения закономерностей литературного процесса. Зачастую эти два понятия рассматривались как диаметрально противоположные. Так, например, В.Е.Хализев утверждал: «С точки зрения художественного творчества традиция представляет собой совокупность неких устоявшихся, сформированных средств, приемов, способов как художественной выразительности, так и идейно-эстетического плана, которые наследуются авторами последующих поколений» [Хализев 2002: 299]. О наследовании и творческом диалоге вели речь многие литературоведы и философы [Лотман 1972; Бушмин 1975; Виноградов 1976; Жирмунский 1978; Гурьева 2009; и пр.]. Однако в литературе бытует противоположное представление о традиции, которое восходит к поэме-мифу «Так говорил Заратустра» (1883–1884) Ф.В. Ницше: «Разбейте (...) старые скрижали. Я велел людям смеяться над их великими учителями (...) поэтами» [Ницше 1990: 141, 144].

И та и другая позиция при всей их, казалось бы, противоположности вольно или невольно побуждают нас поставить вопрос о диалогичности в литературном процессе. Еще в 1960-е годы Д.Благой заметил: «Любое литературное произведение при всей его самоценности и неотъемлемой принадлежности индивидуальному творцу является органическим звеном в длительной цепи развития прежде всего данной национальной литературы, а затем и литературного движения человечества. (...) Преемственность – это не только усвоение, но и отталкивание, не только продолже-

ние и развитие, но и критический пересмотр» [Благой 1962: 94]. При этом важно учитывать, что преемственность и эпигонство – различные процессы. Эпигонство – слепое подражание, преемственность – диалог. Подражать можно только по каким-то нормам или правилам, не видоизменяя их, подражать можно тексту, но не художественному произведению¹.

Преемственность – процесс сознательного обращения писателя к наследию своих предшественников, творческое осознание его, поглощение и, в конечном итоге, создание нового. В основе этого процесса опять лежит диалог: диалог культур (национальных или социальных), диалог мировоззрений, диалог стилей и пр. Фонд преемственности духовно-практического и интеллектуального опыта, передаваемый от предков к потомкам, многопланов и разнороден. В его составе, прежде всего, входят представления об универсальных ценностях нации и человечества в целом, то что в философии именуется «архетипами» национального сознания (К.Юнг, Е.М.Мелетинский [Юнг 1996; Мелетинский 1976]) или «концептами» (Ю.Степанов, Д.Лихачев [Степанов 2001; Лихачев 1978]). Следовательно, говорить о традиции того или иного писателя в творчестве последующих поколений литературных авторов, или преемственности, можно только в рамках диалога между ними.

Трудно, а порой почти невозможно доказать знакомство автора художественного произведения с творчеством его предшественников, т.е. невозможно говорить о сознательном следовании традициям. Однако возможно говорить о неких сходных «идеях», присутствующих в произведениях разных авторов, т.е. о диалоге между ними, причем диалог может быть осознанным или нет, но базой его будут те самые культурные константы, о которых речь шла выше.

Согласно теории К.Юнга, архетипы национального сознания обязательно проявят себя в любой «культурной обстановке». Любой писатель является выразителем не только коллективного, но и *личностного* начала, и его стремление создать свою художественную реальность может быть противопоставлено родовым, культурным представлениям о мире и о человеке в этом мире. В этом смысле убедительной является мысль А.С.Бушмина, что «плодотворность художественной традиции определяется не степенью зависимости того или иного писателя от своего предшественника, не широтой использования элементов его стиля, творческой манеры и т.п., а качеством художественного результата, отразившим глубину творческого преобразования воспринятого опыта» [Бушмин 1980: 108].

Однако вполне закономерным становится вопрос, как исследовать преемственность и традиционность в произведениях конкретного литературного автора; где кончается диалог (если он вообще был) и где начинается новаторство? Наверное, единственно возможным (и, главное, до-

казательным) путем становится следующий. Во-первых, следует отказаться от широкого и не вполне конкретного понятия «традиция», и ввести иное понятие – «диалог». Во-вторых, в основу исследования диалога положить выдвинутое Ю.Степановым понятие «концепт»². В-третьих, необходимо доказать, что исследуемый нами автор – родоначальник, а не ретранслятор той или иной идеи, образа, концепта, а для этого необходимо четко установить, какое преломление в творчестве исследуемого автора получает тот или иной концепт, и вычленив так называемы «авторские концепты» (новаторство), которых находят свое воплощение в ряде произведений исследуемого автора. В-четвертых, определить какие именно «авторские концепты» используются последователями и насколько они видоизменяются (новаторство) в их произведениях. Только в этом случае мы можем говорить о преемственности и диалоге, а следовательно, и об эволюции литературного процесса.

В качестве примера, призванного проиллюстрировать возможность анализа диалоговых взаимоотношений, возьмем два рассказа на еврейскую тематику: «Уход Хама» Л.Леонова и «Кладбище в Козине» из цикла «Конармия» И.Бабеля, в каждом из которых в основу положены традиционные религиозные образы-концепты.

В основе «Ухода Хама» – библейская история об изгнании и проклятии младшего сына Ноя. Однако в данном случае мы можем говорить, скорее, об авторской интерпретации этой истории, а не о ее пересказе. Стилизуя монолог рассказчика (едва ли не библейского) под неторопливое эпическое повествование, Леонов добился того, чтобы его рассказчик, как это было принято в еврейской талмудической традиции, остался анонимным. Идеиная подоплека рассказанного четко проявились в несоответствии «истинного» (леоновского) повествования с библейской его трактовкой.

В новелле «Кладбище в Козине» Бабеля ситуация иная. Рассказчик Лютов и автор И.Бабель – единоверцы. Плач на кладбище «выплакан» высоким библейским слогом, автор и рассказчик солидарны в своей грусти, их позиции почти схожи, голоса ПОЧТИ сливаются. Но если Лютов вкладывает в этот плач еще и тоску по собственной жизни, которая далека от праведности лежащих на кладбище, тоску по прошлому, то Бабель, композиционно расположив новеллу между «Жизнеописанием Павличенки...» и «Прищепой», четко расставляет «этические» знаки: творимое казакми – «минус», праведная жизнь волыньских раввинов – «плюс».

Оба автора строят **сходную** мифологическую модель мышления героев. На первый взгляд, это так, но если для Бабеля подобная модель естественная, то для Леонова – искусственная, экзотическая. Это видно даже в символике, использованной писателями.

Новелла И.Бабеля «Кладбище в Козине» включена в цикл «Конармия» и одновременно является составляющей мини-цикла о хасидах («Гедали», «Рабби», «Сын рабби», «Кладбище...»). В предыдущих новеллах мини-цикла «Гедали» и «Рабби» образы хасидов овеяны запахом тления, святость, которую вечно искали и блюли в себе евреи, разрушена временем, она сохранилась лишь на кладбище, поэтому вся кладбищенская символика выражает чистоту и мудрость. Лютов видит «изображение рыбы и овцы над мертвой человеческой головой. Изображение раввинов в меховых шапках. Раввины подпоясаны ремнем на узких чреслах. Под безглазыми лицами волнистая каменная линия завитых бород» [Бабель 2007: 108-109]. Для Лютова эти символы «читаются» без труда, ибо мышление еврея насквозь мифологично. Понятие головы традиции тесно связано с понятием вечности, которая соотносится с понятиями молодости и жизненной силы. Но голова мертва. И не случайно над ней изображены овца и рыба. «Поскольку вода была символом Вселенной, символом божественной силы, то и рыба... выступала как символ спасения, сверхъестественной силы, мудрости» [Маковский 1996: 285]. Скотина, ягнята в частности, в древности считались священными, жертвенными, предназначенными богу существами. Мудрость и знание, святость и жертвенность – вот что символизируют рисунки на могилах. Отсутствие глаз на лицах, изображенных на каменных плитах, очень существенно. Глаза олицетворяли луну и солнце, они, подобно небесным светилам, могли излучать добро и зло. Лежащие в могилах этого лишены, они не могут нести зло потомкам. Образ бороды во многих национальных культурах ассоциируется с мудростью, силой, мужеством, нередко борода связывается и с фаллическими понятиями. В этом же значении она представлена и в новелле «Кладбище в Козине». Еврейская мифологическая символика включена в единый мировой ряд духовных святых человечества. Надпись же на скрижалях, «переведенная» Лютовым на русский язык, это эпитафия по почившей династии вольнских раввинов. Надо заметить, что в этой надгробной надписи смерть выступает в своей мужской ипостаси. Она рассматривается как антипод Бога, поэтому использован мужской род, ибо женщина смерть нести не может.

По-иному создается и воспринимается сказ Л.Леонова. Все части «Ухода Хама», кроме двух последних, явно стилизованы под Библейские зачины. Символика, использованная Леоновым, также заимствована из древних мифологических и библейских преданий. Она не столь значима, как в новеллах Бабеля, но все же несет дополнительное значение. Суть символов вывести из текста или контекста леоновского сказа невозможно, с другой стороны, многие символы использованы как в прямом своем значении, так и в переносном, например: «Тяжела борода моя днями, как

медом пчелиный сот. Пастух, возьми бороду мою и, намотав, как веревку, дерни вверх и вниз. И вытри ею ослиный помет с порога твоего шатра. Спаси сына!» [Леонов 1986: 111]. Если рассматривать этот текст в прямом значении, то видно, что Иавал может пройти через любое унижение ради спасения своего семени, если же взглянуть более глубоко, то проявляется еще одно значение этих слов: борода ассоциировалась не только с мудростью, но и с плодородием, мужской силой. Иавал жертвует своим «плодородием», наделяя им сына. Предлагая свою дочь в качестве платы за спасение сына, Иавал не делал выбор между любимым и нелюбимым ребенком, он спасал семя рода.

Хочется обратить внимание на еще один момент. Легенда о Ное – из Ветхого Завета, почитаемого иудеями каноническим. Раввины – комментаторы божественного текста, а не «ниспровергатели» его. Если учитывать, что евреи «народ книги» (их самоназвание «Ам-ха-сэфер»), их фольклорная культура получила письменное воплощение в религиозной литературе, то история, предложенная Леоновым, не характерна для иудейского мировосприятия. Скорее, можно говорить о влиянии славянского фольклора, изначально языческого. Мы предполагаем, что именно опора Леонова на традиции национальной русской культуры и была той направляющей силой, позволившей историю изгнания Хама увидеть в ином, отличном от библейского свете.

Таким образом, использование религиозных концептов, обогатилось авторской интерпретацией, и мы можем говорить и о преемственности Бабеля и Леонова по отношению к Библейской мудрости, и о диалоге с Библией, и о литературном новаторстве. Но при этом созданные писателями «авторские концепты» могут быть взяты «на вооружение» последователями, и тогда мы можем говорить о новом диалоге, но родоначальниками «традиции» будет уже не Библия, а Бабель или Леонов, и диалог пойдет между двумя конкретными писателями.

Примечания

¹Ю.М.Лотман жестко разграничил понятия «*текст*» и «*художественное произведение*». «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения (...) художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» [Лотман 1972: 24–25].

²«Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [<http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm>].

Список литературы

- Бабель И.* Собр. соч. В 4 т. М.: Время, 2007. Т.2. 410 с.
- Благой Д.* Диалектика литературной преемственности // Вопросы литературы. 1962. № 2. С. 94 -113.
- Бушмин А.С.* Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М.: Современник, 1980. 334 с.
- Бушмин А.С.* Преемственность в развитии литературы. Л.: Наука, 1975. 157 с.
- Виноградов В.В.* Из биографии одного «неистового» произведения. «Последний день приговоренного к смерти» // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 63-75.
- Гурьева Т.Н.* Новый литературный словарь. Ростов на Дону: Феникс, 2009. 364 с.
- Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. 424 с.
- Лихачев Д.С.* Традиции в истории культуры. М.: Наука, 1978. 280 с.
- Леонов Л.М.* Повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1986. 528 с.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
- Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. 416 с.
- Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 408 с.
- Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990.
- Степанов Ю.С.* Константы: словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2001. 990 с.
- Хализев В. Е.* Теория литературы М.: Высш. шк., 2002. 437 с.
- Юнг К.Г.* Психология бессознательного. М., 1996. С. 243.

SUCCESSION – TRADITION – DIALOGUE – INNOVATION (TO THE QUESTION OF LITERARY EVOLUTION)

Anna V. Podobrij

Doctor of Philology, associate professor of Russian Language and Literature and Methods of Teaching Department

Chelyabinsk state pedagogical university.

454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin avenue, 69. podobrij@yandex.ru

In this article we attempted to analyse the ways of literary evolution through such notions as tradition, innovation and continuity. We also studied means of dialogue between writers of different generations or nationalities and their ways of addressing to predecessors' works aimed to create something new, original.

Key words: tradition, succession, innovation, dialogue, imitation.

УДК 821.112+821.139

**БОДЛЕРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ
В РОМАНЕ КЛАУСА МАННА «МЕФИСТОФЕЛЬ»**

Аркадий Анатольевич Шевченко

студент магистратуры Пермского государственного национального исследовательского университета

614022, г. Пермь, ул. Букирева, 15. arc.box@mail.ru

Статья посвящена изучению романа Клауса Манна «Мефистофель» в контексте поэтической традиции Шарля Бодлера, выявлению контактных связей в творчестве писателей, художественно реализующихся на уровне аллюзий и текстуальных ассоциаций. Во-первых, это прямое упоминание с цитированием в романе немецкого писателя К. Манна сборника французского поэта Ш. Бодлера «Цветы зла», связанное с прототипом чернокожей возлюбленной героя в обоих текстах (образ «Черной Венеры» – Жанны Дюваль у Бодлера и Джульетты Мартенс у Манна). Во-вторых, это атмосфера Парижа и состояние лирического героя Ш. Бодлера, прямо и косвенно (через статьи В. Беньямина) повлиявшие на роман К. Манна.

Ключевые слова: Клаус Манн, роман «Мефистофель», Шарль Бодлер, поэтический сборник «Цветы зла», контактная связь, аллюзия

Текстуальное пространство романа Клауса Манна (*Klaus Mann*, 1906–1949) «Мефистофель» (*Mephisto. Roman einer Karriere*, 1935) содержит многочисленные ассоциативные связи и параллели, отсылающие читателей к творчеству других писателей. По формату указанные типы литературного взаимодействия эксплицируются в различных средствах передачи контактной связи: в прямой цитации, использовании эпиграфов, аллюзий и реминисценций, эксплуатации мотивов и образов из других произведений и т. п.

Наиболее очевидны, конечно, отсылки к немецкой литературе. В качестве эпиграфа к роману «Мефистофель» Клаус Манн использует слова из первой части дилогии И. В. Гёте о Вильгельме Мейстере: «Все слабости человека прощаю я актёру, и ни одной слабости актёра не прощаю человеку» [Манн 1999], которые задают тематическую направленность и однозначно маркируют авторскую позицию, заявленную в повествовании. В третьей главе седьмой книги романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» слова, ставшие афоризмом, произносит Ярно в диалоге с Вильгельмом: «Все человеческие пороки я прощаю

© Шевченко А.А., 2013

актеру и ни одного актерского порока не прощаю человеку» [Гете 1978: 357]. В оригинале параллелизм этой фразы, варьируемой переводчиками, еще более очевиден: «Alle Fehler des Menschen verzeih ich dem Schauspieler, keine Fehler des Schauspieler verzeih ich dem Menschen» [Goethe 1958: 455]. Конфликт актера и человека получит дальнейшее развитие в европейской литературе XIX и XX вв. [Бочкарева 2000: 47-57, 197-216; Роман о художнике 2008: 8-29].

На протяжении романа Клауса Манна многократно варьируется образ Мефистофеля, сопровождаемый ссылками и цитатами из «Фауста» И. В. Гёте, в том числе и в сцене диалога главного героя — Хендрика Хефгена — с вымышленным образом Гамлета, предрекающим комедианту Хефгену театральное фиаско. В тексте романа представлены и реплики из трагедии «Гамлет» У. Шекспира в сцене бездарного театрального исполнения одноимённого образа Хендриком Хефгеном.

Определённое сходство роман Клауса Манна обнаруживает с творчеством Генриха Манна, и, в частности, с сюжетно-композиционным строем романов «Земля обетованная» и «Верноподанный». Сближает роман «Мефистофель» с указанными произведениями Генриха Манна и использование определённых технических средств конструирования художественного образа, из которых наиболее интенционально значимой является актуализация понятия «маски»: «Подобно Генриху Манну, автор лепит маску, вернее, множество масок, которые примеряет и носит актёр-мим» [Пронин 1999, 11].

