

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ISSN 2304-909X

2015

Выпуск 4(10)

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Научный журнал
Мировая литература в контексте культуры

2015. Выпуск 4(10)
Основан в 2006 году
Выходит 1 раз в год

**Учредитель: Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Пермский национальный исследовательский университет**

Редакционная коллегия:

Авраменко И.А. к. филол.н.

Бочкарева Н.С. д.филол.н., проф.

Братухин А.Ю. к.филол.н., доцент

Братухина Л.В. к.филол.н.

Бячкова В.А. к. филол.н.

Петрусева Н.А. д.искусств., проф.

Поршнева А.С. к.филол.н.

Проскурнин Б.М. д. филол.н., проф.

Сусллова И.В. к.филол.н.

Табункина И.А. к.филол.н.

Адрес редакции: 614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.
E-mail: worldlit@mail.ru

Scientific Journal
World Literature in the Context of Culture

2015. Issue 4(10)
Founded in 2006
Published once a year

Founder: Perm State University

Editorial Board:

Ivan Avramenko
Nina Bochkareva
Alexandr Bratukhin
Liudmila Bratukhina
Varvara Byachkova
Nadezhda Petruseva
Alisa Porshneva
Boris Proskurnin
Inga Suslova
Irina Tabunkina

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы...7

<i>Назаренко Н.И.</i> Религия и духовенство в романах Дж.Остен.....	7
<i>Шешунова С.В.</i> Шотландцы на русской службе: литературные образы.....	16
<i>Бячкова В.А.</i> «Граница детства» в викторианском романе.....	22
<i>Проскурнин Б. М.</i> Диалог русской и английской культур: об одном аспекте рецепции творчества Энтони Троллопа в России....	33
<i>Манжула О. В.</i> Особенности поэтики исторической прозы Розмари Сатклиф.....	46
<i>Гордеева Е.М.</i> Повесть Ю.М. Нагибина «Дафнис и Хлоя эпохи культы личности, волонтаризма и застоя» как современная пастораль.....	52
<i>Загороднева К.В.</i> И.С. Тургенев и Дж. Уинтерсон: неожиданные параллели.....	58
<i>Авраменко И.А.</i> «Возвращение в Брайдсхед Ивлина Во: нарративизация прошлого	67
<i>Коблова Е.П.</i> Анализ творчества Жака Лорана и Бориса Акунина как феномен, находящийся на стыке массовой и интеллектуальной литературы.....	80
<i>Исмагилова М.К.</i> Особенности повествования в романе Н. Хорнби «Слэм».....	86
<i>Суслова И.В.</i> Метапоэтика распада: роман А. Володина «Дондог»...94	

Раздел 2. Литературное произведение в диалоге культур, эпох, видов искусств.....104

<i>Рогова А.Г.</i> Портрет победителя Ватерлоо 25 лет спустя: Созерцающий Веллингтон Б.Р. Хейдона и У. Вордсворта.....	104
<i>Бочкарева Н.С., Дернова О.С.</i> Экфрасис в поэме Кристофера Марло «Геро и Леандр».....	113
<i>Петрушова Е.А.</i> Роль экфрасиса в системе персонажей романа Сомерсета Моэма «Рождественские каникулы».....	120
<i>Дементьев К.А.</i> Приемы кубизма в композиции романа Дж. Дос Пассоса «42-я параллель».....	127
<i>Постнова Е.А.</i> Интерпретация произведений искусства в художественных и нехудожественных текстах (на материале описания картины Рембрандта «Ночной дозор»).....	134

<i>Туляков Д.С.</i> Проблемы визуальности в англо-американской критике второй половины XX – начала XXI в.	141
<i>Табункина И.А.</i> Комментарий к картине Клода Лоррена в романе Обри Бердсли «Под Холмом» в контексте эстетического движения конца XIX в.	151

Раздел 3. Литература и материальная культура.....159

<i>Früs Alsinger L.</i> New Deciphered and Undeciphered Medieval Inscriptions on Objects from Gerona City Museums (Новые Расшифрованные и нерасшифрованные надписи на предметах эпохи средних веков из музеев города Жироны).....	159
<i>Селина Е.А., Лыхина Е.В.</i> Русская кухня в литературно-поэтическом фонде (XVIII–XIX вв.).....	166

TABLE OF CONTENTS

Chapter 1. Problematics and poetics of World Literature.....7

<i>Nazarenko N.I.</i> Religion and the Clergy in the Novels of Jane Austen.....	7
<i>Shesunova S.V.</i> Scotsmen in the Russian Service: Images in Fiction.....	16
<i>Byachkova V.A.</i> The Boundaries of Childhood in the Victorian Novel.....	22
<i>Proskurnin B.M.</i> The dialogue of Russian and English Cultures: on one Aspect of Anthony Trollope’s reception in Russia.....	33
<i>Manzhula O.V.</i> The Speciality of Poetry of Historical Novels by Rosemary Sutcliff.....	46
<i>Gordeeva E.M.</i> Y. M. Nagibin’s Story “Daphnis and Cloe of the Era of the Cult of Personality, Voluntarism and Stagnation” as a Modern Pastoral	52
<i>Zagorodneva K.V.</i> I.Turgenev and J.Winterson: Unexpected Parallels.....	58
<i>Avramenko I.A.</i> Evelyn Waugh’s “Brideshead Revisited”: Narrative Representation of the Past.....	67
<i>Koblova E.P.</i> Analysis of the Works of Jacques Laurent and Boris Akunin as a Phenomenon Located at the Interface of Mass and Intellectual Literature.....	80
<i>Ismagilova M.K.</i> The Characteristics of the Narration in the Novel “Slam” by Nick Hornby.....	86
<i>Suslova I.V.</i> Metapoetic of Decay: “Dondog” by A.Volodin.....	94

Chapter 2. Literature in the Dialogue of Cultures, Times and Kinds of Art.....104