Интересной и актуальной в контексте романа «Мефистофель» выглядит литературная интеграция творчества Клауса Манна и французской поэтической традиции Шарля Бодлера (*Charles Baudelaire*, 1821-1867). Роман немецкого писателя не только обыгрывает некоторые образы и мотивы поэтического сборника «Цветы зла» (*Les Fleurs du Mal*, 1857-1861), демонстрирует сходные в художественном ракурсе ассоциации, но и содержит конкретные текстуальные отсылки. «Цветы зла» упоминаются в романе Клауса Манна дважды, причём в ключевые моменты повествования.

Во-первых, в диалоге из сцены первого свидания Хендрика Хефгена со своей любовницей — танцовщицей негритянского происхождения Джульеттой Мартенс — Чёрной Венерой цитируется строка из стихотворения «Гимн Красоте» (“*Hymne à la Beauté*”) сборника «Цветы зла»: «*-Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme — o Beauté? -* Что это ещё за чушь? - перебила она» [Манн 1999: 80] («*Was ist denn das für ein Quatsch? — fragte sie ungeduldig*» [Mann 1981: 79]); «Это вот из той прекрасной книги, — объяснил Хефген, показывая на французский томик в жёлтом переплёте, лежавший рядом с лампой на кури-

тельном столике, — это были «Les Fleurs du Mal» Бодлера...» [Манн 1999: 80] («...Das ist aus diesem herrlichen Buch da», — erklärte er ihr, und deutete auf eine gelbbroschürte, französische Edition, die neben der Lampe auf dem Rauchtisch lag — es waren «Les Fleurs du Mal» von Baudelaire» [Mann 1981: 79-80]). Именно страстные любовные отношения с Джульеттой станут для Хефгена источником творческого вдохновения, они же будут его роковой ошибкой.

Во-вторых, французский томик в желтом переплете упоминается в сцене, когда Хендрик Хефген осознаёт свой театральный провал после исполнения роли Гамлета, свою театральную несостоятельность: «У меня не получился Гамлет, — думал он скорбно ... Я был фальшив, я был плох ... Когда я вспоминаю тот пустой голос, каким я декламировал «Быть или не быть...» — всё во мне сжимается...» [Манн 1999, 342] («Ich war nicht Hamlet...Ich war falsch, ich war schlecht...Wenn ich mich des hohlen Tons erinnere, mit dem ich «Sein oder Nichtsein» deklamiert habe, dann zieht sich alles in mir zusammen...» [Mann 1981, 381]). На этот раз упоминается только название книги: «Он опустил в кресло, стоявшее у раскрытого окна. Книгу, попавшуюся под руку, он бесильно отложил в сторону: то были «Цветы зла», они напоминали ему о Джульетте...» [Манн 1999, 342] («Er ließ sich in einem Lehnstuhl nieder, der am geöffneten Fenster stand. Das Buch, nach dem er gegriffen hatte, legte er enerviert wieder zur Seite: es waren «Les Fleurs du Mal», sie erinnerten ihn an Juliette» [Mann 1981, 381-382]).

Примечательно, что в обоих эпизодах функционирует образ Джульетты Мартенс: в первом случае — фактически, во втором — ассоциативно, что позднее будет проанализировано как свидетельство прямых и опосредованных литературных связей между Клаусом Манном и Шарлем Бодлером. Наличие конкретных текстуальных ссылок, аллюзий и упоминаний подтверждает факт прямой контактной связи: непосредственное знакомство Клауса Манна с текстом поэтического материала сборника «Цветы зла» Шарля Бодлера.

Вместе с тем, «французская книжка в желтом переплете» (eine gelbbroschürte, französische Edition) вызывает известные ассоциации с романом «Портрет Дориана Грея» и судьбой Оскара Уайльда, во время ареста державшего в руках томик в желтом переплете. Вспомним, что Дориан Грей первой губит актрису, исполняющую роль Джульетты в известной трагедии Шекспира (сходство с именем Джульетты Мартенс). В мастерской художника Бэзила Холлуорда герой Уайльда читает стихи Т. Готье («книжечка в веленовой обложке»), а лорд Генри дает ему «книжку в желтой, немного потрепанной обложке» — «роман без сюжета» о «молодом парижанине» [Уайльд 1990: 107, 117]. Дориан

выписывает в Париже девять роскошно изданных экземпляров этой книги и заказывает для них переплеты разных цветов. Прототипом этой «желтой книги» большинство литературоведов считают роман Ж.-К.Гюисманса «Наоборот» [Бочкарева 2000: 172], в котором герой дез Эссент, среди других книг, издает изысканнейшим образом, с переплетом из «чудесной свиной кожи телесного цвета», сборник стихотворений Ш. Бодлера: «Там, у рубежа, за которым открываются извращение, болезнь, странный паралич духа, угар разврата, брюшной тиф и желтая лихорадка, поэт под покровом скуки обрел целый мир идей и ощущений» [Гюисманс 1995: 96].

Между Клаусом Манном и творчеством французского поэта могла возникнуть контактная связь и иного рода — опосредованная — через знакомство с научно-публицистической деятельностью философа и мыслителя Вальтера Беньямина, чьи работы посвящены творчеству Шарля Бодлера. Прежде всего, это работа «Шарль Бодлер: лирический поэт в век позднего капитализма», в которой Вальтер Беньямин размышляет об утрате аурастического опыта и шоковой структуре переживания в поэзии Бодлера, и трактат «Париж второй Империи у Бодлера», в котором мыслитель исследует урбанистические мотивы творчества Бодлера — тесноту и отчуждение города, трактовку города как единства отчуждения и толпы, как «чужой», «угрожающей» среды обитания; а также тему экзистенциального одиночества человека, его отчуждения и поиска способов маскировки, сокрытия этого отчуждения.

Основания для предположения о наличии указанной опосредованной контактной связи подтверждаются определёнными биографическими фактами. Известно, что и Клаус Манн, и Вальтер Беньямин эмигрировали в Париж в 1933 г. после установления в Германии фашистского режима. Более того, существует документально засвидетельствованный факт прямого контакта Клауса Манна и Вальтера Беньямина: Клаусу Манну, заказавшему Беньямину рецензию на «Трёхгрошовую оперу» Бертольда Брехта для своего журнала «Die Sammlung», пришлось вернуть рукопись автору, так как тот запросил за неё 250 французских франков, а Манн соглашался заплатить только 150 (см. [Winckler 1987: 79]). Данный факт подтверждается материалами личной переписки Вальтера Беньямина с Теодором Адорно от 24.05.1934 г.: «Писал ли я вам уже о своей последней работе — не знаю. Она называется «Автор как производитель» и представляет собой эквивалент более ранней работы об эпическом театре. Сейчас я веду переговоры с журналом Sammlung, от него, правда, требуется некоторая решительность» [Winckler 1987: 79-80].

Ассоциативные связи между романом «Мефистофель» и сборником «Цветы зла» прослеживаются также и на уровне повествовательной тоналности. Так, темы кризиса художника, его отчуждения, разочарования в жизни, чувство неудовлетворённости героя, обозначенные Клаусом Манном во втором текстуальном упоминании о «Цветках зла», художественно репрезентируются и в самом поэтическом сборнике Шарля Бодлера, особенно в циклах «Сплин и идеал» (стихотворения «Маяки», «Больная муза», «Прежняя жизнь», «Одержимый», «Призрак», «Тревожное небо», «Непоправимое», «Сплин»), «Парижские картины» (стихотворения «Пляска смерти», «Самообман») и «Цветы зла» (стихотворение «Разрушение»).

Очевидной бодлеровской аллюзией в романе Клауса Манна является заимствование образа Чёрной Венеры: именно таким прозвищем наделяет автор романа Джульетту Мартенс — танцовщицу негритянского происхождения, любовницу Хендрика Хефгена, Одним из ее прототипов является Жанна Дюваль (*Jeanne Duval, 1820-1862*) — чернокожая статистка парижского театра, любовница Ш. Бодлера, которую он встретил в 1842 г. и называл Чёрной Венерой, посвятив ей один из циклов стихотворений в сборнике «Цветы зла». Интерес к негритянской культуре возник у французского поэта после морского путешествия на остров Св. Маврикия в индийском океане: «Итогом этого путешествия стал культ чёрной Венеры — как говорил сам поэт, он не мог более смотреть на белых женщин; мулатка Жанна Дюваль, статистка одного из маленьких парижских театров, стала спутницей всей его жизни» [Лютюкова 1999: 6].

Жанна Дюваль символизировала для Ш. Бодлера опасную красоту, сексуальность, и тайну креольской женщины середины девятнадцатого столетия. Представленные образы сходны не только по внешним описаниям и колориту, но и по значимости, душевной близости к подвластным им мужчинам (Дюваль — к Бодлеру, Мартенс — к Хефгену), о чём свидетельствуют стихотворения из цикла Жанны Дюваль в сборнике «Цветы зла» — «Экзотический аромат», «Волосы», «Я люблю тебя так, как ночной небосвод», «Танцующая змея», «Вампир», «Кошка», «Балкон», «Одержимый». Наиболее ярко и отчётливо ассоциативная взаимосвязь образов Джульетты Мартенс и Жанны Дюваль просвечивает в стихотворении «Гимн красоте», строчки из которого заимствует Клаус Манн для своего романа, чтобы подчеркнуть сходство женских образов и выразить авторское эстетическое credo:

«Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques.
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant.

Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques
Sur ton ventre orgueilleux, danse amourement...»

«Ты ступаешь по трупам, Красота, ты смеёшься над ними,
Ужас — не последнее из твоих украшений,
И убийство — один из драгоценнейших твоих брелков —
Влюблённо танцует на гордом твоём животе...»
[Манн 1999: 80].

Клаус Манн сохраняет оригинальную цитацию на французском языке, которую и использует в романе, отказавшись от переводческой ассимиляции. Такая авторская установка позволяет без малейших усилий восстановить контекст творческого взаимодействия Клауса Манна и Шарля Бодлера. Выбор немецким писателем цитируемого поэтического материала также нельзя назвать спонтанным, так как стихотворение «Гимн красоте» непосредственно предшествует циклу Жанны Дюваль в поэтическом сборнике Шарля Бодлера. Образы Жанны Дюваль и Джульетты Мартенс концентрируют в себе не только созидательное, но и разрушительное начало. Из фактов биографии Шарля Бодлера известно, что Жанна Дюваль, «экзотическое и корыстное существо», преследовала французского поэта всю жизнь и «побудила» его к наркотической зависимости (интегральная черта биографий Ш. Бодлера и К. Манна: сохранились документальные свидетельства, фиксирующие употребление обоими писателями наркотических веществ). Джульетта Мартенс, скомпрометировавшая Хендрика Хефгена, послужила источником агонии возлюбленного, сломленного «идеологической машиной». Сходство между Жанной Дюваль и образом Джульетты Мартенс продиктовано и трагичностью их судеб. Ж. Дюваль, заразившись сифилисом и став инвалидом, умерла за 5 лет до смерти Ш. Бодлера. Дж. Мартенс в романе К. Манна была насильным образом разлучена с Хендриком Хефгеном и экстрадирована из Германии, после чего о её судьбе в романе ничего не говорится.

Образ Парижа в романе «Мефистофель» — ещё один элемент, творчески осмысленный Клаусом Манном в аспекте бодлеровской поэтической традиции. По сюжету романа, Хефген, оказавшийся во временной парижской эмиграции, ощущает холодность, неприветливость, угрюмость французской столицы, что заставляет героя рефлексировать о своей судьбе, о судьбе родной Германии, имитировать приступ душевной хандры и творческого кризиса:

«Праздный, нервный, Хендрик бродил по парижским улицам. Он не знал города, но ему вовсе не хотелось радоваться его очарованию или попросту его замечать» [Манн 1999: 213] («...Er kannte die Stadt nicht, war aber keineswegs in der Stimmung, sich an ihrem Zauber jetzt zu erfreuen oder ihn auch nur zu bemerken» [Mann 1981: 232]); «Итак, мрачный период парижских мук позади! С одинокими прогулками вниз по бульвару Сен-Мишель или по Елисейским полям покончено!» [Манн 1999: 217] («So war die trübe Leidenszeit in Paris beendet! Keine einsamen Spaziergänge mehr, den Boulevard St. Michel hinunter, am Seine-Ufer oder durch die Chaps-Elysées, für deren Schönheit man so blind gewesen war» [Mann 1981: 238]).

Сходный образ Парижа создается Шарлем Бодлером в цикле «Парижские картины» (стихотворения «Лебедь», «Игра», «Сумерки утра»), где урбанистические мотивы, суета города, его мрачность и извращённая «изнанка» провоцируют у лирического героя Бодлера тоску, уныние и ощущение усталости, граничащие с душевной патологией. Вальтер Беньямин в статье «Париж, столица XIX столетия» размышляет об образе Парижа в поэзии Бодлера: «У Бодлера Париж впервые становится предметом лирической поэзии.

Эта лирика – не воспевание родных мест, взгляд аллегорического поэта, направленный на город, – скорее взгляд отчужденного человека. Это взгляд фланера, чей образ жизни еще окружает будущее безотрадное существование жителя мегаполиса примиряющим ореолом» [Беньямин 1996].

Вальтер Беньямин рассматривает образ Парижа в качестве генерирующего образа, объединяющего в себе образы женщины и смерти в аспекте «мёртвенной идиллики»: «Лирика Бодлера уникальна тем, что образ женщины и смерти пересекаются в третьем образе – образе Парижа. Париж его стихотворений – ушедший в пучины город, больше подводный, чем подземный. Хтонические элементы города – его топографическая основа, старое, высохшее русло Сены – нашли у него некоторое выражение [там же]. Развращённость Парижа, воспроизведенная в стихотворениях Ш. Бодлера, позволяет В. Беньямину говорить о поэтическом статусе Парижа как о «товарном знаке». В связи с этим, актуальное звучание в обрисовке Парижа получает изображение различных фетишей, включая сексуальные, образа проститутки и образцов негритянской культуры (образ Жанны Дюваль), связанных с эсхатологическим мироощущением и вызывающих у лирического героя кризис рефлексии.

Таким образом, кроме очевидных немецких влияний (И.В. Гете, Генрих Манн и др.) и английских параллелей (В. Шекспир, О. Уайльд),

в романе К. Манна «Мефистофель» обнаруживаются французские аллюзии и реминисценции, в том числе связанные с поэтической традицией Ш. Бодлера, которые наделяют роман колоритной экзотикой (образ Джульетты Мартенс — Чёрной Венеры) и почти натуралистическим ощущением упадка, затрагивающего самые основы человеческой экзистенции («отчуждённый» образ Парижа, тема кризиса художника — Хендрика Хефгена).

Список литературы

Беньямин В. Париж, столица девятнадцатого столетия / пер. и прим. С.А.Ромашко // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М: Медиум, 1996. URL: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev-ben2.html>.

Бодлер Ш. Цветы зла / сост. и пер. с фр. С. Лютиковой. СПб.: Терция, Кристалл, 1999. 448 с.

Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь: Пермский гос. ун-т., 2000. 252 с.

Гете И.В. Годы учений Вильгельма Мейстера / пер. с нем. Н.Касаткиной // Гете И.В. Собр. соч. в 10 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 7. 326 с.

Гюисманс Ж.-К. Наоборот / пер. с фр. Е.Л.Кассировой под. Ред. В.М.Толмачева // Наоборот: три символистских романа. М.: Республика, 1995. С. 3-142.

Лютикова С. Предисловие // Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Терция, Кристалл, 1999. 448 с.

Манн К. Мефистофель: Роман / пер. с нем. К. Богатырева. М.: ТЕРРА, 1999. 352 с.

Пронин В. Наследник гения / Манн К. Мефистофель: Роман / пер. с нем. К. Богатырева. М.: ТЕРРА, 1999. 352 с.

Роман о художнике: проблематика и поэтика / автор- сост. Н.С.Бочкарева. Пермь, 2008. 52 с.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М.Абкиной // Уайльд О. Избранное. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. С.19-195.

Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre // Goethes Werke in 10 Bd. Volksverlag Weimar, 1958. Bd. 6. 651 S.

Mann K. Mephisto. Roman einer Karriere, Reinbeck 1981. 401 S..

Winckler L. Artist und Aktivist. Zum Künstlerthema in den Exilromanen Klaus Manns / Text+Kritik: Zeitschrift für Literatur, Klaus Mann / hrg. von Heinz Ludwig Arnold. Verlag edition text+kritik GmbH. München. 1987. 144 S.

**ALLUSIONS TO THE POETIC TRADITION
OF CHARLES BAUDELAIRE IN THE NOVEL
“MEPHISTO” BY KLAUS MANN**

Arkadiy A. Shevchenko

Student of MA Course of

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. arc.box@mail.ru

The article is devoted to the study of the novel Klaus Mann's "Mephisto" in the context of the poetic tradition of Charles Baudelaire, revealing to the contacts in the work of writers, artistically realized at the level of textual allusions and associations. Charles Baudelaire's "Les Fleurs du Mal" is mentioned and cited in Mann's novel in connection with the prototype of black-skinned beloved of the main character in both texts (Ch. Baudelaire's Jeanne Duval, "The Black Venus" and K.Mann's Juliette Martens). The atmosphere of Paris and the character's state, depicted by Charles Baudelaire, which had influenced K.Mann (through W.Benjamin's articles) is also mentioned.

Key-words: Klaus Mann, the novel "Mephisto", Charles Baudelaire, the poetry collection "Les Fleurs du Mal", the literary contact, allusion

Раздел 3. Взаимодействие литературы и других искусств

УДК 82.01

ВЕРБАЛЬНОЕ И ВИЗУАЛЬНОЕ В СТИХОТВОРЕНИИ В. КАНДИНСКОГО «ВИДЕТЬ»¹

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 рассматривается взаимодействие вербального и визуального в поэтическом тексте В.Кандинского. Стихотворение художника анализируется в сопоставлении с сопровождающим его визуальным рядом (авторскими гравюрами) в контексте ранней эстетической теории Кандинского. Делается вывод о взаимозависимом характере связи между вербальным и визуальным в синтетическом творчестве художника.

Ключевые слова: визуальность, интермедиальность, Кандинский, текст художника.

В последние годы В.Кандинский привлекает исследователей не только как живописец и теоретик искусства, но и как писатель. Кроме известной книги воспоминаний, вышедшей в 1913 и 1918 гг. на немецком и русском языках, художнику принадлежит ряд драм («сценических композиций», из которых при жизни художника была опубликована лишь одна) и стихотворений.

Исследователи отмечают, что Кандинский начал заниматься поэзией приблизительно в 1908 – тогда же, когда были созданы первые сценические композиции (см.: [Соколов 2003: 292–297], [Турчин 1998]). Немногим позже, в 1910 г., были созданы первые беспредметные живописные «импровизации» и «композиции» мастера; в то же время художник заканчивает рукопись книги «О духовном в искусстве». Работа с краской и словом, таким образом, шли в творчестве Кандинского рука об руку, о чем сам он позднее вспоминал: «Для меня это “смена инструмента”, – вместо палитры пишущая машинка. Я называю это “инструментом”, потому что сила, которая вдохновляет меня, остается неизменной, это внутреннее движение. И это “внутреннее движение” требует частой смены инструмента» [цит. по: Сарабьянов, Автономова 1994: 135].

Наиболее наглядно эта «смена инструмента» – переход от визуального модуса выражения к вербальному и обратно – проявляет себя в синтетических произведениях Кандинского. Однако если сценические композиции художника не были поставлены при жизни художника, осуществившись только в форме литературного произведения и некоторых теоретических выкладок (пьеса «Желтый звук» и статья «О сценической композиции» были напечатаны в мае 1912 г. в «Синем всаднике»), то другой вид синтеза искусств, художественную книгу, Кандинскому удалось воплотить в полной мере. В конце 1912 г. художник публикует на немецком языке сборник поэзии и гравюр «Klänge» («Звуки»). В постановке «Желтого звука» поэтическое слово должно было бы звучать со сцены и восприниматься зрителем синхронно с музыкальным, красочным и танцевальным «движением» (см.: [Туляков 2012]); в альбоме «Звуки» прочитываемое слово также воспринимается одновременно с визуальным рядом: 38 стихотворениям книги соответствуют 44 черно-белых и 12 цветных ксилографий.

Создававшимся параллельно живописным, сценическим и поэтическим произведениям Кандинского, равно как и сопровождавшим их появление комментариям, присуща общность устремления художника от внешнего, «материального» к внутреннему, духовному началу. Существенно, что поиски, приведшие Кандинского к живописной абстракции, проходили в разных видах искусства практически синхронно. Живопись, поэзия, драматургия и эстетическая теория художника, развиваясь в одном русле, находились под постоянным взаимным влиянием. В пользу этого говорит и публикация «Звуков», в которых стихотворения и гравюры существуют на равных правах и где изображение позволяет глубже понять поэтический текст, а слово дает ключ к изображению.

Вербальный текст в «Звуках» явно «ориентирован на зрительный код» [Злыднева 2011: 86]; по мнению В.С.Турчина, «проблема зрения, “оптики пространства” в любом произведении цикла остается главной» [Турчин 1998: 426]. При этом гравюры не столько иллюстрируют этот код, сколько задают (наряду с поэзией) общую тональность и проблематику сборника, причем образы и мотивы гравюр могут как совпадать, так и не совпадать с образами в поэзии.

Взаимодействие вербального и визуального кодов в поэзии Кандинского может быть рассмотрено на материале стихотворения с говорящим названием «Sehen» («Видеть») и трех окружающих его гравюр: черно-белой гравюры в лист, расположенной перед листом с текстом; черно-белой гравюрой-заставкой, расположенной над текстом, и цвет-

ной гравюрой в лист, занимающей вторую страницу разворота с окончанием стихотворения.

Первая гравюра выполнена по известной картине Кандинского «Композиция 2» (1910), на которой изображен «сумрачный пейзаж с лежащими фигурами, двумя всадниками, летящими навстречу друг другу, человеком, стоящим в лодке с крестообразно расставленными руками. На холме видна крепость» [Соколов 2003: 119]. В гравированном варианте различимы те же мотивы, однако толщина линий и резкость контраста придают изображению еще более мрачный, пугающий вид. В «Кельнской лекции» Кандинский писал, что в «Композиции 2» он «смягчил трагический элемент композиции и рисунка при помощи более нейтральных и совершенно нейтральных красок» [Кандинский 2008: 352]. В гравюре присущие картине изначально «трагический элемент» и апокалиптические настроения усилены: человек с раскинутыми крестообразно руками неотличим от креста и отчетливо напоминает надгробье; множество лежащих и движущихся в сторону от всадников фигур превратились в драматически очерченные контуры, напоминающие призраков или духов; в правом верхнем углу силуэт одного из таких духов с черным лицом стоит над одной из лежащих фигур со склоненной головой, как будто оплакивая ее. Если предположить, что на этой композиции зритель «видит, как переживший катастрофу мир переходит за грань своего материального существования» [Соколов 1996: 109], то в гравюре в силу ее бесцветности, контрастности, «радикализации» образов и мотивов изображен, скорее, не переход в духовность, а предшествующий ей этап – духовная катастрофа.

Другая, меньшая, черно-белая гравюра, расположенная над стихотворением, имеет заставочный характер и по своим визуальным качествам больше тяготеет к беспредметности. Чуть ниже центра различимы контуры лица со схематически обозначенными большими черными глазами, таким же ртом и маленьким носом. Треугольная форма лица и выражение рта позволяют увидеть в нем отголосок знаменитого «Крика» Э.Мунка (1893), также известного в виде гравюры. Основная часть пространства заполнена черными пятнами, точками и неровными искривленными линиями с доминированием белого цвета в центральной части и черной окантовкой разной толщины по краям. Использованием линии и точки, отсутствием видимой закономерности, гравюра, как будто залитая и закапанная в отдельных местах черным цветом, напоминает позднейший абстрактный экспрессионизм Дж.Поллока и его технику дриппинга. В заставке (как и в предшествующей ей гравюре – правда, уже без столь сильной апокалиптической ноты) отразились

хаос и тревожная неопределенность, предшествующие рождению гармонического – духовного, внутреннего – видения.

Стихотворение «Видеть» подтверждает подобную интерпретацию гравюр. В нем также отразился процесс обретения отдаленной от поверхностной видимости духовной реальности, нащупывания иного зрения. В «О духовном в искусстве» Кандинский описывал этот переход как апокрифическое событие мирового значения: «...приходит непреложно человек, такой же, как и мы, и во всем нам подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила “видеть”. И, видя, он показывает. Иногда он и отказался бы от этого высшего дара, становящегося ему крестом. Но этой власти ему не дано» [Кандинский 2008: 108].

Стихотворение представляет яркий пример визуально закодированного текста, причем характер визуальной кодировки приближает его к ранней абстракции Кандинского. Отметим, что во многих современных исследованиях доказывается, что в поэзии и драматургии, а также в некоторых других текстах художника, «сам принцип словесной инструментовки» аналогичен «его же собственной живописной практике» [Фещенко 2013: 170] (см. также: [Sheppard 1980], [Халь-Кох 1999], [Соколов 2003], [Титаренко 2013]). Как и в отдельных картинах «Желтого звука», сюжет в нем основан на событиях, действующими лицами в которых являются цвета. Вначале на смену павшему синему как будто навсегда приходит густо-коричневое: «Синее, синее поднялось, поднялось и упало. / Острое, тонкое свистнуло и вонзилось, но не проткнуло. / Ухнуло по всем концам. / Густо-коричневое повисло будто навеки. / Будто. Будто» [Kandinsky 1912]. (Страницы цитируемого издания не нумерованы. Здесь и далее перевод мой на основе немного отличающейся от опубликованной в альбоме русскоязычной версии стихотворения. См.: [Сарабьянов, Автономова 1994: 164].)

«Синее» и «густо-коричневое» являются не атрибутами какого-либо предмета, а цветами как таковыми, вне предметной связи. «Белый» в словосочетании «белый скачок» (далее в тексте) относится к существительному, но не предмету, и остается в конечном счете столь же абстрактным. Неопределенным цветам (т.е. всем, кроме красного – цвета платка) соответствуют такие же «беспредметные» звуки («ухнуло», «свистнуло»). За этой визуальной экспозицией следует обращенное лирическим героем к читателю напутствие – описание ряда действий, необходимых для того, чтобы эта ситуация изменилась. Первое указание («Шире разведи руками. / Шире. Шире») отсылает к жесту с гравюры по «Композиции 2». Второе указание («И красным платком закрой свое лицо») подразумевает закрытие глаз, отказ от зрения, об-

ращенного вовне. Следующая реплика («И, может быть, оно вовсе еще не сдвинулось: сдвинулся только ты») только закрепляет эту переориентацию с внешнего на внутреннее, личное: возможно, поменялся не цвет (синий на густо-коричневый), а сам художник/зритель/читатель испытал духовную перемену.

Осознание этого влечет другие цветовые изменения, а именно последовательность «белых скачков». Образ скачка как знака перемены связан с часто встречающимся на полотнах и гравюрах (в том числе в рассмотренной выше), а также стихотворениях (например, «Вода», «Белая пена») Кандинского образом всадника. Белые скачки, обозначающие намечающуюся трещину, открывают что-то чрезвычайно важное – муть, в которой сокрыто начало обновления: «Вот нехорошо, что ты не видишь мути: в мути-то оно и есть. / Отсюда все и начинается..... /треснуло.....» [ibid.].

«Муть» из этих финальных строчек соотносится с хаосом, получившим графическое воплощение в предпосланных стихотворению гравюрах. Третье указание для читателя гласит, что нужно разглядеть хаос («муть»), уметь его видеть («Sehen»), то есть обладать особым зрением. Стихотворение, таким образом, не только построено на цветовом визуальном коде: в нем прямо говорится о наивысшей ценности (в видении мути начинается «все») нового зрительного сознания. В «мути» сокрыта, за «мутью» должна последовать гармонизация хаоса, осознание того, что «трещинное противозвучие, или дис- или агармония и есть гармония нашей эпохи, и что наш ритм есть ритм, наша асимметрия – симметрия» [Кандинский 2008: 135–136].

Духовное освобождение, движение к которому описывается в «Видеть», находит образное воплощение в следующей листовой цветной гравюре. Помимо того, что она лишена непримиримого контраста черного и белого, ей чуждо тревожное, хаотическое напряжение двух предыдущих иллюстраций. Свободно летящий всадник, намеченный легкими линиями, – единственный центр композиции. Он отличается, например, от как будто борющихся друг с другом всадников, которых не так просто различить в черно-белом вихре, с первой из рассмотренных нами гравюр.

Если в книге «О духовном в искусстве» и других теоретических работах 1910-х гг. Кандинский говорил о рождении «эпохи Духовности» на языке рациональности, стараясь прояснить ее истоки и значение, то в рассмотренном программном стихотворении (его русскоязычная версия «Видеть» и гравированная заставка были напечатаны в качестве эпиграфа к книге Кандинского «Ступени. Текст художника» в 1918 г.) автор стремится представить сознание художника, приближающегося

к этой новой эре, за работой. «Видеть» – стилизация обращенной одновременно к себе и к зрителю внутренней речи художника, предмет для которого – рождение новой эстетики.

Кандинский отлично осознает специфику слова по отношению к средствам живописи, о чем свидетельствует его блестящее сопоставление обозначающего цвет слова с цветом, видимым на картине: «Краска не допускает беспредельного растяжения. Беспредельное красное можно только мыслить или духовно видеть. Когда слово красное произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. ... С другой стороны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком. Это из самого слово звучащее красное не имеет также самостоятельно специально выраженной тенденции к теплу или холоду. ... Поэтому я и называю духовное видение неточным. Но оно одновременно и точно, так как внутренний звук остается обнаженным без случайных, к деталям ведущих склонений к теплу, холоду и т. д.» [Кандинский 2008: 124].

Нематериальность слова, его свойство быть мыслимым «абстрактно», важна для художника как такое качество, которое приводит к наибольшей чистоте, «нагоде» его внутреннего звучания. Поэзия как искусство идеального слова, лишенного всего случайно-материального, своим путем приходит к усиленному внутреннему звучанию – главной цели Кандинского как живописца. Более того, беспредметность, к которой Кандинский стремится ради освобождения живописи от ограничения «натуральными формами, взятыми напрокат из природы» [там же: 123] и в которой «квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и неисчислимые другие формы» – «равноправные граждане духовной державы» [там же: 127], во многом основывается на модели языка. Одна из глав книги «О духовном в искусстве» называется «Язык красок», и в ней художник утверждает: «Нет такой формы, как нет ничего в мире, что не говорило бы ничего. (Кандинский говорит также о «грамматике живописи», построенной на «законах внутренней необходимости» [там же: 136].) Но речь эта часто не достигает нашей души» [там же: 126]. Живопись художника – поэтическая речь, а ее элементы – означающие (с «чисто внутренним психическим звуком» в качестве означаемого). Неслучайно, что в 1904 г. художник публикует альбом гравюр под названием «Стихи без слов». Таким образом, визуальный код стихотворений Кандинского сам требует расшифровки. Цвет отсылает не к зрительному ощущению, а к «духовному видению», т.е. к определенной содержательной символической нагрузке, к своему «внутреннему звуку». И хотя Кандинский утверждает, что связь между цветом и его

«внутренним звуком» не рациональна и основывается только на чувстве, для интерпретации его поэзии необходим своего рода словарь.

Так, наше понимание «Видеть» будет неполным, если не учесть, что для художника синее – в первую очередь «типично небесная краска», которая «зовет ... человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному» [там же: 141–142]. Падение синего из начала стихотворения на языке художника говорит о начале эпохи, когда «подобно широкому масляному пятну разливается из слоя в слой народа, в самые его глубины безверие и материализм» [там же: 97]. Пришедшее ему на смену густо-коричневое должно видаться, как инертное «тупое, жесткое, к движению малоспособное» [там же: 148], как сковывающая духовные силы материя. Белые скачки, открывающие начало чего-то нового, также согласуются с символическим значением, предписываемым Кандинским этому цвету: «Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, ничто, предшествующее началу, рождению» [там же: 146].

Вероятно, настолько тонкое восприятие «внутреннего звука» цвета в его словесном наименовании доступно только живописцу. «Муть», в «которой все и начинается» – это не только мир столкновений беспредметных (и предметных) форм и цветов на картинах и гравюрах художника: это еще и такое сочетание одновременно точных и неопределенных, «абстрактно мыслимых» идей о визуальном, которая доступна только слову. «Видеть» отсылает к той беспредельности духовного содержания, которая таится за пространственно ограниченными изобразительными произведениями художника (в том числе и расположенными на соседних со стихотворением страницах) и одновременно представляет собой руководство, как приблизиться к этому содержанию. Увидеть означает почувствовать, но сам механизм этой гиперчувствительности не может обойтись без языка и поэтического слова.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

Список литературы

Злыднева Н.В. Два «Художника» К. Малевича: стихотворение versus картина // Художник и его текст: Русский авангард: история, развитие, значение. М.: Наука, 2011. С. 79–87.

Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. М.: Гилея, 2008. Т.1. 429 с.

Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М.: «Галарт», 1994. 174 с.

Соколов Б.М. Мессианские мотивы в творчестве В.В.Кандинского 1900–1920-х годов (живопись, поэзия, театр): дис. ... докт. искусствоведения. М., 2003. 976 с.

Соколов Б.М. Русский Апокалипсис Василия Кандинского // Наше наследие. 1996. № 37. С. 97–108.