<i>Rogova A.G.</i> A portrait of the Waterloo Conqueror 25 Years after the Bat- tle: Musing Wellington by B.R. Haydon and W. Wordsworth.....	104
<i>Bochkareva N.S., Dernova O.S.</i> Ekphrasis in the Poem “Hero and Leander” by Christopher Marlow.....	113
<i>Petrushova E.A.</i> The Role of Ephrasis in the System of Characters in the Novel “Christmas Holiday” by William Somerset Maugham.....	120
<i>Demytyev K.A.</i> Cubist Techniques in the Composition of the Novel “The 42 nd Parallel” by John Dos Passos.....	127
<i>Postnova E.A.</i> Interpretation of Works of Art in Fiction and Non-Fiction Literature.....	134
<i>Tulyakov D.S.</i> Visuality and its Problems in Anglo-American Criticism of Late XX – Early XXI Century.....	141

Tabunkina I.A. Comments on the Picture of Claude Lorrain
in the Novel “Under the Hill” by A. Beardsley in the Context
of Aesthetic Movement of the End of the XIXth century.....151

Chapter 3. Literature and Material Culture.....159

Früs Alsinger L. New Deciphered and Undeciphered Medieval Inscriptions
on Objects from Gerona City Museums..... 159

Selina E.A., Lykhina E.V. Russian Cuisine in Literary–Poetic
Fund of the XVIIIth- XIXth Centuries.....166

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.11- 312.2(045)

РЕЛИГИЯ И ДУХОВЕНСТВО В РОМАНАХ ДЖ. ОСТЕН

Надежда Ивановна Назаренко

К.филол.н., доцент кафедры английской филологии

Мариупольский государственный университет

87500, Украина, Мариуполь, проспект Строителей, 129а. naza-

renknad@rambler.ru

В статье основное внимание сосредоточено на исследовании функционирования христианской тематики в произведениях английской писательницы XIX в. Джейн Остен, потому что неослабевающий интерес к религиозным вопросам является одним из основных факторов, определивших стабильность и постоянство викторианской эпохи. Выявлена авторская трансформация проблематики, связанной с религией и духовной жизнью общества; рассмотрены образы священников в романах Дж. Остен.

Ключевые слова: христианство, духовенство, философия индивидуализма, нормы морали, проповедь.

После многих лет забвения вопросы религии снова оказались в центре внимания на постсоветском пространстве и стали если не единственным мерилем ценностей и нравственных основ человека, то неким критерием праведности и нравственной оценки поведения и действий людей. Религия стала частью культурного универсума человечества и в пределах своей области синтезирует выдающиеся явления искусства, морали, философии, науки. Общекультурные и религиозные концепты функционируют в литературных текстах, а система их проявления в литературе (конкретном тексте, творчестве определенного автора, национальной или региональной литературе определенного периода) является, по сути, разновидностью или типом дискурса. Нормы морали в Англии XIX в., основанные и на законодательной базе буржуазного общества, и на религиозной (пуританской) морали, казалось бы, должны быть достаточно устойчивыми и не могут предполагать компромиссов. Но английский роман последовательно разоблачает существующую мораль, так как ее воплощение зависит от социальной иерархии. Свойственное членам

общества лицемерие в оценке своих и чужих поступков акцентируется в произведениях крупнейших писателей, которые максимально концентрируют внимание на протяжении приоритетного развития английского классического романа именно на моральных проблемах. Как важный источник духовности, христианство, несомненно, оказывало огромное влияние на развитие европейской литературы. По мнению английского исследователя Д. Мейнарда, в XIX в. и читатели, и критики были одержимы поиском религиозного смысла в произведениях искусства. «Никакой предмет так не увлекал викторианцев – конечно же, не политика идентичности или сексуальной ориентации, дела империи или даже политические проблемы – в форме одиноких медитаций или посвященных общественному вниманию бесконечных произведений, проповедей, трактатов, новых интерпретаций аспектов Библии и отцов Церкви, – как религия» [Мейnard 2002: 192].

Романистика XIX в. в Англии начинается с Джейн Остен (*Jane Austen*, 1775–1817), которая не разделяет слишком оптимистичную веру просветителей XVIII в. в лучшие стороны человеческой природы. Вместе с тем Остен обращает принципиальное внимание на систему ценностей и формирует их как викторианские еще до наступления эпохи королевы Виктории. В романах Остен не происходит ничего необычного; в них рассказывается о будничных заботах обычных людей, о жизни, в которой если и случаются драматические события, то никогда не перерастают в трагедию. Очень ненавязчиво, с присущей ей тонкой иронией писательница умеет высветить в каждом из своих героев главное, сорвать с других покров внешней респектабельности и показать их настоящую цену. На фоне современной ей литературы произведения Джейн Остен выделяются изысканной простотой, точностью и глубиной социально-психологических мотивировок поведения героев, филигранной стилистической обработкой [Ивашева 1990: 34–35]. Благодаря силе своего реализма, глубокому знанию человеческих характеров, психологии, дару комического, что придает особое очарование ее прозе, она является одним из самых читаемых сегодня английских классиков. «Ни у кого из романистов не было такого точного понимания человеческих ценностей, как у Джейн Остен. На ослепительном фоне ее безошибочного морального чувства, и безупречного хорошего вкуса, и строгих, почти жестких оценок отчетливо, как темные пятна, видны отклонения от доброты, правды и искренности, составляющих самые восхитительные черты английской литературы» [Вулф 1992: 501].

В христианстве Остен больше всего интересуется именно его общественный и институциональный аспект, его роль в качестве национального «учителя» морали. Это вызывает ее постоянное внимание к духовенству. Два ее клерикальных персонажа, мистер Коллинз из романа «Pride and Prejudice» («Гордость и предубеждение») и мистер Элтон с «Эммы», являются, по сути, бесчувственными дураками, и она не имеет жалости к лицемерной чопорности, которой они наполнены. Также в романе «Mansfield Park» («Мэнсфилд-парк») автор неоднократно демонстрирует показательную религиозность доктора Гранта, который является пастором только по названию, а не по существу. Вот как мисс Крофорд характеризует его: «And though Dr. Grant is most kind and obliging to me, and though he is really a gentleman, and, I dare say, a good scholar and clever, and often preaches good sermons, and is very respectable, I see him to be an indolent, selfish bon vivant, who must have his palate consulted at everything; who will not stir a finger for the convenience of any one; and who, moreover, if the cook makes a blunder, is out of humour with his excellent wife» [URL: <http://www.readcentral.com/chapters/Jane-Austen/Mansfield-Park/010>].