Титаренко Е. Экфрасис как тип автокомментария у В. Кандинского: на пути к «Композиции 6» // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение. С. 150–163.

Туляков Д.С. Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В.Кандинского и сценической композиции «Желтый звук» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 4(20). С. 167–183.

Турчин В.С. «Klänge» В.В.Кандинского и поэтическая культура начала XX века. // Искусствознание. 1998. № 2. С. 414–445.

Халь-Кох Е.А. Заметки о поэзии и драматургии Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 1999. С. 124–130.

Kandinsky W. Klänge. München: R. Piper, [1912]. [67] S.

Sheppard R. Kandinsky's «Klänge». An Interpretation // German Life and Letters. 1980. Vol. 33, No 2. P. 135–146.

VERBAL AND VISUAL IN W.KANDINSKY'S POEM «SEHEN»

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 considers the interaction between the verbal and the visual in a poetic text by W. Kandinsky. The artist's poem is analyzed in its relation to the accompanying visual sequence, as well as in the context of Kandinsky's early aesthetic theory. The conclusion concerns interdependence between the verbal and the visual in the artist's synthetic work.

Key words: visuality, intermediality, Kandinsky, artist's text.

Нина Борисовна Черепанова

к. филол. н., учитель русского языка и литературы
Средняя общеобразовательная школа № 2 г. Березники
618400, Россия, Пермский край, г. Березники, ул. Пятилетки, 21.
Cherepanova01@yandex.ru

Статья посвящена левитановскому экфрасису в лирических циклах В.В.Гофмана (1884–1911) «Вечерняя песня» и «Песня о вечернем звоне». Внимание исследователя сосредоточено на проблеме «синтеза искусств», актуальной для поэтов символистского круга. Рассматриваются языковые средства, обеспечивающие живописность лирического пейзажа: цветопись, светопись, звукоряд. Анализируется образный строй и композиция стихотворений Гофмана и полотна Левитана. Подчеркивается, что экфрасис играет особую роль в создании образа лирического героя.

Ключевые слова: В.В.Гофман, И.И.Левитан, пейзаж, экфрасис, «синтез» искусств, символизм.

Одна из основных тенденций поэтики символизма определена идеей «синтеза искусств». Результатами эстетических экспериментов поэтов-символистов стали произведения, в которых «синтез сыграл роль <...> системы технических приемов писателя» [Минералова 2003: 264]. Характеризуя пересечения литературы с живописью, А.В.Геворкян обращал внимание на наличие у символистов целого ряда текстов, в которых «принципы живописной эстетики <...> переносились в архитектуру и мотивно-образную систему» [Геворкян 2009: 241] литературного произведения. О значимости проблемы «синтеза» искусств для В.В.Гофмана, малоизученного поэта-символиста, свидетельствует тот факт, что в новейшей поэтике русской литературы конца XIX – начала XX в. его имя упоминается в связи именно с данной проблемой [там же: 219]. Как отмечает Н.С.Бочкарева, «актуализация термина «экфрасис» в последнее десятилетие, с одной стороны, перенесла внимание исследователей с художественного произведения на текст, с другой стороны, значительно расширила объем понятия и сферу его применения» [Бочкарева 2009: 83]. На наш взгляд, во многих лирических произведениях Гофмана можно выявить «экфрастическое

построение» [Геворкян 2009: 236], и они представляют интерес с точки зрения такого литературного феномена, как экфрасис.

В данной статье речь идет о двух стихотворных циклах Гофмана – «Вечерняя песня» (1905) и «Песня о вечернем звоне» (1907), ближайшим живописным контекстом которых является полотно Левитана «Вечерний звон» (1892). В свою очередь мотив «вечернего звона», вынесенный в заголовки стихотворного цикла Гофмана и живописного полотна Левитана, отсылает к прецедентным текстам Т.Мура и И.Козлова, включая данные произведения в широкий культурологический контекст.

Говоря о Левитане как художнике-символисте, полотно «Вечерний звон» рассматривают как образец синтеза различных видов искусств. Оно отмечено в ряду пейзажей, «определяющих музыку <...> художественного мира» Левитана [Художественная галерея № 56]. Неоднократно подчеркивалась лиричность картины: «чудесным художником-поэтом» называл Левитана М.Нестеров, «поэтом русской природы» считал его А.Головин, А.Федоров-Давыдов включил «Вечерний звон» Левитана в ряд «наиболее “литературных” и философских» его картин [Левитан].

В связи со сказанным необходимо отметить и иные «странные сближения» между данными произведениями. Цикл «Песня о вечернем звоне» (1907) написан Гофманом спустя два года после «Вечерней песни» (1905). Примечательно, что такой же временной промежуток разделяет картины Левитана. Известно, что Левитан, которому не были свойственны автоповторения [Художественная галерея № 56], написал свой «Вечерний звон» (1892) на основе ранее разработанного сюжета («Тихая обитель», 1890). Таким образом, сравниваемые тексты сопоставимы на уровне названий, творческой истории, близки тематически, объединены общим культурологическим контекстом.

Отметим жанровую общность исследуемых текстов. Гофмановский цикл «Вечерняя песня» – это лирическая пейзажная зарисовка, повторяющая настроение левитановского пейзажа. Совпадает зрительный ряд данных произведений: луг, река, роща, церковь, дорога к ней, плывущие по небу облака, окрашенные в цвета вечерней зари. Строки из «Вечерней песни» Гофмана могли бы стать поэтическим описанием картины Левитана: «Уж солнце тихо поникает, / Стволы деревьев золотя, / Лучами реку рассекает, / В ней отражаясь и блестя. / Закат огнист, лучисто-красен. / Земля лелеет свой покой. / И как-то бесконечно ясен / Вечерний воздух над рекой»; «Прозрачный вечер. Тихо стынут / Поля, встречающие сон», «светлым чудом перекинут / Вечерне-яркий небосклон» [Гофман 2007: 102–103].

Сопоставима цветовая и световая палитра исследуемых пейзажей. Здесь – мягкая охра уходящего за горизонт солнца, отражающегося в водной глади и «золотящего» стволы и верхушки деревьев. Отсветы вечерней зари на белых стенах монастыря, на облаках левитановского пейзажа переданы гаммой розового, красного, сиреневого цветов.

Известно, что для усиления светового эффекта художник кладет на полотно темные мазки. Впечатление ясности и прозрачности на полотне Левитана создано, в том числе, темными пятнами отражающегося в водной глади леса на левой стороне холста и притененным вечерним лугом в переднем правом углу картины. Примечательно, что на картине «Тихая обитель» «темное пятно» (отражение леса в воде) расположено на горизонтальном центре полотна и делит его пополам. Световое пятно «Вечернего звона» расширено за счет увеличения водного пространства. Излучина реки на правой средней части холста обгибает монастырь и словно сливается с небом. Приемы светотени подвластны и гофмановскому поэтическому слову. «Прозрачному», «бесконечно-ясному» воздуху в его стихотворении противопоставлена вечерняя тень: «Вечерний луг – в короне влажной / Идет туман», «За нами тень давно мелькает» [102].

В результате художник и поэт каждый средствами своего вида искусства добиваются общего впечатления, закрепленного в следующих строках гофмановского стихотворения: «<...> светлым чудом перекинут / Вечерне-яркий небосклон» [103].

Как указано ранее, к известному живописному полотну Левитана отсылает заглавие гофмановского стихотворного цикла «Песня о вечернем звоне». Примечательно, что в названиях обоих произведений, живописного и поэтического, как вид искусства доминирует музыка. За Гофманом в литературоведении закрепилось звание «поэта вальса» [Айхенвальд 1994: 465]. Однако музыкальный жанровый диапазон его лирики гораздо шире. Так, в название рассматриваемых циклов вынесены музыкальные жанровые обозначения «звон» и «песня». Песня выступила здесь в собственно жанровой роли, принимая значение воспевания благовеста. Мотив вечернего звона послужил отсылкой к прецедентному тексту – романсу А.Алябьева на стихи И.Козлова, который, в свою очередь, вторичен по отношению к первоисточнику – мелодии вечернего благовеста. Известно, что благовестом «называется тот звон, при котором ударяют в один колокол, или и в несколько колоколов, но не во все вместе, а поочередно в каждый колокол. В последнем случае благовест называют “перезвоном“ и “перебором“» [Никольский 1995: 33]. Благовест созывает христиан на богослужение, начинается он тремя редкими медленными протяжными ударами, ко-

торые служат основой дальнейшего мерного ритма данного вида звона: «<...> за благовестом бывает трезвон в несколько колоколов. Так звонят пред вечернею» [Никольский 1995: 34].

Вечерний звон является предметом художественного изображения в исследуемых произведениях. Музыкальность поэтического текста определена, прежде всего, его размером. Если четырехстопный ямба цикла «Вечерняя песня» повторяет размер прецедентного текста (И.Козлова), то трехстопный амфибрахий цикла «Песня о вечернем звоне» имитирует ритм самого благовеста, словно звучат три мерных протяжных удара, призывающих к вечерней молитве («Снова звон, равномерный, ласкающий / Успокоенный, радостный звон» [132]). Обилие сонорных, рифма «звон – сон» усиливают эффект вечернего колокольного благовеста.

«Песня о вечернем звоне» обладает своеобразным метрическим рисунком. Обрамляя цикл, трехстопный амфибрахий повторяется в первом и четвертом его стихотворениях. В нечетных строках второго стихотворения он сменяется четырехстопным, благодаря чему оно начинает звучать как церковная проповедь: «Было сказано нам: Посмотрите на лилии, / <...> / Надо быть как цветы, как прекрасные лилии» [132]. Третье стихотворение цикла начинается с обращения «Боже» («Боже, я твой, я послушен»), кроме того, логическое ударение строк определено анафорами «звон», «сон»: «Звону я душу открыл», «Звон для души словно крылья, / Звон ее в небо унес» [133]. Трехстопный дактиль здесь имитирует радостный колокольный перезвон, символизирующий приход лирического героя к Богу.

Эта открытость души Богу очевидна и в левитановском полотне, мелодичность которого обеспечена его динамикой (плывущие к храму богомольцы) и цветовой палитрой (краски вечерней зари). Особенно это заметно в сравнении со статикой и монохромностью «Тихой обители». Благовест левитановского «Вечернего звона» визуален, и в том числе оттенен перезвоном колокольчиков, изображенных в правом переднем углу картины. Известно, что цветы воспринимаются как остатки рая на земле. В связи с этим необходимо отметить общую для исследуемых произведений цветочную символику, которая не только организует их библейский контекст, но и участвует в создании мелодики текстов. В стихотворении Гофмана в унисон вечернему благовесту «серебряным звоном» звучат «чашечки лилий». Так осуществлена попытка передачи музыкального звучания средствами пластического и словесного видов искусств.

Композиционным центром левитановского пейзажа стал вписанный в него монастырь. Примечательно, что в первом варианте данного

пейзажа («Тихая обитель») монастырь, учитывая его отражение в реке, занимает большую часть площади полотна. С другой стороны, он более скрыт от взгляда зрителя полосой темно-зеленого хвойного леса. Известно, что зеленый цвет считается в искусствоведении пограничным между землей и небом, жизнью и смертью [Кандинский 1992: 31]. Благодаря символике данного цвета левитановская «Тихая обитель» наполнена философскими смыслами.

Образ церкви включен и в литературный пейзаж Гофмана. Примечательно, что данная аллюзия в тексте порождена именно колокольным звоном: «Зовут унылым звоном в храмы / Тех, кто поверили греху». В цикле «Песня о вечернем звоне» действие словно бы перенесено в церковь, о чем свидетельствует отмеченная нами ранее имитация проповеди, отсылающая к 25–33-им строкам шестой главы Евангелия от Матфея. Кстати, данная отсылка вынесена в эпиграф к циклу. Названный цикл включен поэтом во вторую, итоговую, поэтическую книгу «Искус» (1910), семантика названия которой отсылает к христианской традиции.

В связи со сказанным необходимо указать на общий для рассматриваемых произведений мотив дороги к храму. Тропа к монастырю, как и его ворота на полотне «Тихой обители» скрыты от взгляда зрителя в лесном массиве. С мотивом дороги связаны сюжетные изменения левитановского «Вечернего звона». Дорога здесь – широкий, «торный» путь к воротам монастыря: прямая линия соединяет вход в храм и плывущих на богомолье людей. Они переплывают на пароме реку, символическое значение которой, закрепленное с античных времен, легко прочитывается, в том числе, и благодаря изображенным на переднем левом крае картины двум ладьям с ожидающим в одной из них перевозчиком. Примечательно, что созываемые благовестом на церковную службу люди стали абсолютным композиционным центром «Вечернего звона», тогда как в центре «Тихой обители» – безлюдный мост через реку. Оба текста, поэтический и живописный, прочитываются как путь к Богу, открытая героями дорога к храму: «Тихо без мук и усилий / В чей-то вступаю я сон / <...> / Сон Молодого Творца» [133].

Живописный экфрасис в стихотворных циклах Гофмана явился метафорой чувств лирического героя, символом поворотного момента в его судьбе – прихода к вере. Отмеченная музыкальность левитановского полотна и живописность лирических циклов Гофмана в их соотносительности является еще одним примером синтеза в поэтике искусства начала XX в.

Список литературы

Айхенвальд Ю. Виктор Гофман // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 463–467.

Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 81–93.

Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: Заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 211–244.

Гофман В.В. Любовь к далекой: поэзия, проза, письма, воспоминания; СПб. Росток, 2007. 384 с. – В статье цитируется это издание с указанием страниц.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 111 с.

Левитан И. Жизнь и творчество. URL: <http://isaak-levitan.ru> (дата обращения: 24.02.2013).

Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: Учеб. пос. М.: Флинта, 2003. 272 с.

Никольский К.Т., прот. Пособие к изучению Устава Богослужения Православной Церкви. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2007. Репринт 7-го изд. (СПб., 1907). 902 с.

Художественная галерея. № 56. URL: <http://gallery.lariel.ru/picture.php?id=26> (дата обращения: 24.02.2013).

THE PICTORIAL EKPHRASIS IN V.V.HOFFMANN'S LYRICS

Nina B. Cherepanova

Candidate of Philology, teacher of the Russian language and literature

Secondary comprehensive school №2

618400, Russia, Permsky krai, Berezniki, Pyatiletka str., 21.

Cherepanova01@yandex.ru

The article is devoted to I.I.Levitan's ekphrasis in lyrical series «The Evening Song» and «The Song of Evening Ringing» by V.V.Hoffmann (1884–1911). The research attention is concentrated on the problem « the synthesis of arts» urgent for poets of symbolist circle. Linguistic means providing picturesqueness of lyrical landscape (colour, light, scale) are examined. Figurative system and composition of poems by Hoffmann and Levitan's canvas are analysed. It is underlined that ekphrasis plays a special role in the creation of lyrical hero.

Key words: V.V.Hoffmann, I.I.Levitan, landscape, ekphrasis, «the synthesis» of arts, symbolism.

Елена Аркадьевна Постнова

доцент кафедры живописи

Пермская государственная академия искусства и культуры

614000, Россия, г. Пермь, ул. Газеты Звезда, 18. 614000@bk.ru

В статье анализируются экфрасисы в эссеистических произведениях В.А.Каверина. Рассматриваются два наиболее типичных случая использования экфрастических описаний в эссеистике писателя: экфрасис – как повод для обобщений, имеющих общетеоретический характер, экфрасис – как средство наглядности, «заземляющее» то или иное обобщение. Подчеркивается роль экфрастических описаний в актуализации эстетической проблематики.

Ключевые слова: В.А.Каверин, эссе, экфрасис, М.Эпштейн, универсальный структурный принцип искусства.

Живопись была для Каверина тем видом искусства, интерес к которому он питал на протяжении всей творческой жизни. Свое увлечение изобразительным искусством писатель объяснял тем, что в 1910–1920-е гг., в пору его творческого становления, именно живопись оказалась ведущим из искусств: «поэзия и проза, театр и кино – все было связано тогда с живописью, самоотверженной, бескорыстной и требующей лишь одного – доверия» [Каверин 1983, 8: 183]. В начале XX в., по словам Р.Гольдта, «живопись снова приобретает ореол передового, образцового вида искусства», претендующего дать не столько «новое видение, сколько новое миростроение» [Гольдт 2002: 112].

К сказанному добавим, что в 1910–1920-е гг. живопись влияла и на смежные с ней сферы творчества, и на понимание процессов, происходящих в культуре в целом. На основе анализа явлений в живописи делался, например, вывод о смене культурной парадигмы эпохи. Так, согласно П.П.Муратову, искусствоведу и культурологу, в начале XX в. Европа уступала место пост-Европе, на смену искусству шло анти-искусство. По словам С.Г.Бочарова, исследовавшего русскую философскую реакцию на шпенглеровскую тему «заката» Европы, «идея Муратова одновременно была искусствоведческой и общеисторической: общие выводы базировались на анализе световой и тональной живописи XVII–XIX вв. как собственно европейской, выражавшей духовное единство Европы»; сдвиги в живописной технике, происшедшие на рубеже XIX–XX сто-

летий, рассматривались как предвестия тех потрясений, которые человеческая психика испытала в катастрофе войны 1914–1918 гг., положившей начало «времени "пост-Европы"» [Бочаров 2002: 360] (см.: [Фоминых 2010: 163–167]).