В каждом из ее романов среди персонажей встречаем служителей церкви. В целом, без учета ее юношеских сочинений и незаконченных романов, Джейн Остин создала 12 образов священнослужителей или кандидатов на получение сана: Эдвард Феррарс («Чувство и чувствительность»), Коллинз («Гордость и предубеждение»), Генри Тилни и г-н Морланд вместе со своим сыном Джеймсом («Нортенгерское аббатство»), Эдмунд Бертрам, г-н Норрис и доктор Грант («Мэнсфилд-парк»), мистер Элтон («Эмма») и Чарльз Хейтер, доктор Ширли и г-н Уэнтуорт («Доводы рассудка»). В большинстве случаев священники изображены как уважаемые члены сообщества, иногда – в качестве объекта для высмеивания (м-р Коллинз, м-р Элтон), и нередко случаи, когда они являются одними из главных героев произведений – Генри Тилни, Эдмунд Бертрам и Эдвард Феррарс. На основании этих фактов видно, что Остен далека от идеализации духовенства, она изображает их как обыкновенных людей, с достоинствами и недостатками. Насмешки Джейн Остен над духовенством вызвали некоторое удивление, с учетом того факта, что она выросла в семье священника, поприще которого унаследовали два его сына – братья писательницы. Кстати, некоторые факты из реальной жизни георгианского духовенства могут удивить современного читателя и в некоторой степени способствовать определенной переоценке литературных образов. Например, материальная необеспеченность многих служителей Церкви того

периода продемонстрирована во многих романах, например, у Анны Бронте в «Агнес Грей», где смерть отца оставляет его вдову и двух детей без гроша в кармане и крыши над головой, поскольку дом священника по праву принадлежал практикующему священнослужителю. Сама Джейн Остен, ее мать и сестра оказались почти в такой же ситуации, когда умер г-н Остен. Им помогали родственники и друзья [Janssen: эл. ресурс]. В лучшем случае материальной подмогой для священников было их личное состояние, например, как у отца Кэтрин Морланд из «Нортенгерского аббатства»: «Отец ее был священником, не бедным и забытым, а, напротив, весьма преуспевающим <...>. Не считая двух неплохих церковных приходов, он имел независимое состояние, и ему не было нужды деожать своих дочек в черном теле [Остен 1998: 6]. Герой этого же романа Генри Тилни и Эдмунд Бертрам («Мэнсфилд-Парк») были младшими сыновьями, чьи состоятельные отцы обеспечили их безбедную жизнь и это весьма облегчило напряженность их служения. Например, Генри достаточно много времени проводит в развлечениях на курорте Бат и в поместье отца.

Эдвард Феррарс из романа «Sense and Sensibility» («Чувство и чувствительность») является ничтожеством в контексте его будущей профессии, т.к., будучи в материальной и духовной зависимости от своей матери, не может самостоятельно устроить свою собственную жизнь, не говоря уже о роли пастыря для своих прихожан. Генри Тилни из романа «Northanger Abbey» («Нортенгерское аббатство») – слишком индифферентный и ироничный для того, чтобы стать хорошим пастором, хотя он обеспечивает как интеллектуальное, так и моральное обучение героини Кэтрин Морланд. Эдмунд Бертрам является, несомненно, наилучшим примером героя-клирика и вопрос об общественной роли Церкви приобретает большое значение в романе «Mansfield Park» («Мэнсфилд-парк»). Английский исследователь Питер Литарт считает этот роман лучшим в творческом достижении Джейн Остин «Mansfield Park, frequently despised as Austen's worst novel, is in fact her greatest and most important, though admittedly far from the most entertaining» [Leithart: эл. ресурс].

Это произведение наиболее полно изображает жизненную реализацию философии индивидуализма. Этот «коварный индивидуализм» (П. Литарт) приводит к маргинализации Церкви в жизни Англии, провалу духовенства в качестве учредителя английских общественных нравов и, как следствие этого, появление других сил как образцов поведения [Leithart: эл. ресурс].

Писательница видит угрозу, воплощенную в конкретном образе жизни – в том способе, который отрывает моральные принципы от хорошего воспитания и поведения. Это можно увидеть в разговоре между Мэри Крофорд, Фанни Прайс и Эдмундом Бертрамом в первой главе. Эдмунд настаивает, что именно духовенство формирует манеры и поведение нации, но Мария не верит этому. Эдмунд отвечает: «With regard to their influencing public manners, Miss Crawford must misunderstand me, or suppose I mean to call them the arbiters of good breeding, the regulators of refinement and courtesy, the masters of the ceremonies of life. The manners I speak of, might rather be called conduct, perhaps, the result of good principle» [Austen: эл.ресурс].

Генри и Мэри Крофорд прибыли в Мэнсфилд Парк из Лондона и, условно говоря, «привезли его» с собой. Лондон производил манеры и стиль поведения, выступая законодателем мод в Англии начала XIX в. Мэри Крофорд считает столицу лучшим местом для жизни, с ее точки зрения, Лондон олицетворяет характер и образ жизни всей нации, ее мораль и манеры общественного поведения. Положительные герои – Эдмунд Бертрам и Фанни Прайс – не согласны с таким утверждением и выражают свои мысли, которые совпадают с позицией Джейн Остен, которая всю свою жизнь провела в провинции и именно людей провинциальных городков изображала в своих произведениях. Не столица и другие крупные города являются показателем соотношения морали и порока в обществе, а все города и поселки страны. И именно священники имеют огромное влияние на мораль и нормы поведения всего общества. «A fine preacher is followed and admired; but it is not in fine preaching only that a good clergyman will be useful in his parish and his neighbourhood, where the parish and neighbourhood are of a size capable of knowing his private character, and observing his general conduct, which in London can rarely be the case. The clergy are lost there in the crowds of their parishioners. They are known to the largest part only as preachers. And with regard to their influencing public manners, Miss Crawford must not misunderstand me, or suppose I mean to call them the arbiters of good-breeding, the regulators of refinement and courtesy, the masters of the ceremonies of life. The manners I speak of might rather be called conduct, perhaps, the result of good principles; the effect, in short, of those doctrines which it is their duty to teach and recommend; and it will, I believe, be everywhere found, that as the clergy are, or are not what they ought to be, so are the rest of the nation. – Certainly, – said Fanny, with gentle earnestness» [Austen: эл. ресурс]. Главный смысл этих слов заключается в том, что нормы морали и поведения людей должны базироваться на принципах христианства, о которых постоянно говорят людям