Таким образом, интерес В.А.Каверина к изобразительному искусству, имевший субъективные причины, обуславливался объективными факторами – центральным положением живописи в иерархии искусств первой трети XX в. Неслучайно живописцы являлись героями одного из первых его романов («Художник неизвестен»), и одного из последних, самым им особенно ценимого («Перед зеркалом»). Кроме того, следует отметить, что размышления о живописи являются важнейшей составляющей эссеистических произведений автора.

В.А.Каверин принадлежал к широко распространенному в XX в. типу писателей, совмещавших литературное творчество с научным. В 1920-е гг. он занимался филологией и делал свои первые шаги в искусстве – находясь, по его собственному определению, «между наукой и литературой». В 1960–1970-е гг. место науки в творчестве писателя заняла эссеистика.

В современном литературоведении под эссе понимается «прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 1247–1248]. М.Эпштейн, специально исследовавший данное жанровое образование, указывал: «Обычно тот или иной жанр принадлежит одной определенной сфере освоения действительности. <...> Эссе же включает все эти разнообразные способы постижения мира в число своих возможностей, не ограничиваясь одной из них, но постоянно переступая их границы и в этом движении обретая свою жанровую или, точнее, сверхжанровую природу» [Эпштейн 1988: 341–342]. О синтетичности жанра эссе, характеризующая очерки П.Муратова, говорят Н.С.Бочкарева и К.В.Загороднева. Так, «небольшой очерк», по их мнению, может содержать «<...> элементы путевого дневника, критического обзора и эстетической миниатюры, импрессионистическую фрагментарность, просветительскую полемичность и несомненную оригинальность концепции» [Бочкарева, Загороднева 2009: 63].

Считая эссеизм одной из характерных примет литературы XX в., Эпштейн находил «примеры ее плодотворной эссеизации» в творчестве М.Пришвина, Ю.Олеши, К.Паустовского, замечая, что их эссеистические произведения «вовсе не беднее художественной образностью, чем собственно беллетристические, только она здесь не довлеет, не переходит в чистую изобразительность» [Эпштейн 1988: 369].

Очевидно, что Каверин-эссеист вполне мог оказаться в числе авторов, о которых упоминал в своей работе М. Эпштейн. Эссеистика, соединяющая дневниковую запись и литературно-критическую заметку, письмо и беллетристическое повествование, занимает большое место в творчестве писателя 1960–1970-х гг.

Одним из компонентов эссеистических опытов Каверина являются литературные портреты писателей, художников, театральных деятелей, размышления о литературе и изобразительном искусстве, синтезе искусств («Гоголь и Мейерхольд», «Малиновый звон», «Эскиз к портрету», «Мир, увиденный впервые», «Об Альбере Марке», «Слова и краски», «Старые письма», «О пользе книжности», «Уроки и соблазны»). Именно в них автор чаще всего прибегает к экфрасису как к средству словесной «оцифровки» визуальных образов. Причем важно отметить, что речь идет «<...> не столько об «адекватной авторской» словесной передаче изображения, сколько об интерпретации живописного полотна» [Загороднева 2010: 122]. При этом свойственная эссе «особая гибкость и быстрота перехода от понятия к образу, свободная смена познавательных установок» [Эпштейн 1988: 380] оказываются «востребованными» экфрасисом, являющимся и воссозданием образного строя картины, и ее интерпретацией.

Рассмотрим два наиболее типичных случая использования экфрасистических описаний в эссеистике Каверина: экфрасис – как повод для обобщений, имеющих общетеоретический характер, экфрасис – как средство наглядности, «заземляющее» то или иное обобщение.

В духовной жизни Каверина были события, к которым он мысленно возвращался всю жизнь, подчеркивая их особую значимость. Показательно, что одно из таких событий было связано с изобразительным искусством. К «оцепенению», пережитому им, семнадцатилетним юношей, в Музее западной живописи в Москве, писатель неоднократно обращался и в эссеистике, и в художественной прозе.

В одной из редакций очерка «Эскиз к портрету» автор рассказывал о впечатлении, которое произвели на него произведения французского художника: «Стены пролетов лестничной клетки были раздвинуты контурными фигурами Матисса, напоминающими мне танцующих вавилонских богинь из учебника древней истории. Я смутно улавливал внутренний ритм, объединявший эти фигуры, через которые как бы можно было смотреть, но от которых почему-то не хотелось отрываться. Впоследствии, читая книгу незаслуженно забытого талантливого поэта Константина Вагинова “Опыты соединения слов посредством ритма”, я вспомнил эти работы Матисса» [Каверин 1989: 126].

Прежде всего, заметим, что каверинские уподобления фигур на полотнах А.Матисса героиням древности находят «опору» в искусство-

ведческих исследованиях. По мнению английского искусствоведа К.-Кларка, «художественная сторона» картин А.Матисса свидетельствует о том, что художник «не скрывал заимствований из ранней греческой живописи, которая помогла ему возродить не только сосредоточенную строгость выразительного силуэта, но и подлинные жесты танцоров VI века до нашей эры» [Кларк 2004: 351].

Аналогия между «Опытами...» и «Танцем» (о котором речь идет в рассматриваемом экфрасисе) основывается на сходной образности, отличающей творения и К.Вагинова, и А.Матисса. Лирический герой К.Вагинова – поэт, путешествующий во времени и пространстве, свободно сопрягающий в своем сознании древность и современность. Созданный его воображением мир населяют Психеи, Эвридики, «Амуров рой». Он блуждает в «словохранилищах», слушает музыку слов, включается в их «необъяснимый хоровод»: «И я вошел в слова, и вот кружусь я с ними, / Танцую в такт над дикой крутизной» [Вагинов 1991: 19]. В «Песне слов» и старые, и новые слова признаются: «Вкруг Аполлона пляшем мы, / В высокий сон погружены» [Вагинов 1991: 52].

В «Танце» «по воле художника живопись становится симфонической» [Эсколье 1979: 83], в «Опытах...» кружатся в танце и поют слова («Вдруг слово запоет, как соловей» [Вагинов 1991: 41]). Общими для художника и поэта оказываются не только образы античных героев, но и мотивы кружения в пляске, у обоих танец – это стремительно несущийся хоровод.

Зрительные впечатления, навеянные полотнами А.Матисса, служат источником литературных ассоциаций (стихотворные «Опыты...» К.Вагинова), спровоцированных, в том числе и метаописательным характером названия вагиновского сборника («соединение слов посредством ритма»). Заглавие актуализирует представление о ритме как о важнейшем художественном элементе, подчиняющем образное освоение действительности. Видя сходство между «Танцем» и «Опытами...» в ритмической изощренности, виртуозности, Каверин-эссеист осмысливает ритм как универсальный структурный принцип искусства, задумывается о корреляции ритма и изображения. Автор очерка идет от живописи к литературе и, говоря словами лирического героя К.Вагинова, убеждается в том, что «не в звуках музыка – она / во измененье образов заключена» («Музыка») [Вагинов 1991: 19]. Здесь экфрасис служит отправной точкой в размышлениях, приобретающих общетеоретическое значение и выходящих далеко за пределы отдельно взятого полотна.

В очерке «Уроки и соблазны» автор размышляет о биографическом романе (вспоминает свой прежний неудачный опыт романа-биографии Лобачевского, приводит высказывания о данной жанровой форме Ю.Тынянова, называет условия, по его мнению, способствующие успеху в работе с одним

из самых трудных жанровых образований). Аналогия с живописью возникает как кульминация этих размышлений. «Одним из лучших офортов Гойи я считаю фигуру отдыхающего колосса. Вокруг него – пустыня. Вы не видите ношу, только что сброшенную с его плеч: перед вами отдыхающее человеческое тело. Но взгляните внимательнее, и вы почувствуете, что перед вами не человек вообще, а колосс. Вот так мне кажется, нужно писать о необыкновенных людях. Не забывая о том, на что они способны, что сделали для человечества и культуры, надо писать о них со всем вниманием к их обыденности, к их ежедневной жизни. Только тогда вы сможете рассказать о том, что произойдет, когда этот колосс встанет» [Каверин 1983, 8: 324–325].

Экфрастическое описание офорта состоит из двух частей: в первой речь идет о «Колоссе» Гойи, во второй – о том, как надо писать роман-биографию. Описание колосса, изображенного на офорте, визуализирует важнейший, с точки зрения Каверина-эссеиста, принцип художественного освоения биографического материала: помня о величии выдающихся людей, нужно «писать о них со всем вниманием к их обыденности, к их ежедневной жизни» [Каверин 1983, 8: 325]. Экфрасис здесь, иллюстрируя авторскую мысль посредством «живописной» аллюзии, делает ее наглядной. Автор идет от литературы к живописи, в данном случае – от общего к частному: от «закона» жанра биографического романа к его (закона. – Е.П.) конкретизации с помощью яркого, широко известного зрительного образа.

Примеры использования экфрасиса с целью дополнительной убедительности, более наглядной демонстрации мыслей и идей в эссеистике Каверина можно продолжать, однако и приведенных достаточно для того, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть значимость рассматриваемого художественного приема, с другой – показать его в действии.

Список литературы

Бочаров С. Г. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Диалог культур – культура диалога. К 70-летию Нины Сергеевны Павловой. М.: РГГУ, 2002. С. 350–364.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «На родине Джорджоне» в контексте художественной критики П.П.Муратова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 5. С. 57–66.

Вагинов К.К. Опыт соединения слов посредством ритма. М.: Книга, 1991. 95 с. (Книжные редкости. Библиотека репринтных изданий).

Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 111–122.

Загороднева К. В. Экфрасис в эссе У. Пейтера «Сандро Боттичелли» и в сонете Д. Г. Россетти «На весну Сандро Боттичелли» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 4. С. 120-134.

Каверин В. А. Литератор: Дневники и письма. М.: Советский писатель, 1988. 304 с.

Каверин В. А. Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления. М.: Современник, 1989. 316 с.

Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. 304 с.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.

Фоминых Т. Н. Драматургия П. П. Муратова в контексте авторской эссеистики // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. «Филологические науки». 2010. № 5 (49). С. 163–167.

Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

Эсколье Р. Матисс / сокр. пер. с фр. Н. В. Шилинис и Г. А. Берсеновой. Л.: Искусство, 1979. 256 с.

THE ROLE OF EKPHRASIS IN V. A. KAVERIN'S ESSAYISTIC WORKS

Elena A. Postnova

Senior Lecture of Art Department

Perm State Academy of Art and Culture

614000, Russia, Perm, Gazeta Zvezda st. 18. 614000@bk.ru

Examples of ekphrasis in the V. A. Kaverin's essayistic works are being analysed in the given article. Two most typical cases of ekphrastic descriptions in the author's essays – ekphrasis as the reason for generalization having general theoretic character and ekphrasis as means of visualization making this or that generalization "come down to earth" - are the objects of the analysis. The role of ekphrastic descriptions in actualization of esthetic problems is being emphasized.

Key words: V. A. Kaverin, essay, ekphrasis, M. Epstein, universal structural principle of art.

УДК 821.111:7

**ЭКФРАСИС И ЭКСПОЗИЦИЯ: МУЗЕЙ В ПРОЛОГЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ А.С.БАЙЕТТ
И ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)¹**

Бочкарева Нина Станиславна

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614900, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Графова Ольга Игоревна

ассистент кафедры английской филологии
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614900, Пермь, ул. Букирева, 15. grafova.olly@gmail.com

В статье рассматривается «музейная экспозиция» как разновидность «экфрастической экспозиции» и ее вариации в европейской прозе XIX-XX вв. Обосновывается близость понятий «экфрасис» и «экспозиция». На материале произведений Э.Т.А.Гофмана, Г.Джеймса, Дж.Барнса и А.С.Байетт анализируются разные случаи «музейной экспозиции» по отношению к основному тексту, по типу экфрасиса и другим особенностям поэтики. Сравняется «музейная экспозиция» в разных жанрах (новелла и роман), выявляется ее «рамочная» функции, роль в сюжете и композиции произведения, в характеристике героев и т.д.

Ключевые слова: экфрасис, музейная экспозиция, жанр, композиция, рама, картина, Байетт.

Интерес литературоведов рубежа XX-XXI вв. к понятию *экфрасис* (от др.-греч. ἔκφρασις) трудно переоценить [Krieger 1997; Heffernan 2004 и др.]. Выйдя за рамки древнегреческой культуры, оно распространилось не только на всю литературу, но даже на другие виды искусства [Геллер 2002]. Под экфрасисом мы подразумеваем различную репрезентацию (в том числе описание и толкование) произведений визуальных искусств в литературе. Для уяснения того, что такое экфрасис, плодотворным представляется анализ его художественных функций в литературном произведении [Брагинская 1977: 262]. Одна из таких функций – композиционная – обнаруживает близость понятий *экфрасис* и *экспозиция* (от лат. *expositio*), что обусловило распространение *экфрастической экспозиции* в истории мировой литературы [Бочкарева 2012а: 226-228; 2012б: 161].

Толковый словарь современного английского языка предлагает два основных значения слова *exposition*: «1) ясное и детальное объяснение; 2) большое публичное событие, на котором показывают или продают какую-либо продукцию» [Longman 2003: 551]. В словаре литературных терминов второе значение заменяется специальным: «1) тип дискурса, предполагающий объяснение, определение, интерпретацию; 2) вступительная часть произведения, в которой дается предварительная информация» [Shaw 1976: 107-108]. Оксфордский словарь литературных терминов дает чуть более развернутые, но практически те же дефиниции: «1) “выставление напоказ” систематически организованного объяснения или аргумента в пользу чего-либо; 2) вступительная часть драмы или истории, в которой читатель впервые знакомится с героями и их ситуацией, чаще всего экспозиция обращена к событиям, предшествующим повествованию» [Baldick 2008: 121]. В переводе на русский язык *exposition* может означать: «1. описание, изложение, толкование; 2) выставка, показ, экспозиция; 3) фото: выдержка, экспозиция; 4) литературная, музыкальная экспозиция» [Мюллер 1992: 254]. Толковый словарь современного русского языка определяет *экспозицию* как «1) размещение экспонатов, а также их совокупность (*музейная*); 2) вступительная часть литературного или музыкального произведения, содержащая мотивы, которые развиваются в дальнейшем; 3) освещенность, соответствующая выдержке» [Ожегов, Шведова 1997: 908].

Оба слова (*экфрасис* и *экспозиция*) предполагают показ, представление, описание (визуальная статика) и объяснение, толкование, интерпретацию (вербальная динамика). Расположение экспонатов (в том числе картин) в музее (в галерее, на выставке) сближается с вступительной частью литературного или музыкального произведения, тем самым подчеркивая пространственную природу визуальных искусств и временную – музыки и литературы. С выставок начинаются новелла Э.Т.А.Гофмана «Фермата» и роман Г.Джеймса «Трагическая муза», в музеях встречаются герои романов А.С.Байетт «Дева в саду» (*The Virgin in the Garden*, 1978), «Натюрморт» (*Still Life*, 1985), «Детская книга» (*The Children's Book*, 2009). Символическое истолкование произведения визуального искусства становится лейтмотивом литературного произведения.

Пространство романа предполагает не одно, а несколько произведений визуального искусства, организующих разветвленную систему мотивов и образов. Если в новелле Э.Т.А.Гофмана «Фермата» увиденная героями на берлинской выставке картина оживает в рассказанной истории, кульминацией которой оказывается «фермата» (продление звука или паузы), то у Г.Джеймса в названии романа «Трагическая

муза» скрыт экфрасис не одной, а нескольких картин. При этом на парижской выставке во Дворце Промышленности в экспозиции появляются не сами эти картины, а их будущий «прототип» – начинающая актриса. Впечатление от двух бюстов в зале скульптуры тоже характеризует героев романа.

Прогулка по галерее определяет хронотоп «Картин» Филострата, которые считаются классическим образцом экфрасиса как синтетического жанра [Брагинская 1976: 143-145]. Во «Введении» к «Картинам» обосновывается цель произведения – внушить молодым людям интерес к искусству живописи и объяснить картины (реальные или воображаемые). Поводом беседы экзегета (толкователя) с юными слушателями стало неаполитанское состязание в красноречии и наличие галереи в четыре или пять перекрытий с видом на море: «Блистала она отделкой камнями, как это любит теперь современная роскошь. Но главным ее украшением были ... картины, которые ... кто-то собрал и выставил здесь с хорошим знанием дела» Филострат 1996: 19. Так повествователь предваряет рассказ о картинах, которым посвящается основная часть литературного произведения.

В ранних романах А.С.Байетт «музейная экспозиция» тоже композиционно отделена от основного действия и эксплицирована в заголовке вступительной части: «*Prologue. The National Portrait Gallery: 1968*» [Byatt 2003b: 7]; «*Prologue. Post-Impressionism: Royal Academy of Arts, London 1980*» [Byatt 2003a: 1]. Эти романы «Дева в саду» (1978) и «Натюрморт» (1985) открывают тетралогию, которую продолжают романы «Вавилонская башня» (*Babel Tower*, 1996) и «Свистящая женщина» (*A Whistling Woman*, 2002).

В экспозиции романа «Дева в саду» ключевым экфрасисом становится портрет королевы Елизаветы I, именуемый как «Портрет Дарнли». Экфрасис представлен глазами Александра, одного из главных героев, который в прошлом (в самом романе) написал пьесу *Astrae*, главной героиней которой также является Елизавета I. В течение всего романа происходит подготовка, а затем постановка этой пьесы на сцене. Образ королевы-девственницы в романе тесно связан с образом одной из главных героинь – Фредерики, которая приглашает Александра в Лондонскую национальную портретную галерею, где актриса Флора Робсон исполняет роль Елизаветы I (читает стихи, написанные самой королевой) перед знаменитым портретом. Таким образом, прологе включает экфрасис не только картины, но и театрального представления, а музейная экспозиция предваряет не только роман, но и содержащуюся внутри него пьесу.

В экспозиции романа «Натюрморт» главные герои, размышляя над картинами Ван Гога и Гогена в Лондонской королевской академии художеств, вступают в дискуссию о том, как правильно интерпретировать картину и прочесть сообщение, которое художник зашифровал на своем полотне. Эта дискуссия раскрывает особенности видения жизни и искусства героями, а также дает начало основным романским мотивам – сложным отношениям между жизнью и смертью, реальностью и воображением. Обращаясь к позднему творчеству Ван Гога, герои ищут в его пейзажах следы депрессии, уныния, грусти, отчаяния и безумия художника, характерные для последних двух лет его жизни. Невольно каждый из героев размышляет о собственной жизни. Интерпретация портрета-натюрморта Гогена ставит вопрос о сложных взаимоотношениях природы и человека, точнее – о сложной природе человека и мира, символически выраженной и постигаемой в искусстве и культуре.

Экспозиция в романе «Натюрморт» не только открывает повествование и служит завязкой основных мотивов и конфликтов, но хронологически завершает всю тетралогию о семье Поттер (события в экспозиции относятся к 1980 г.). События экспозиции романа «Дева в саду» происходят практически спустя 10 лет после событий последнего романа «Свистящая женщина», а события экспозиции романа «Натюрморт» – еще спустя 12 лет после событий экспозиции первого романа. Экспозиция в романе выполняет функцию рамы в картине, а наличие двух рамок усложняет композицию, расширяет временные и пространственные горизонты, превращает тетралогию в грандиозную панорамную картину в картине. Роль экспозиционной рамы в произведениях А.С.Байетт часто выполняют эпиграфы, а также рисунки и коллажи на шмуцтитулах и обложках.

В последнем романе писательницы «музейная экспозиция» внешне не отделена от основного повествования, но место и время первой части «Детской книги» – музей Южного Кенсингтона, 19 июня 1895 г. – обозначены предельно точно [Wyatt 2010: 3]. Экфрасис Глостерского канделябра в галерее принца Альберта обнаруживает причудливое переплетение язычества с христианством, искусства с религией и историей, связывая в единый сюжет судьбы трех героев-подростков.

В целом можно сказать, что музейная атмосфера погружает персонажей А.С.Байетт в интеллектуальное пространство, в котором их чувства и мысли выходят на поверхность. Помещая героев в самом начале романа в окружение предметов искусства и культуры (артефактов), автор символически раскрывает их внутренний мир и в концентрированном виде (суггестивно) представляет внутреннее содержание всего ро-

мана. Экфрасис, как и экфрастическая экспозиция, становятся жанровой составляющей интеллектуального романа писательницы.

Экспозиция романа Дж.Барнса «Метроленд» тоже «музейная»: в прологе героини-подростки приходят с биноклем и блокнотом в Лондонскую национальную галерею, но рассматривают не картины, а людей, рассматривающих картины. Используя «музейную экспозицию», Барнс парадоксально усложняет традиционный экфрасис, буквально описывая не сами картины, а реакцию на них.

Таким образом, «музейная экспозиция» представляет собой распространенный вариант «экфрастической экспозиции», но тоже варьируется по отношению к основному повествованию, по типу экфрасиса и другим особенностям поэтики произведения. Кроме того, она зависит от литературной жанровой традиции и индивидуального творческого метода писателя.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

Список литературы

Бочкарева Н.С. Функции экфрасиса в романе Р.Чандлера «Глубокий сон» // *Мировая литература в контексте культуры.* 2012а. Вып. 1(7). С. 226-232.

Бочкарева Н.С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж.Барнса «Метроленд» // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2012б. Вып. 3(19). С. 161-170.

Брагинская Н.В. Жанр филостратовых «Картин» // *Из истории античной культуры.* Философия. Литература. Искусство / под ред. В.В.Соколова, А.Л.Доброхотова. М.: Изд-во МГУ, 1976. С.143-169.

Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: К проблеме структурной классификации // *Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста.* М.: Наука, 1977. С. 259-283.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / под ред. Л.Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5-22.

Мюллер В.К. *Англо-русский словарь.* Изд. 23-е, стереотипное. М.: Русский язык, 1992. 843 с.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. *Толковый словарь русского языка.* Изд. 4-е, дополненное. М.: Азбуковник, 1997. 944 с.

Филострат. Картины. *Каллистрат*. Описание статуй / пер., введ. и прим. С.П.Кондратьева. Томск: Водолей, 1996. 191 с.

Baldick Ch. The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, 2008. 357 p.

Byatt A.S. The Children's Book. L.: Vintage, 2010. 617 p.

Byatt A.S. Still Life. L.: Vintage, 2003b. 434 p.

Byatt A.S. The Virgin in the Garden. L.: Vintage, 2003b. 566 p.

Heffernan J.A.W. The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. London, Chicago: University of Chicago Press, 2004 (first published 1993). 249 p.

Krieger M. Ekphrasis as spatial form, ekphrasis as mimesis // Text into Image – Text into Text: Proceedings of the Interdisciplinary Bicentary Conference Held at St.Patrick's College Maynooth. 1997. P. 25-31.

Longman: Dictionary of Contemporary English. Harlow: Pearson Education Limited, 2003. 1949 p.

Shaw H. Concise Dictionary of Literary Terms. N.Y.: McGraw-Hill Paperbacks, 1976. 293 c.

EKPHRASIS AND EXPOSITION: MUSEUM IN PROLOGUE (BASED ON NOVELS BY A.S.BYATT AND OTHER WORKS)

Nina S. Bochkareva

Professor of the Department of World Literature and Culture
Perm State National Research University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. nsbochk@mail.ru

Olga I. Grafova

Assistant lecturer at the Department of English Philology
Perm State National Research University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. grafova.olly@gmail.com

“Museum exposition” as a type of “ekphrastic exposition” and its’ variations in the European prose of the 19th-20th centuries is regarded in the article. The authors establish affinity of the terms “ekphrasis” and “exposition”. Based on the works by E.T.A.Hoffmann, Henry James, Julian Barnes and A.S.Byatt the article introduces analysis of different variations of “museum exposition” in relation to the main text, by type of ekphrasis and other characteristics of poetics. The authors of the article compare “museum exposition” in different genres (novella and novel), reveal its’ frame function, role in subject and composition of the literary work, in formation of the inner world of the characters etc.

Key words: ekphrasis; museum exposition; genre; composition; frame; painting; Byatt.

УДК 821.111:75.05

**ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В СКАЗКЕ О.УАЙЛЬДА
«ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ИНФАНТЫ» И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В
ИЛЛЮСТРАЦИЯХ В.БРИТВИНА И Д.ГОРДЕЕВА¹**

Екатерина Олеговна Пономаренко

Студентка факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. scorpion.kat@mail.ru

Статья посвящена выявлению связей между экфрасисом в сказке Оскара Уайлда «День Рождения Инфанта» и иллюстрациями к ней. Анализируются иллюстрации современных российских художников Виктора Бритвина и Дениса Гордеева. Рассматривается индивидуальный стиль иллюстраторов, анализируется и сопоставляется их видение главных героев сказки – инфанты и карлика. Имплицированная отсылка к полотнам Веласкеса не только обуславливает живописную составляющую уайлдовских описаний, но и обнаруживается в современных иллюстрациях.

Ключевые слова: экфрасис; иллюстрация; О.Уайльд; Д.Веласкес; портрет; «Менины».

Изучение иллюстраций к произведениям Уайлда важно не только для выявления специфики интерпретации его произведений тем или иным художником, но и при изучении явления, находящегося на стыке живописи и литературы, – экфрасиса. Экфрасис чаще всего понимают как словесное описание какого-либо рукотворного объекта [Брагинская 1977]. Экфрасис и иллюстрацию можно рассматривать как противоположные явления: «Экфрасис – это род словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т.д.; противоположный же процесс лучше будет называть “иллюстрацией”» [Зенкин 2002]. Однако в обоих случаях речь идёт о диалоге поэта и художника (см. об этом: [Бочкарёва, Табункина 2010; Бочкарёва, Загороднева 2013] и др.).

Наша задача – определить, как в сказке экфрасис соотносится с иллюстрациями, отражается ли он в иллюстрациях, влияет ли на них. Для этого сравним художественное оформление сказки двумя современными художниками – Виктором Бритвиным и Денисом Гордеевым. Иллюстратор старшего поколения, В.Бритвин, выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина

(1983 г.), оформил более 130-ти книг самой разнообразной тематики. Д.Гордеев окончил Московский государственный академический художественный институт им. В.И.Сурикова. С 1996 г. принимает участие в российских и зарубежных выставках, а также является членом МОСХ. На его счету иллюстрации более чем к 30-ти книгам.

Сказка «День Рождения Инфанта» входит в сборник «Гранатовый домик» (1891). «Орнаментальный характер “прозы” сборника создаёт у читателя ощущение постоянного присутствия сверхъестественного начала в художественном мире сказок» [Соколянский 1990: 71]. Сказка «День Рождения Инфанта» полна описаний прекрасных залов королевского дворца, однако их искусственной красоте противопоставляется красота настоящей лесной природы, с её естественностью и чистотой. В этом, по сути, и заключается конфликт сказки – столкновение искусственности и естественности, красоты и уродства внешности, чёткости и чуткости души.

Д.Гордеев проиллюстрировал сказку более полно: его рисунки отражают девять эпизодов, т.е. практически каждую сцену сказки [Уайльд 2007]. У В.Бритвина всего пять иллюстраций, изображающих ключевые, по его мнению, эпизоды: инфанта со свитой в саду, бой быков, танцующий карлик с розой в руках (в это время мечтающий о весёлой жизни в лесу с инфантой), напуганный карлик во дворце и, конечно же, трагический момент узнавания карликом себя в зеркале [Уайльд 2008]. Все эти сцены изображены и Гордеевым, и они действительно являются основными в сказке.

Одним из центральных образов является инфанта. Она подробно описана Уайлдом и чётко прорисована обоими художниками. Писателем вдохновило на написание сказки творчество Диего Веласкеса, особенно картина «Менины» (1656), изображающая семью короля Филиппа IV со свитой. Не только фон [Ковалёв 1970: 12], но и персонажи сказки напоминают картину Веласкеса. Кроме того, в тексте есть прямое указание на династию Габсбургов. Центральный образ картины – юная инфанта Испании Маргарита. Одетая в светлое пышное платье, она выделяется ярким пятном на тёмном фоне картины; вокруг неё суетятся фрейлины. Так и в сказке весь королевский двор собирается вокруг инфанты в день её рождения: за ней ходит свита, к ней съезжается вся знать, в её честь устраивают представление с множеством заморских артистов.

Описание инфанты Уайлдом в целом совпадает с её образом на картине Веласкеса: платье с громоздкой юбкой, пышные, украшенные серебром рукава, украшение (возможно, роза) в волосах, бледное личико. Описание Уайлдом инфанты можно назвать неявным, скрытым

экфрасисом. Исследователи указывают на живописность стиля писателя, его любовь ко всему красивому и изящному. Однако наружность героини может свидетельствовать и о том, что душа её пуста, что суть только в её шикарном одеянии. Кроме «Менин», кисти Веласкеса принадлежит ещё немало портретов испанской принцессы, на которые, вероятно, Уайлд также ориентировался при создании своего образа.

Д.Гордеев создал романтический образ прекрасной принцессы: нежно-голубое атласное платье, красивые покатые плечи, тонкая шея, лёгкий румянец на щеках, мягкие блестящие волосы, слегка приоткрытый рот с алыми губами, большие глаза, слегка приподнятые брови. Выражение лица принцессы – открытое, наивное, доброе, оно никоим образом не показывает нам, какое бесчувственное сердце кроется за красивой внешностью. На наш взгляд, созданный иллюстратором образ чуть ли не противоположен образу, созданному писателем: его инфанта бледна, волосы её жестки (*her hair [...] like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face*); писатель подчёркивает и жёсткость её корсета (*stiff corset*). Два раза использует Уайлд корень *stiff* (жёсткий), относящийся и к душе инфанты.

Другой образ создаёт В.Бритвин. Кажется, что художник подражает средневековой технике рисования: эффект объёма на его рисунке заметно снижен, тона приглушённые, фигуры лишены динамики, они кажутся застывшими. Инфанта смотрит прямо на зрителя, подобно человеку на парадном портрете. Иллюстратор следует описанию Уайлда, создавая одеяние принцессы: прорисовывает и жемчужины на её корсете, и большие розы на туфельках, высывающихся из-под громоздкой юбки, и жемчужно-розовый веер; платье её действительно чрезмерно громоздко, как и было в те времена. Лицо инфанты кажется загадочным: один глаз её прищурен, губы плотно сжаты и будто слегка надуты, что соответствует её вздорному нраву.

Оба иллюстратора, конечно, вырисовывают белую розу в волосах инфанты, т.к. она сыграла важную роль в сказке, явившись символом любви карлика к инфанте. Художники, следуя за Уайлдом, изображают вокруг инфанты цветы и другие растения. У Бритвина это тюльпаны и лимоны. Гордеев сохраняет созданную в тексте оппозицию тюльпанов и роз: тюльпаны у Уайлда дерзко говорят, что они ничуть не менее роскошны, чем розы.

Иллюстрация Гордеева очень динамична: персонажи на его картине запечатлены в движении, они говорят, жестикулируют, сама принцесса, кажется, с кем-то говорит; летают бабочки, естественны изгибы растений. Используя яркие насыщенные цвета, художник создаёт тёплую и живую атмосферу на своей иллюстрации. Однако художник

всё же даёт понять, что это не дружеская, а скорее светская ситуация общения: некоторые персонажи жестикуют слишком размахисто, неестественно, а на заднем плане виднеются картины (судя по всему, парадные портреты).

Бритвин придаёт фигурам на своей иллюстрации статичность: люди не взаимодействуют, лица их спокойны, не выражают эмоций; тюльпаны действительно выстроились в ряд, как солдаты (*like long rows of soldiers*). В целом, по нашему мнению, манера рисования Бритвина больше соответствует созданной Уайлдом атмосфере пышности, парадности и богатства. Ему удалось ухватить сущность инфанты, которая выглядит не наивным ребёнком, а поистине гордой королевской особой. Кроме того, инфанта Бритвина схожа с инфантой с картины Веласкеса.

На другой иллюстрации изображён карлик на фоне большого гобелена. По-видимому, это один из гобеленов фламандских художников, изображающих охоту, который упоминает писатель. Изображённый Бритвиным гобелен имеет явное сходство с портретами Карла V. Один из портретов Карла V в натуральную величину, вероятно, кисти Тициана, упоминается при описании тронного зала. Художник создал как бы собирательный образ гобелена из всех картин, висевших в комнате: знатная особа, скачущая на коне, рядом бежит охотничья собака. Как пишет М.Г.Соколянский, «есть нечто inferнальное в “мрачном великолепии” испанского двора, да и на взгляд Карлика, королевский дворец полон невероятных, загадочных явлений» [Соколянский 1990: 70-71]. Особенно его пугают «странные молчаливые всадники, стремительно и бесшумно скачущие по бескрайним полям», напоминая призраков из легенд, которые рассказывают угольщики. Следуя за писателем, иллюстратор изображает Карлика очень напуганным: он съёжился и испуганно смотрит на словно бегущую прямо на него с гобелена большую собаку. Почти все изображения, которые по ходу своего продвижения по замку видит Карлик, пугают его с нарастающей силой, как бы подводя к главному ужасу. Не случайно последнее произведение искусства, которое Карлик видит перед смертью, – это «Пляски смерти» Гольбейна, рисунки, предвещающие его трагическую кончину. Экфрасис применяется здесь для того, чтобы дать читателю понять, как картины влияют на персонажа.