священники. «A sermon, well delivered, is more uncommon even than prayers well read. A sermon, good in itself, is no rare thing. It is more difficult to speak well than to compose well; that is, the rules and tricks of composition are oftener an object of study. A thoroughly good sermon, thoroughly well delivered, is a capital gratification. I can never hear such a one without the greatest admiration and respect, and more than half a mind to take orders and preach myself. There is something in the eloquence of the pulpit, when it is really eloquence, which is entitled to the highest praise and honor» [Austen: эл.песурс].

Во время их разговора Мэри Крофорд была шокирована, когда узнала, что такой красивый и вежливый джентльмен (Эдмунд Бертрам) собирается пройти рукоположение, и еще больше удивляется тому, что он рассматривает Церковь и служение как профессию. «A clergyman is nothing (ничто)», говорит она, указывая на социальный статус. Эдмунд в ответ энергично встает на защиту важного места духовенства в государстве: «A clergyman can not be high in state or fashion. He must not head mobs, or set the ton in dress. But I can not call that situation nothing which has the charge of all that is of the first importance to mankind, individually or collectively considered, temporally and eternally, which has the guardianship of religion and morals, and consequently of the manners which result from their influence» [Austen: эл.песурс].

С мыслями Эдмунда о роли клира в обществе, и со многими другими, полностью согласна Фанни Прайс, образ и характер которой вносят гармонию в хаотическое и беспомощное общество Мэнсфилд-Парка. Именно эта девушка, племянница миссис Бертрам, которая с детства живет в этой семье практически в положении «бедной родственницы», является примером духовной стойкости и нравственного поведения. Ее доброта и бескорыстие, честность и стойкость помогают выявить пороки и слабости окружающих: себялюбие и жадность миссис Норрис, ошибки в оценке людей Эдмунда, хитрость и пользу Мэри Крофорд, тупость аристократа Рашуорта, самоуверенную наглость Генри Крофорда. В финале романа Фанни находит свое счастье в браке с Эдмундом и становится любимой дочерью сэра Тома, главы семьи. Картина жизни жителей английского поместья и их взаимоотношений, которую создала Джейн Остен в романе «Мэнсфилд-парк», содержит не только наблюдения, но и обобщения о морали и привычках провинциального дворянства и духовенства.

В самом популярном романе Дж. Остен («Гордость и предубеждение», 1813) рассказывается о жизни нескольких семей в сельском дворянском обществе. Главное внимание уделено семейству

Беннет, проживающему в небольшом имении-майорате Лонгборне. По правилам майората, после смерти главы семьи, мистера Беннета, имение должно быть унаследовано не его детьми (а у него 5 дочерей), а только его ближайшим родственником мужского пола. Поэтому важнейшей жизненной целью миссис Беннет является поиск мужей для своих девушек. Мистер Коллинз, о котором пойдет речь дальше, как раз и есть тот самый родственник мистера Беннета, который унаследует Лонгборн.

Главная героиня романа Элизабет Беннет – художественное открытие Джейн Остен. Элизабет, которая выросла в семье малоимущего провинциального сквайра, в среде, для которого характерны мелочные интересы и узость кругозора, резко выделяется на общем фоне. Она много и серьезно размышляет, наблюдая обычаи окружающих ее людей. Элизабет – героиня, наделенная богатой внутренней жизнью; конкретные факты действительности заставляют ее задуматься над несовершенством человеческой природы. Она хорошо понимает ограниченность своей матери, ей антипатичны тщеславие священника Коллинза и чопорное высокомерие богатой и знатной леди де Бер. Мистер Коллинз решил жениться на одной из дочерей своего родственника, чтобы таким образом объединить имущественные интересы обеих семей. Признание он делает практичным способом: «My reasons for marrying are, first, that I think it a right thing for every clergyman in easy circumstances (like myself) to set the example of matrimony in his parish; secondly, that I am convinced that it will add very greatly to my happiness; and thirdly—which perhaps I ought to have mentioned earlier, that it is the particular advice and recommendation of the very noble lady whom I have the honour of calling patroness» [Austen: эл.ресурс]. Его патронесса – леди Кэтрин де Бер. В образах леди де Бер и мистера Коллинза Остен изобразила тех, кого с легкой руки Теккерея стали называть снобами. В отказе выйти замуж за священника Коллинза образ Элизабет раскрывается как нельзя лучше. Ее слова убеждают, что перед нами женщина, которая не пойдет наперекор своему чувству, для которой в любви и браке важны отнюдь не соображения пользы или наживы. «Мистер Коллинз, – говорит она, – тщеславный, надменный, недалекий, глупый человек («conceited, pompous, narrow-minded, silly»). В характере этого персонажа «своеобразно переплелись высокомерие и угодничество, самодовольство и униженность» («a mixture of pride and obsequiousness, self-importance and humility») [Остен 1989: 56]. Впервые, он большой льстец. Он так много говорит о чудесах поместья и семьи леди Кэтрин, что это уже близко к поклонению, а также

демонстрирует свою чрезмерную галантность по отношению ко всем женщинам. Во-вторых, ведет он себя помпезно, с повышенным чувством собственного достоинства, подчеркивая, например, важность духовенства: «I consider the clerical office as equal in point of dignity with the highest rank in the kingdom» [Austen: эл.ресурс]. А вот он на обеде у леди де Бер: «as he had likewise foretold, he took his seat at the bottom of the table, by her ladyship's desire, and looked as if he felt life could furnish nothing greater» [Austen: эл.ресурс]. В-третьих, поражает его духовная нечувствительность. В душе он не чувствует ничего, все у него – только на словах, под которыми нет никаких настоящих чувств. Вот что он пишет мистеру Беннету, услышав о побеге Лидии: «And it is the more to be lamented because there is reason to suppose, as my dear Charlotte informs me, that this licentiousness of behavior in your daughter has proceeded from a faulty degree of indulgence ... Let me advise you then, my dear sir, to console yourself as much as possible, to throw off your unworthy child from your affection forever ...» [Austen: эл.ресурс].

В характере мистера Коллинза ощутимы черты сатирического гротеска. Современники писательницы живо реагировали на сатирическую остроту таких образов Джейн Остен, которая была дочерью и сестрой священников. Имя Коллинз стало нарицательным в английском языке, так же, как Домби или Пиквик. Коллинз - это тщеславие, раболепие, увлеченность перед чужим титулом или положением.

Все вышеизложенное не означает, что Джейн Остен была решительно настроена против духовенства, кстати, некоторые из самых суровых сатирических нападок на духовенство в истории церкви были от набожных христиан, которые были разъярены злоупотреблениями их лидеров. Как и они, Остен атакует несправедное духовенство не для того, чтобы уничтожить всех служителей церкви; она нападает на несправедное духовенство, чтобы защитить истинное. Писательница не стремилась радикально отказаться от сформированных понятий о моральности и аморальности. Заслугой ее творчества является, в данном случае, неразрывность рассмотрения социальной и моральной проблематики, христианских принципов, которые помогают сделать акцент как на нормах общественного поведения, так и на духовной свободе личности.

Список литературы

Вулф В. Джейн Остен // Эти загадочные англичанки...: Э. Гаскелл; В. Вулф; М. Спарк; Ф. Уэлдон. М.: Прогресс, 1992. 506 с.

Ивашева В.В. «Век нынешний и век минувший...». Английский роман XIX века в его современном звучании / 2-е изд., доп.. М.: Худож. лит., 1990. 479 с.

Остен Д. Гордость и предубеждения. М.: Правда, 1989. 384 с.

Остен Д. Мэнсфилд-Парк. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1998. 462 с.

Остен Д. Нортенгерское аббатство. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1998. 350 с.

Писатели Англии о литературе: сб. ст. М.: Прогресс, 1981. 410 с.

Austen J. Mansfield Park. URL: <http://www.readcentral.com/chapters/Jane-Austen/Mansfield-Park/010> (дата обращения: 23.11.2014).

Austen J. Pride and Prejudice. URL: <http://www.literaturepage.com/read/prideandprejudice.html> (дата обращения: 10.03.2015).

Janssen F. The Georgian Clergy. URL: <http://www.literarydetectives.com/1177/the-georgian-clergy-jane-austen-history-literary-detectives/> (дата обращения: 15.05.2015).

Leithart P. Miniatures and Morals: The Christian Novels of Jane Austen. URL: <http://www.firstthings.com/article/2004/01/jane-austen-public-theologian> (дата обращения: 26.11.2014).

Maynard J. The Victorian Age and Religion. The Cambridge Companion. Cambridge University Press, 2002. 251 p.

The Norton Anthology of English Literature. London: WW Norton & Co Inc, 2003. 1517 p.

RELIGION AND THE CLERGY IN THE NOVELS OF JANE AUSTEN

Nadezhda 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 focuses on the investigation of the functioning of Christian themes in the works of the XIX century English writer Jane Austen, as continuing interest in religious matters is one of the main factors that determine the stability and permanence of the Victorian era. The author's transformation of issues related to religion and spiritual life of society and the images of priests in the novels of J. Austen are considered in the article.

Key words: Christianity, the clergy, the philosophy of individualism, morality, preaching.

УДК 821.161.1

ШОТЛАНДЦЫ НА РУССКОЙ СЛУЖБЕ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ

Светлана Всеволодовна Шешунова

д. филол. н., профессор кафедры лингвистики

Международный университет природы, общества и человека «Дубна»

141980, Россия, Моск. обл., г. Дубна, ул. Университетская, д. 19.

bog15k254@dubna.net.ru

Статья посвящена имагологическому аспекту русских исторических романов, изображающих шотландцев на русской службе – Патрика Гордона (1635–1699) и Якоба Брюса (1669–1735).

Ключевые слова: исторический роман, имагология, русско-британские историко-культурные связи

По словам британского дипломата XVI в. Дж. Горсея, в его время шотландцы «представляли целую нацию странствующих искателей приключений, наемников на военную службу, готовых служить любому государю-христианину за содержание и жалование» [Горсей 1990: 70]. В годы правления Ивана Грозного они начали массово вступать в русскую армию, где особенно преуспели в сражениях с крымскими татарами [Горсей 1990: 69–70]. В XVII–XVIII вв. служба царям оставалась для уроженцев Шотландии столь же привлекательной; их роль в русской истории и культуре обстоятельно изучалась в зарубежной историографии [Anderson 1990], существуют и отечественные работы на эту тему [Скобелкин 2003]. Цель данной статьи – рассмотреть представленные в русской литературе XIX–XX вв. образы двух шотландцев, Патрика Гордона (Patrick Leopold Gordon of Auchleuchries, 1635–1699) и Якоба Брюса (Jacob Daniel Bruce, 1669–1735), которые прославились как сподвижники Петра I. Материалом исследования послужили произведения, соединяющие исторические факты с вымыслом, включающие их в неповторимо авторскую картину мира.