Однако все эти страшные картины сопровождают Карлика лишь на пути к злосчастному зеркалу. Ужасную правду он узнаёт в самой прекрасной, богатой, украшенной цветами, птицами и серебром комнате замка. Так переплетается прекрасное и ужасное. Это переплетение мы

видим и в персонажах: прекрасная принцесса с чѣрствым сердцем и уродец с прекрасной, нежной душой.

Сравним изображение иллюстраторами эпизода, когда Карлик узнаёт себя в монстре из зеркала. Бритвин выбирает момент самого сильного выражения страдания: Карлик хватается за голову и издаёт «дикий крик отчаяния». Гордеев же изображает Карлика парой секунд раньше, когда «правда навалилась на него», исказила ужасом его лицо, но он ещё не выразил в крике всю силу своего страдания.

Кроме карликов с картины «Менины», прототипом уайлдовского героя мог быть шут с портрета Веласкеса (1645). Возможно, именно эта картина повлияла на иллюстрации художников. Одежда Карлика с иллюстраций Бритвина практически копирует наряд шута, он изображает даже бубенчики на ленточках. Одежда Карлика у Гордеева также схожа с одеждой шута с портрета Веласкеса, лицо же словно скопировано с другой картины испанского живописца – портрета придворного карлика Франсиско Лескано по прозвищу «Дитя из Вальескаса» (1643). Иллюстрации современных художников напоминают барочные картины придворного живописца королевской семьи Габсбургов, внося в произведение Уайлда колорит определённой эпохи.

Таким образом, экфрасис в сказке «День Рождения инфанты» отсылает к картинам эпохи Возрождения, которые украшают замок королевской семьи, создавая атмосферу богатства и роскоши. Кроме того, картины имеют символическое значение, предвещая трагическую смерть Карлика и усиливая напряжение к концу сказки. Имплицитная отсылка к полотнам Веласкеса помогает созданию образов персонажей сказки, особенно двух главных героев – инфанты и Карлика. Примечательно, что рассмотренные нами иллюстрации очень близки картинам, которые, вероятно, послужили объектами экфрасиса у Уайлда. Происходит как бы замыкание круга: писатель перевёл изображение на язык литературы, а иллюстраторы перевели словесный образ обратно в образ живописный.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1

Список литературы

Бочкарёва Н.С., Загороднева К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Д.Рубиной и Б.Карафелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. № 3. С. 172-181.

Бочкарёва Н.С., Табункина И.А. Диалог писателей и художников на страницах пермской детской книги «Оляпка» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 6. С. 196-2002.

Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259-283.

Зенкин С.Н. Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // НЛЮ. 2002. № 57. С. 343-351.

Ковалёв Ю. Оскар Уайльд и его сказки // Wilde O. Fairy Tales. М.: Progress Publishers, 1970. P. 5-19.

Соколянский М. Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. Киев; Одесса: Лыбидь, 1990. 199 с.

Уайльд О. День рождения Инфанты / пер. с англ. З.Журавская // Уайльд О. День рождения Инфанты: сказки / илл. В.Бритвин. М.: Дрофа-Плюс, 2008. С. 161-190.

Уайльд О. День рождения Инфанты / пер. с англ. В.Орел; илл. Д.-Гордеев. М.: Пан Пресс, 2007. 27 с.

Wilde O. The Birthday of the Infanta URL: [http://www.artpassions.net/wilde/birthday of the infanta. html](http://www.artpassions.net/wilde/birthday_of_the_infanta.html) (дата обращения: 20.09.2013).

EKPHRASTIC DISCOURSE IN “THE BIRTHDAY OF THE INFANTA” BY O.WILDE AND ITS REPRESENTATION IN THE ILUSTRATIONS BY V.BRITVIN AND D.GORDEEV

Ekaterina O. Ponomarenko

A student of the faculty of foreign languages and literature

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. scorpion.kat@mail.ru

The article is aimed at revealing the relations between the ekphrasis and the illustrations in the fairytale “The Birthday of the Infanta” by Oscar Wilde. The illustrations of such contemporary Russian artists as Denis Gordeev and Victor Britvin are analyzed. The individual style of each artist is considered. Their perceptions of the main characters of the fairytale are analyzed and compared to each other. The role of Wilde’s allusions to certain pieces of visual art in the creation of the characters is uncovered, as well as the influence of these pieces on the illustrations.

Key words: ekphrasis; illustration; O. Wilde; D. Velázquez; portrait; «Las Meninas».

Анна Георгиевна Фефелова

магистр музыкального искусства, аспирант

Государственный институт искусствознания (Москва)

125009, Россия, г. Москва, Козицкий пер., д.5. annfefeloff@gmail.com

В статье анализируются либретто опер Н.А. Римского-Корсакова «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством», основанные на одноименных повестях Н.В. Гоголя из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». Изменения, которые внес композитор (в обоих случаях выступивший и в качестве либреттиста) в структуру и содержание вербального текста, показывают как принципиальные различия, так и те неизменные черты, которые автор счел необходимым сохранить при переводе прозаического литературного текста на оперную сцену.

Ключевые слова: либретто, опера, ритуал, обряд, Гоголь, Римский-Корсаков

«Майская ночь, или Утопленница» входит в первую часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки», положивших начало литературной славе Николая Васильевича Гоголя. «Ночь перед Рождеством» написана в 1832 году, она открывает вторую часть «Вечеров».

Яркие, колоритные зарисовки малороссийского быта, созданные с присущим писателю тонким юмором и меткостью образных характеристик, концентрируют в себе основные идеи раннего гоголевского творчества, в том числе «...идею синтеза небесного и земного», получившую в «Вечерах...» «программное и очень сложное развитие» [Вайскопф 1993: 37]. Отметим, что в цикле «Вечеров...» и в частности, в обеих «Ночах» Гоголю удалось создать приближенную к мифологической многомерную и объемную картину мира. Свойственная творческому мышлению писателя калейдоскопичность, динамичность текста при довольно простой фабуле, в данном случае дополнена многослойностью тесно переплетенных традиций: православной христианской и языческой, украинской и русской, западной и восточнославянской. В подобном насыщенном смыслами пространстве каждое действие, объект, предмет «обрастает» новыми аллюзиями, пересекающимися и порождающими иные значения. Соответственно, по-разному высвечивается и основная идея повестей: «одоление Черта» по выражению Ю. Манна, [Манн 1996: 23];

взаимоотношения героя и возлюбленной, разъединенных властью демона [Вайскопф 1993: 60]). Е. Мелетинский вскрывает архетипическую основу сюжетов и в качестве центральной проводит тему карнавальности [Мелетинский 1994].

Стихия карнавальности пронизывает весь цикл «Вечеров...» и может быть трактована (и чаще всего трактуется) как характерная черта раннего периода гоголевского творчества. Но не в меньшей мере это качество свойственно и тому синкретическому народному сознанию, которое автор отобразил в своих зарисовках, а все, что понимается под этим явлением, может быть отнесено к изображаемому в «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством» времени. Царящий в этот период ритуальный хаос и многообразные его проявления (игры, массовое веселье, неразбериха, ряжения, переворачивание иерархии) являются непосредственным выражением карнавального начала. Столь последовательное участие данного принципа в художественном процессе обусловлено не только спецификой творческого мышления писателя, но и особыми традициями культуры, послужившей моделью для создания образного пространства «Вечеров...».

Своей образной многослойностью гоголевские «Ночи» привлекали внимание многих композиторов, в числе которых П.И. Чайковский («Черевички» или «Кузнец Вакула»), Н.В. Лысенко («Утопленница» и «Різдвяна ніч»), Н.Ф. Соловьев («Кузнец Вакула»), А.Н. Серов («Майская ночь», не завершена). Русская музыкальная газета в 1902 писала: «Музыкальность фантазии Гоголя с наибольшей яркостью выразилась именно в опере. Его образы так легко и свободно запели мелодиями Римского-Корсакова и Чайковского, как будто всегда таили в себе эти мелодии. <...> «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством» сами собой просились на оперную сцену» [Русская музыкальная газета 1904: стлб. 262].

Оперы Николая Андреевича Римского-Корсакова в этом ряду заслуживают особого внимания, поскольку несмотря на всеобщий интерес к национальной культуре, свойственный русской композиторской школе XIX века, лишь немногих из авторов интересовала глубинная мифологическая основа гоголевских «фантазий». Для Римского-Корсакова же именно эта сторона «Вечеров» была наиболее интересна и отвечала его собственным исканиям. Не случайно степень проникновения композитора в специфику национальной обрядовости позволила музыковедам характеризовать данную тему как центральную в его творчестве и

определить картину мира Н. Римского-Корсакова как «славянский космос» [Скрынникова 2000: 8].

Работая над текстами либретто, композитор не только максимально полно и точно передал атмосферу гоголевских повестей, но и существенно расширил их содержание, не изменяя при этом духу прозаического оригинала.

Две рассматриваемые оперы образуют собой крайние точки «славянской тетралогии» Римского-Корсакова. Между ними пятнадцать лет (1880 – 1895), на протяжении которых эволюционировали творческие взгляды и мастерство композитора, однако его интерес к национальной обрядовой традиции оставался неизменным. Интерес этот отчетливо виден не только в документальных свидетельствах того периода – письмах, «Летописи» [Римский-Корсаков 1982], но и что гораздо важнее, в его сочинениях, главными из которых безусловно являются «Снегурочка» и «Млада», уже без гоголевской ритуальной карнавальности воссоздающие на оперной сцене космос славянских обрядов.

Первым же подобным опытом в творчестве Римского-Корсакова стала «Майская ночь». Сюжет оперы связан с троицко-купальским обрядовым комплексом – действие происходит во время предшествующей Купале «русальной недели», единственного периода в годовом цикле, когда русалки, согласно поверьям, появляются на земле и вступают в контакт с людьми. Гоголевские упоминания о «песнях» трансформируются в опере в обрядовые русальные песни и хороводы: «Просо» и «Завью венки» в первом акте, хоровод, танцы и игры русалок, а также «Порох по дороге» и «Святая неделя, зеленые святки» в третьем акте.

Помимо этого, изменения коснулись финала: у Гоголя развязка наступает в полночь; у Римского-Корсакова русалки исчезают перед восходом солнца и пробуждение Левко, как и все последующие события, относится к новому дню. Кроме того, в финале оперы разрешение кризисной ситуации в отношениях героя и возлюбленной включается в общественный план (молодежь возвращается с песен, когда Писарь читает записку, и обещание не чинить препятствий в свадьбе Голова дает при всех, в то время как у Гоголя «все благочестивые люди спят», спит и Ганна, и развязка конфликта происходит на личностном уровне, между Головой и Левко, а завершает повесть картина величественно догорающей божественной ночи. Массовый финал оперы с участием всех действующих лиц (кроме, разумеется, русалок) и хора выполняет обобщающую функцию, утверждая гармонию сразу на нескольких уровнях:

воссоединение героя и возлюбленной, восстановление социальной иерархии, наконец, завершение обряда.

Структурный архетип, лежащий в основе композиции «Майской ночи» Римского-Корсакова, также имеет ритуальную природу. Это агон (термин М. Катунян [Катунян 2007: 182], в переводе с греческого «состояние, противоборство»), ряд бинарных циклов, диалогическая природа которого проявляется в самом начале оперы – во введенной композитором в партитуру обрядовой игре «Просо». «Особенностью игры «А мы просо сеяли» является форма построения и движения: двухрядное или двухлинейное. Такое построение, как и круговое, восходит к глубокой древности, оно отображает принадлежность участников игры к двум общественным объединениям: двум родам, двум селам, двум улицам. Далее диалог-соревнование продолжается в «борьбе» Левко и Головы, включающей в себя ловлю «преступника» с переодеваниями, и в русальных игрищах, особенно ярко в игре в «Ворона», ведущей к разрешению конфликта между Панночкой и Мачехой. Двойные хоры в I и в III действиях с вариантным принципом развития также отражают дуалистичную структуру оппозиции-тождества.

«К весне 1894 года я окончательно решил писать «Ночь перед Рождеством» и сам принялся за либретто, в точности придерживаясь Гоголя. Склонность к славянской богвицине и чертоввицине и солнечным мифам» не оставляла меня со времен «Майской ночи» <...>. Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядованье, игра звезд в жмурки, полет ухватов и помела, встреча с ведьмою и т.п., начитавшись у Афанасьева («Поэтические воззрения славян») о связи христианского празднования Рождества с нарождением солнца после зимнего солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести. Таким образом, либретто мое, с одной стороны, точно придерживавшееся Гоголя, не исключая даже его языка и выражений, с другой стороны, заключало в своей фантастической части много постороннего, навязанного мною» [Римский-Корсаков 1982: 300].

В «Ночи перед Рождеством» отражено ключевое событие святочного обрядового комплекса, концентрирующего в себе основные сакральные действия, связанные со сменой годового цикла (одного из важнейших моментов славянского календаря) – зимний солнцеворот.

Среди святочных обрядов (ряжение, разжигание костров, гадания, игрища, выкликания различных персонажей, игры в покойника,

торжественный ужин как особая разновидность ритуальной еды) центральным является ритуальный обход домов с пением благопожелательных песен и принятием даров от хозяев дома – обряд колядования, нашедший свое отражение и в опере «Ночь перед Рождеством». Это один из смыслообразующих компонентов оперы, действие которого прослеживается в вербальном и музыкальном текстах, а также в композиции оперы в целом.

Что касается либретто, то кризисная ситуация, требующая ритуального вмешательства, является как раз той «осью», вокруг которой разворачивается действие как повести Гоголя, так и оперы Римского-Корсакова. «Тотальное неблагополучие» как результат нарушенного равновесия между силами Хаоса и Космоса, обусловленного временной координатой (солнцеворот, начало нового годового цикла) проявляются: в личной жизни главного героя; в укладе жизни села; в изменениях воздушного (сакрального) пространства («небо захлавлено», исчезновение месяца и звезд). Композитор максимально сохранил авторский текст Гоголя, развив и дополнив обрядовые моменты, содержащиеся в повести (ритуальный хаос как воплощение карнавального начала; система оппозиций, отражающая противопоставление и взаимодействие двух миров). Те изменения, которые все же были внесены Римским-Корсаковым в либретто по Гоголю, привели к формированию качественно новых архитектурных принципов, действующих на уровне музыкальной драматургии и композиции произведения.

Наиболее значимым среди этих изменений является введение в партитуру оперы различных форм колядки как основного элемента святочного обряда. Факт включения данного жанра в структуру оперы, обозначенной композитором как «быль-колядка», вполне логичен, но не только авторское определение обусловило особую роль колядки в драматургии произведения. Представив себе целостную картину развития сюжетных линий, можно заметить, что тот или иной вариант колядки подготавливает наиболее важные, «узловые» моменты сюжета.

Так, открывает оперу колядка Солохи и Черта «Уродилась коляда...»; сцену обещания царских черевичек, обозначающую завязку путешествия Вакулы (3-я сцена 1-й картины) предваряет «Колядка дивчат», в тексте которой намечаются смысловые параллели между образами Оксаны и Царицы; следующий развернутый хоровой эпизод, целиком построенный на материале колядных песен «Колядую, колядую...» (4 картина) отмечает неожиданный поворот сюжета – прощание Вакулы (ложная развязка); кульминационную в сюжете

путешествия сцену во дворце обрамляют «Бесовская колядка» и «Поезд Овсеня и Коляды» (его смысловая направленность предопределяет развязку лирической линии в 3-й сцене 9-й картины). Помещая перед основными драматургическими «узлами» обрядовые песни, композитор трактует их как своеобразный лейтжанр, который не только несет самостоятельную смысловую нагрузку, но и выполняет особую «направляющую» функцию.

Среди других сцен, изменение облика которых имело, в первую очередь, драматургическое основание, отметим 7-ю картину (сцена во дворце). Сокращение нескольких гоголевских эпизодов, с одной стороны, послужило динамизации действия, предотвратив возможную «рыхлость» и без того насыщенных событиями сюжета. С другой же стороны, результатом стало появление формы второго плана, в достаточно отчетливом виде представляющей собой структуру колядки.