Патрик Гордон, который по праву мог бы именоваться отцом русской гвардии, выступает колоритным персонажем в первой части романа А. Н. Толстого «Петр Первый» (1934). Примечательно, что он, в отличие от других изображенных рядом с ним исторических лиц

(например, А. Д. Меншикова или Ф. Лефорта), никогда не показан в своей частной, домашней жизни. Не значима для писателя и привычка Гордона вести личные записи, хотя его «Дневник» признан выдающимся памятником эпохи и служит надежным источником для исторических исследований [Вајег 2012: 95-98, 276–277, 336–337]. В романе А. Н. Толстого Гордон изображается только при исполнении воинских обязанностей. Портретные детали создают анахроничный для конца XVII в. образ средневекового рыцаря – «в стальных латах, в шлеме с перьями» [Толстой 1986: 247, 299], в железных перчатках [Толстой 1986: 300]. Подчеркивается возраст героя, ставящий его на грань старческой немощи: «Гордон <...> старческой рысью побежал к реду» [Толстой 1986: 252]; «Старик устал. Седая щетина на ввалившихся щеках» [Толстой 1986: 255] и т. д. Вместе с тем Гордон представлен как «неподкупный и суровый воин» [Толстой 1986: 157]. Несмотря на старость, его воля тверда, что проявляется в сражениях во время неудачного Азовского похода. «Когда бомба, упав, шипела и крутилась, полковники, офицеры <...> ложились ничком <...>. Один Гордон, суровый и спокойный, похаживал по лагерю» [Толстой 1986: 249] и говорил, что кланяться неприятельским ядрам «стыдно» [Толстой 1986: 249]. Таким поведением он напоминает Андрея Болконского, который на Бородинском поле отказался лечь перед смертоносной гранатой, упрекнув легшего адъютанта: «Стыдно, господин офицер!» [Толстой 1980: 262]; при этом А. Н. Толстой, как и Л. Н. Толстой, противопоставляет героя сослуживцам, у которых инстинкт самосохранения сильнее гордости. В другом эпизоде генерал-шотландец пытается увлечь русские войска в атаку и тем переломить ход неудачного сражения. Он лично ведет полки на штурм турецкой крепости, но миссия храбреца-одиночки невыполнима: «Гордон – один на валу под стрелами и пулями – хрипел и звал... Войска доходили до рва и пятились» [Толстой 1986: 260].

При этом Гордон в большей степени, чем русские военачальники, бережет солдат: «Мы отвечаем за жизнь людей. А у нас всё будто играют и шутят...», – внушает он другим командирам во время осады Азова [Толстой 1986: 252]. Его гуманность очевидна и во время стрелецкого бунта, когда Гордон в одиночку, рискуя жизнью, приезжает во вражеский лагерь с уговорами разойтись: «Мы заняли прекрасную позицию для боя... Но мне очень не хочется проливать братскую кровь» [Толстой 1986: 299]; «Вы добрые и разумные люди... Зачем нам биться? <...> Послушайте старого воина, бросьте бунтовать, будет плохо...» [Толстой 1986: 300]. В обоих названных эпизодах он получает в ответ лишь оскорбления: «Генералы начали

ругать Гордона трусом и собакой. Не будь Петра, – сорвали бы с него парик» [Толстой 1986: 252]; «Стрельцы разорались, кричали уже по-матерному» [Толстой 1986: 300]. Комплекс перечисленных качеств – старомодность средневековых доспехов, старческая немощь, сила духа, внешняя суровость, непонятная окружающим забота о людях – отчасти сближает этого персонажа с Дон Кихотом. В 1695 г. реальный Патрик Гордон писал сыну Джону в Шотландию, чтобы тот приглашал в Россию «бедствующих кавалеров и странствующих рыцарей» [Гордон 2014: 427]. В романе «Петр Первый» таким странствующим рыцарем предстает он сам.

В то время как Гордон вырос в Шотландии, а в русскую армию перешел из польской в 1661 г., Яков (Яков) Брюс родился в России, куда эмигрировал его отец. Род Брюсов отличался особой знатностью: в XIV веке два его предшественника занимали престол Шотландии. Яков ощущал живую связь с британскими предками: в связи с возведением в графское достоинство (1721) сам разработал свой герб, включивший изображение английской короны, а также Льва и Единорога [Филимон 2013: 229–230]. Андреевская символика (крестовый флаг военно-морского флота, орден Святого Андрея Первозванного), введенная в России в 1698 году и явно созвучная государственной символике Шотландии и Великобритании, появилась в нашей стране именно благодаря Брюсу [Филимон 2013: 61]. По мнению биографа, из всех сподвижников Петра I именно Брюс лучше всех понимал суть, масштаб и значимость его реформ [Филимон 2013: 61, 326] и всеми силами им содействовал: создал русскую артиллерию и командовал ею (в том числе в Полтавской битве), добился выгодного Ништадтского мира со Швецией, занимался изданием и переводом нужных для просвещения книг, создал первую в России обсерваторию и т. д. Его старший брат Роберт (Роман) тоже отличился на царской службе: участвовал в основании Петербурга, руководил строительством Петропавловской крепости. А. Н. Толстой упоминает братьев вместе: «Роман Брюс – рыжий шотландец, королевского рода, с костлявым лицом и тонкими губами, сложенными свирепо, – математик и читатель книг, так же как и брат его Яков; братья <...> находились при Петре Алексеевиче еще с юных лет и его дело считали своим делом» [Толстой 1986: 605]. Однако именно Яков, в отличие от своего брата, стал персонажем ряда литературных произведений, оставив след не только в русской истории, но и в русской культуре.

В художественной литературе этот профессиональный военный и ученый присутствует как колдун и чернокнижник. Эту его репутацию, рожденную молвой, первым отметил А. С. Пушкин: в романе «Арап

Петра Великого» (1827) он называет «среди особ, приближенных к государю, <...> ученого Брюса, прослывшего в народе русским Фаустом» [Пушкин 1994: 11]. Мотив чародейства Брюса оставлен у Пушкина без развития; в поэме «Полтава» (1828) его образ лишен подобных коннотаций – русский шотландец упомянут здесь как один из «птенцов гнезда Петрова», разделивших с царем «труды державства и войны» [Пушкин 1995: 57].