На уровне формы второго плана мотив упоминания коляды соотносится с «Бесовской колядкой»; мотив поисков дома связывается с полетом Вакулы в Петербург; в масштабном Полонезе явственно прослеживается реализация основного компонента колядки – величания. Соответственно, в речитативе Вакулы, обращенном к Царице, преломляются «просительные формулы» требования подарков, а эпизод одаривания напрямую связан с подобным разделом в обрядовом архетипе. Ответные благопожелания реализуются в двух вариантах: личностном (речитатив Вакулы «Коль башмаки такие на ногах») и общинном (заключительный хор «Пой пресветлую царицу»).

Исходя из архитектурного потенциала обряда колядования, логично предположить, что его действие может распространяться и на всю оперу в целом. В таком случае мотив упоминания коляды находит отражение в сцене Солохи и Черта (1 картина); поиски дома – в рассредоточенных в первой картине сценах Чуба и Панаса, заблудившихся по дороге к Дьяку; мотив величания хозяев получает множественную реализацию как часть колядных песен, включенных в партитуру («Колядка девчат», Колядные песни из 5-й картины, «Поезд Овсеня и Коляды»), а также в сцене во дворце, но уже в качестве знакового, обобщающего эпизода. Требование подарков проявляется также двойко: во 2-й картине (Оксана просит у Вакулы черевки) и в 7-й картине. Завершающий раздел колядки (одаривание, благодарение, шуточные куплеты) практически полностью совпадает с содержанием 9-й картины оперы (3-я сцена: вручение подарков Оксане и Чубу, финальный хор и эпилог «Славление Гоголя»).

Таким образом, в обеих операх Римский-Корсаков с одной стороны точно следует за первоисточником, сохраняя логику авторского текста и максимально подробно трансформируя прозаический оригинал в оперное либретто. С другой – он вводит в вербальный, а затем и в музыкальный текст опер обрядовые мотивы, обусловленные календарной приуроченностью сюжетов, и устанавливает смысловую ось оперы календарный ритуал.

Список литературы

Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: морфология, идеология, контекст. М.: Радикс, 1993. 590 с.

Катушняк М.И. Новый тривий XX века. Звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 179–194.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. Чтения по истории и теории культуры. М.: [б. и.], 1994. Вып.4. 136 с.

О празднике Гоголя / Ред. // Русская музыкальная газета. 1904. №9. Стлб. 261–264.

Скрынникова О.А. Славянский космос в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / РАМ им. Гнесиных. М., 2000. 23 с.

Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.

GOGOLIAN “NIGHTS” BY N.A. RIMSKY-KORSAKOV

Anna G. Fefelova

M.A., Postgraduate student of the Music Department

The State Institute of Art Studies (Moscow)

125009, Russia, Moscow, Kozitskiy lane, the house 5 annfefeloff@gmail.com

The article analyses the opera librettos Nikolai Rimsky-Korsakov's "May Night" and "The Night Before Christmas", based on the narratives by Nikolai Gogol from the "Evenings on a Farm near Dikanka". Changes that made by the composer (he was also a librettist in this case) in the structure and content of the verbal text, allow to detect as a fundamental differences, as those constant features that the author found necessary to retain in the transfer of prose text on the operatic stage

Key words: libretto, Night, opera, ritual, Nikolai Rimsky-Korsakov, Nikolai Gogol.

**ПУТЕШЕСТВИЕ ПО МОРИЮ НОЧИ:
КОЛОРИСТИКА РОМАНА А. КАВАН «ЛЁД»**

Юлия Юрьевна Трубникова

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы
Уральский государственный педагогический университет
620017, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26
ashes-and-dreams@yandex.ru

В статье рассматривается цветовая палитра романа британской модернистской писательницы А. Каван «Лёд» (1967). Анализируются смысловой потенциал цветовых доминант (белый, серый, чёрный), соотношений между цветами, символики цвета, живописной реминисценции. Цвет играет важную роль не только как характеристика пространства или героя, использование языка цвета помогает писательнице создать особую атмосферу в романе, а также выразить эстетическую концепцию мира и человека.

Ключевые слова: колористика, реминисценция, модернизм, А. Каван, Э. Мунк.

Путешествие по морю ночи — мифологический мотив, который юнгианский психоанализ трактует как погружение (нисхождение) в бессознательное, чрезвычайно точно передает атмосферу и цветовую гамму последнего романа представительницы позднего этапа британского модернизма Анны Каван (1901—1968). Как и Вирджиния Вулф, А. Каван была близко знакома с психоанализом, и в своих художественных произведениях писательница «погружается» в открытые им глубины, «исследуя» мир снов, кошмаров, галлюцинаций, измененного состояния сознания, что вызывало у рецензентов ассоциации с сюрреализмом, экзистенциализмом и творчеством Ф. Кафки [Симановский 2010: 5]. Во многом интерес к мрачному миру «по ту сторону» сознания был инспирирован личным опытом А. Каван, страдавшей психическими расстройствами, наркотической зависимостью, что было причиной её визитов к психоаналитикам (с одним из которых она написала роман «The Horse's Tale») и лечения в психиатрической больнице (что легло в основу сборника рассказов «Asylum Pieces»). «Чужестранка на земле», как симптоматично назвал свою биографию писательницы Д. Рид, А. Каван тем не менее вела плодотворную творческую деятельность,

оставив кроме художественных произведений немалый корпус живописных работ. Тем не менее проблема использования цвета в творчестве А. Каван не становилась предметом подробного анализа. Однако литературный критик К. Замбрено отмечает, что в произведениях «загадочной британской модернистски» явлен образ мира, в котором «цвет — это обман; на самом деле мир — серый и мрачный (dismal), растворяющийся в тусклой дымке» [Zambreno 2007]. В нашей статье рассматривается цветовая палитра романа «Лёд» и её смысловой потенциал, выводящий к проблематике романа.

В романе «Лёд» идёт речь об изменении климата на планете в сторону похолодания, и главным природным катаклизмом, уничтожающим всё живое, становится трансгрессирующий ледник. Катастрофа и война становятся причинами массовых передвижений по умирающей и погружающейся во тьму планете для тех, кто надеется выжить. Кажется, что устанавливается бесконечная полярная ночь везде, где наступают льды, поскольку небо затянуто тёмными тучами и не пропускает свет. В галлюцинациях безымянного рассказчика повторяются картины торжества абсолютного господства стихии: «No sun, no shadows, no life, a dead cold» [Kavan 2011: 4]. Отсутствие солнечного света определяет минималистичность цветовой гаммы, что в свою очередь усиливает «нордические» интонации в ландшафте из снега и льда. Цветовыми доминантами пространства становятся серый, белый и чёрный/тёмный, что подчеркивается и в самом романе: «No houses were visible, only the debris of the collapsed wall, a bleak stretch of snow, the fjord, the fir forest, the mountains. No colour, only monotonous shades of grey from black to the ultimate dead white of the snow» [Kavan 2011: 11]. Только тремя этими основными цветами писательница создает тревожный образ бесплодной земли, некогда благополучной. Серый цвет ассоциируется с бездушным камнем, что отсылает к другой твёрдой субстанции романа — льду: «The whole country seemed stone dead, grey in colour, no hills except hills of stones, even its natural contours destroyed by war» [Kavan 2011: 26]. Героиня романа, девушка, носит серое пальто и серый костюм, что похоже на «животное» желание слиться со средой, стать неразличимым, чтобы, возможно, выжить. Но природа кажется безжалостной и безразличной к бедам людей.

Чёрный цвет используется не только для характеристики объектов ландшафта (деревьев и облаков), но и описывает облик персонажей романа: чёрную форму носят военные, в чёрное одеты также жители «мёртвых» городов («The women also wore black, producing a gloomy effect» [Kavan 2011: 8]), большой чёрной машиной управляет

правитель (the warden), альтер-эго повествователя. Чёрный цвет в данном случае тесно связан с мифологической инфернальной семантикой. Апокалипсис уже произошёл в первую очередь в душах людей, утративших гуманистические идеалы и способность сочувствовать, отсюда — внимание писательницы к различного рода психическим болезням, упоминаемым в романе (депрессия, неврастения, садизм, мазохизм и проч.), как знаку деградации человечества. Смерть души становится настоящим апокалипсисом, поэтому на сюжетном уровне не столь важно, закончится ли роман концом света в виде апогея ледяной трансгрессии. Используя чёрный цвет, А. Каван превращает людей в мрачные тени, населяющие Аид, где царствует Гадес, атрибутом которого являлась колесница, запряженная чёрными конями, что несомненно соотносится в контексте романа с образом правителя на мощном чёрном автомобиле.

Несмотря на то, что белый и чёрный являются контрастными цветами, между ними не возникает напряжённости на смысловом уровне. Упоминание белого цвета в романе довольно частотно, но отличительной чертой белого становится разнообразие оттенков и фактур, с которыми он сопрягается. Приведем некоторые из них:

— I only now noticed thin trickles of *a white milky fluid* (здесь и далее курсив наш. — Ю. Т.) moving among the debris... [Kavan 2011: 13].

— A handful of *small white stones* hit the windscreen, making me jump [Kavan 2011: 2].

— For a moment, my lights picked out like searchlights the girl's naked body, slight as a child's, *ivory white* against the *dead white* of the snow, her hair bright as spun glass [Kavan 2011: 2].

— Her hair was astonishing, *silver-white*, an *albino's*, sparkling like moonlight, like moonlit Venetian glass [Kavan 2011: 3].

— I suppose she's entitled to go if she wants to — she's free, *white* and twenty-one [Kavan 2011: 5].

— ...she got up and with faltering steps left the platform, her *white* face blank *as paper* [Kavan 2011: 12].

— Her skin was like *white satin*, shadowless in the brilliant moonlight [Kavan 2011: 13].

—... *ghostly whiteness* fuming along its crest like spray blown back from the crest of a breaking wave [Kavan 2011: 15].

Белый цвет в романе, безусловно, наиболее семантически нагружен. Если речь идёт об описании внешности девушки, то подчёркивается белый цвет её обнаженной кожи и беззащитность. С другой стороны, ландшафт, покрытый белым снегом, вызывает у героя ощущение нереальности происходящего, призрачности объектов

пространства. Белый цвет не «спорит» с чёрным, поскольку становится наравне с ним символом безжизненности, умирания, одиночества. Интересно сравнить оригинальный текст и перевод романа: «It seemed to me we were fighting against the ice, which was all the while coming steadily nearer, covering more of the world with its dead silence, its awful *white peace*» [Kavan 2011: 28] / «Мне представлялось, что мы воюем со льдом, который неумолимо приближался, покрывая мир мертвенной тишиной, неся ужасное *белое безмолвие*» [Каван 2010: 93]. Русский перевод романа привносит отсылку к русскому же переводу названия рассказа Дж. Лондона «Белое безмолвие» (*The White Silence*), несмотря на то, что в романе «Лёд» имеется в виду посмертный покой (*peace*). «Похоронная» символика усиливается за счёт цветового маркера: белый (а также глагол «cover with») здесь «намекает» на цвет савана.

Итак, в романе «Лёд» цветовой лейтмотив (белый, серый, чёрный) концептуализирует апокалиптические процессы и указывает на имманентный характер дегуманизации: глобальная катастрофа стирает с лица земли все краски жизни, опустошённая душа человека обречена на бессмысленные скитания во мраке.

В романе встречаются и другие цвета, несущие символическое значение. Фиолетовый появляется сначала как цвет фиалок, предвестников весны, а затем — как атрибут девушки (она будто сияет в платье цвета пармских фиалок, её волосы отливают фиолетовым цветом). Дж. Тресиддер относит фиолетовый к женскому началу, также отмечая роль цвета в христианской символике: «В символике цветов маленькая фиалка также ассоциируется со скромностью или смирением — символизм фиалок в сценах поклонения волхвов, где они являются ссылкой на целомудрие Девы Марии и на кротость Младенца Иисуса Христа» [Тресиддер 1999: 394]. Привлекает внимание возникающая в романе частичная омофония: (*parma*) violet (здесь: и фиалка, и фиолетовый цвет) — *violent/violence/violently* (насильственный, искаженный/жестокость, насилие/бесчеловечно). В случае девушки смирение не возвышает её, а скорее приближает к роковому концу. Упоминается в романе и синий цвет как цвет демонических ледяных глаз и перстня правителя. Цвет снова выполняет функцию параллелизма, логика которого заключается в отождествлении твёрдости камня и бесчувственности правителя.

Цветопись принимает участие в формировании ассоциативного фона романа. Небольшой отрывок из пятой главы рождает чёткие ассоциации со знаковой как для модернизма, так и для XX века в целом картиной Э. Мунка «Крик» (1893). «No houses were visible, only

the debris of the collapsed wall, a bleak stretch of snow, the fjord, the fir forest, the mountains. No colour, only monotonous shades of grey from black to the ultimate dead white of the snow. The water lifeless in its dead calm, the ranks of black trees marching everywhere in uniform gloom. *Suddenly there was a movement, a shout of red and blue in that silent grey monotone*» [Kavan 2011: 11]. Сочетание красного и синего встречается в романе ранее — в виде описания подкладки пальто девушки. В то же время в приведенной цитате разворачивается живописная реминисценция, которая отсылает к картине норвежского художника. Как отмечает Н.С. Бочкарева, «один из основных способов воссоздания образов визуальных искусств в литературе — реминисценция» [цит. по: Загороднева 2010: 83]. Основные цвета «Крика» — красный и синий. Нельзя не обратить внимание на синестетический характер изображаемого в отрывке («цветной звук»), передающий сильное напряжение, наличествующее в картине, предвещающей экспрессионизм. Интересен комментарий самого художника по поводу истории создания шедевра: «Как-то вечером я шел по тропинке, с одной стороны был город, внизу — фьорд. Я чувствовал себя усталым и больным. Я остановился и взглянул на фьорд — солнце садилось и облака стали кроваво-красными. Я ощутил крик природы, мне показалось, что я слышу крик. Я написал картину, написал облака как настоящую кровь. Цвет вопил» [Владимирская, Владимирский 2006: 190]. Фьорды упомянуты и в приведенном отрывке из романа, что усиливает связь двух произведений. С другой стороны, её биограф Д. Рид следующим образом характеризует поздние рисунки самой писательницы: «...взрывной цвет в столкновении с изображаемым, которое часто отражало её тревожное внутреннее состояние» [Reed 2006: 165], что говорит о тяготении к экспрессивности и в живописи Каван. «Крик» Мунка — это воплощенный с помощью цветовой выразительности беззвучный вопль ужаса существа, бессильного против прошедших и грядущих катастроф. Так и в романе Каван человек оказывается не в силах противостоять кошмару реальности и сохранить свои духовные ценности, своё подлинное «я», бессмысленно блуждая во тьме.

Список литературы

Kavan A. Ice. 2011. URL: <http://www.rulit.net/books/ice-read-273051-1.html> (дата обращения: 20.03.2013).

Reed J. A Stranger on the Earth: The Life and Work of Anna Kavan. L.: Peter Owen, 2006. 207 p.

Zambreno K. Anna Kavan // Context 18. 2007. URL: <http://www.dalkeyarchive.com/article/show/186> (дата обращения: 05.05.2012).

Владимирская А. А., Владимирский П. А. Искусство для простых смертных. М.: Диалектика, 2006. 352 с.

Загороднева К. В. Живописные и литературные реминисценции в новелле П. Муратова «Морто да Фельтре» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 1. С. 76—88.

Каван А. Лёд / пер. Д. Симановского // Иностранная литература, 2010. № 6. С. 6—118.

Симановский Д. Вступление переводчика к роману «Лёд» // Иностранная литература, 2010. № 6. С. 3—6.

Тресиддер Дж. Фиолетовый // Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 394.

THE NIGHT SEA-JOURNEY: COLOURISTICS IN A. KAVAN'S NOVEL «ICE»

Yulia Y. Trubnikova

Post-graduate Student of Russian and Foreign Literature Department
Ural State Pedagogical University
620017, Russia, Yekaterinburg, Kosmonavtov, 26.

The article considers colouristics in the novel of British modernist writer A. Kavan «Ice» (1967). The semantic potential of dominant colours (white, grey, black), relations between colours, colour symbolism and a pictorial reminiscence is analysed. Colours are not only used in descriptions of landscapes or characters. The language of colour also helps A. Kavan to create a peculiar atmosphere in the novel and express her own aesthetic vision of the image of the world and a person.

Key words: colouristics, reminiscence, modernism, A. Kavan, E. Munch.

» « 2012 .

1-6

0,1 . . . ,

www.worldlit.ru

, E-mail, (10),
(5-7)

WinWord 2003.

- 5. -2 .

- 1.25 . Times New Roman

(.) - 10 .

7.0.5-2008

()

, [1996: 197].
: 614990, , , 15, .5,

.111.

. (342) 2396290

2 (8)

· ·
· ·

15.12.2013. 60 84/16.
· · · 11,6. 300 ·

-

614990, , . ,15

614990, , . ,15