В произведениях других писателей он изображается как маг, обосновавшийся в Москве на Сухаревой башне (это уникальное архитектурное сооружение было построено в 1695 г. и снесено в 1934 г.); реальный Брюс, вопреки легендам, в ней не жил и не работал [Филимон 2013: 354]. В фантастической повести В. Ф. Одоевского «Саламандра» (1841) Брюс не назван по имени, но узнается в образе престарелого графа, руководящего зловещими алхимическими опытами в своем доме рядом с названной башней. И. И. Лажечников, по-видимому, планировал сделать Брюса главным героем своего несостоявшегося романа «Колдун на Сухаревой башне» (1840). В единственной законченной главе один из персонажей описывает Брюса как «доброе, ученого чудака», спрашивая с легкой иронией: «Что делает наш астролог, магик, алхимик или, просто, колдун, как называет его народ? Окончит ли он свой календарь с пророчеством на сто лет? Мерзнет ли по-прежнему на Сухаревой башне, гоняясь за звездами? Жарится ли в своей кузнице, стряпая золото и снадобье вечной жизни?» [Лажечников 1989: 380]. Давний сподвижник Андрей Остерман обращается к Брюсу как к серьезному и патриотичному государственному деятелю: «Пускай нашу партию называют немецкою – она самая просвещенная, самая благонамеренная и пригодная для России в нынешнее время. <...> Ты должен оставить свое уединение и явиться в Москву. Не извиняйся отставкой: для истинных сынов отечества нет отставки; служение их продолжается до гроба. <...> Мы <...> устроим по-прежнему, как в бывалые дни Петровы, свой совет на Сухаревой башне, не многочисленный, но избранный, бескорыстный, с одною целью поддержать создание великого преобразователя России» [Лажечников 1989: 383–384]. В романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» (1904), завершившем трилогию «Христос и Антихрист», «кривая баба <...> видела, как однажды зимней ночью Брюс полетел со своей вышки прямо к месяцу верхом на подзорной трубе» [Мережковский 1990: 378]. В авторском повествовании Брюс наделен «резким, деревянным смехом» [Мережковский 1990: 376, 377] и презрительными суждениями о русских: «Бог знает, чем кончит этот несчастный народ!»

[Мережковский 1990: 378]; он не ощущает себя частью России, хотя не акцентируется и его шотландское происхождение.

Новый всплеск интереса к Брюсу как чародею появился в 1920-е годы. В 1928 г. собиратель фольклора Е. З. Баранов записал о нем народные рассказы, услышанные от современников; издателем этих легенд выступила краеведческая комиссия «Старая Москва» [Баранов 2003]. В повести А. В. Чаянова «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина» (1924) Брюс предстает полуслепым стариком в петровском мундире; он более полувека не видел живых людей (в услужении у него ходячие мертвецы), но таинственным образом знает всё о делах москвичей.

Якову Вилимовичу посвящена поэма М. А. Амелина «Веселая наука, или Подлинная повесть о знаменитом Брюсе, переложенная стихами со слов нескольких очевидцев» (1999), где герою наряду с его реальными достижениями приписаны открытие закона всемирного тяготения, периодической системы элементов и прочие научные свершения разных эпох. При этом Брюсовы чудеса имеют характер не зловещей тайны (как в «Саламандре» Одоевского), а веселой эксцентрики: пушечные ядра, выпущенные по Сухаревой башне, превращаются в фейерверк из конфетти. Игровая природа «Веселой науки» несомненна, однако в изображении героя присутствует и религиозно-мистическое начало: Брюс как «избранник Божий» возносится на небеса [Амелин 1999: 147]. По контрасту с Мережковским, Амелин изображает Брюса страстным патриотом: он «с жаром и силой» молит Бога о благоденствии России [Амелин 1999: 146], дарит Петру полученный с небес «краеугольный камень, дабы Россия крепла» [Амелин 1999: 150].

Наконец, появление полнометражного мультфильма «Тайна Сухаревой башни. Чародей равновесия» (2015, режиссер С. Серегин), где Брюс выступает добрым волшебником и, по сути, хранителем мировой гармонии, свидетельствует о том, что миф об этом выдающемся человеке и ныне остается частью отечественной культуры.

Таким образом, Гордон и Брюс как литературные персонажи по-разному обнаруживают свою инородность для русской повседневности: первый через свою причастность к культуре средневекового рыцарства, а второй – преимущественно через магическую связь с потусторонним миром.

Список литературы

Амелин М. Веселая наука, или Подлинная повесть о знаменитом Брюсе, переложенная стихами со слов нескольких очевидцев // Новый мир. 1999. № 6. С. 141–150.

Баранов Е. З. Легенды о графе Брюсе. М.: Щелково, 2003. 39 с.

Гордон П. Дневник 1690-1695 / пер, ст., прим. Д.Г.Федосова. М.: Наука, 2014. 559 с.

Горсей Дж. Записки о России. XVI – начало XVII в. М.: Изд-во МГУ, 1990. 288 с.

Лажечников И. И. Басурман: Роман; Колдун на Сухаревой башне: Отрывок из романа; Очерки-воспоминания. М.: Советская Россия, 1989. 528 с.

Мережковский Д. С. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. 766 с.

Скобелкин О. В. Странствующие искатели приключений: Британцы под знаменами московского царя // Родина. 2003. №5–6. С. 18–21.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 5. М.: Воскресенье, 1994. 570 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. 496 с.

Толстой А. Н. Петр Первый: Роман. М.: Сов. Россия, 1986. 720 с.

Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1980. 447 с.

Филимон А. Н. Яков Брюс. М.: Молодая гвардия, 2013. 380 с.

Anderson I. G. Scotsmen in the Service of the Czars. Edinburgh: The Pentland Press, 1990. 188 p.

Bajer P. P. Scots in the Polish-Lithuanian Commonwealth, 16th–18th Centuries: The Formation and Disappearance of an Ethnic Group. Leiden-Boston: Brill, 2012. 616 p.

SCOTSMEN IN THE RUSSIAN SERVICE: IMAGES IN FICTION

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 is devoted to the imagological aspect of Russian historical novels depicting the Scots in the Russian service – Patrick Gordon (1635–1699) and Jacob Bruce (1669–1735).

Key words: historical novel, imagology, Russian-British historical-cultural relations

Варвара Андреевна Бячкова

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

В статье рассматривается проблема «границы детства», сюжетно-композиционного перехода от героя-ребенка к герою-взрослому в викторианском романе воспитания (или романе, где главным героем являются ребенок). Если русские писатели того же периода очень часто в качестве «рубежа» периода детства героя предлагают такой традиционный сюжетный ход как смерть родителя, то английские авторы больше акцентируют качественные перемены в характере взрослеющего героя: формирование морально-нравственных принципов, умения принимать решения и совершать ответственные поступки.

Ключевые слова: образ ребенка, граница детства, викторианский роман, сюжет, композиция.

В этой статье будут представлены размышления о детском образе и сюжетно-композиционном строении английской литературы второй половины XIX в. в романах воспитания или романах с главным героем – ребенком (нередко такой роман относится к жанру детской литературы).

Растущий в XIX в. интерес к человеку, личности как многогранному и противоречивому явлению (подкрепленный бурным развитием наук, в том числе психологии) не мог не заставить писателей задумываться над проблемой становления личности, воспитания, влияния на человека семьи и среды. Далеко не сразу из литературы исчезли детские образы, созданные по модели, предложенной Ж.Ж. Руссо (так называемая «романтическая» концепция образа ребенка, наивного, но от природы доброго и мудрого существа [подробнее см. об этом: Р. Coveney 1967]). Тем не менее, знакомясь с романами Ч. Диккенса, Дж. Элиот, Дж. Мередита и других английских писателей XIX в., читатель все чаще убеждался в том, что, во-первых, связь между детством и зрелыми годами

неразрывна, характер человека формируется именно в детстве, все огрехи и ошибки полученного ребенком воспитания рано или поздно дадут о себе знать, а во-вторых, внутренний мир ребенка не менее интересен и доступен читательскому пониманию, нежели внутренний мир взрослого.

По мере того, как углублялись познания людей в области психологии и особенно психологии ребенка, английские писатели XIX в. (как, впрочем, и их современники из России, Франции, Германии и других европейских стран) все смелее приносили на страницы произведений собственные наблюдения, размышления и впечатления, росло мастерство в изображении детских образов, иногда ребенок становился главным героем и центром повествования.

Детский образ в викторианской литературе – это более чем интересная проблема, сложность которой обусловлена как сочетанием романтического и реалистического подхода писателей к детскому образу, так и столкновением бытовавших в викторианскую эпоху прямо противоположных концепций детства и, соответственно, воззрений на воспитание и образование. Этот момент достаточно подробно исследован литературоведами [см.: P.Coveney 1967, D.Grylls 1978]. Однако в данной статье мы хотели бы обратить внимание не на собственно детский образ, а на проблему, которая тесно с ним связана, но ранее отдельно не изучалась: что в викторианском романе можно считать «границей детства»? Конечно, взросление, переход детства и юности – это сложный процесс, который не имеет четкой границы, но в литературе мы нередко видим, что «детские» главы в романе воспитания четко отделены от «взрослых» глав. Как и при каких обстоятельствах заканчивается детство героя викторианского романа? Каким событием в викторианском романе заканчиваются так называемые «детские» главы? Если речь идет о романе воспитания, то какими сюжетно-композиционными элементами авторы обозначают переход от героя-ребенка к герою-взрослому, от детства к юности (или отрочеству)?

Этот вопрос представляется особенно заслуживающим внимания, если мы сопоставим викторианский роман с произведениями русской литературы того же периода. Русские писатели, создавая роман с главным-героем-ребенком (или роман воспитания), довольно часто пользуются для обозначения «границы детства» таким сюжетным ходом как смерть родителя. Так, например, происходит в трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» (1852), «Детстве Темы» Н.Г. Гарина-Михайловского (1892). Этот же прием сохраняется и в произведениях последующей эпохи: «Детстве» М. Горького (1913–

1914), «Лете Господнем» И. Шмелева (1948) и пр. Так граница детства, рубеж, через который перешагивает герой-ребенок, выделяется на композиционном уровне: смерть родителя происходит в финале произведения (роман с главным героем – ребенком) или в финале его определенной части (роман воспитания).

Корни сюжетного хода «смерть родителя», символизирующего если не окончание детства героя, то определенный этап в его жизни, уходят корнями вглубь литературной традиции. Еще в фольклоре, например, в сказках отлучка родителя – популярная завязка сказки, часто – сказки с молодым героем или героем-ребенком. Чтобы герой-ребенок сам мог справиться с испытаниями, проявив самостоятельность в решениях и поступках, он должен остаться один. Именно для этого семья в начале сказки так или иначе распадается. Самая радикальная форма такого распада – смерть родителя, т.к. это крайняя форма отлучки взрослых (см.: [Пропп 2000: 22]).

Разумеется, значение смерти родителя для ребенка трудно переоценить, и тот факт, что со смертью родителя связывают окончание детства героя и окончание повествования о детстве, представляется более чем логичным и понятным. Однако на вопрос, почему после смерти родителя ребенок взрослеет, какие качественные изменения происходят с героем, чем герой в «детских главах» отличается от героя во «взрослых», разные авторы отвечают по-разному.

У Л. Толстого герой взрослеет только от пережитого первого в жизни горя: «Матан уже не было, а жизнь наша шла все тем же чередом... Мне казалось, что после такого несчастья все должно бы было измениться; наш обыкновенный образ жизни казался мне оскорблением ее памяти и слишком живо напоминал ее отсутствие... Со смертью матери окончилась моя счастливая пора детства и началась новая эпоха – эпоха отрочества ...» [Толстой 1978: 99–104]. В произведениях других авторов смерть родителя меняет героя, поскольку имеет и другие последствия. Родитель представляется как гарант определенного жизненного уклада, порядка, гармонии, с его смертью этот порядок рушится. Так, например, юный герой романа «Лето Господне» подсознательно ощущает, что вместе с отцом теряет нечто большее: «Я знаю: это последнее прощанье, прощанье с родимым домом, со всем, что было...» [Шмелев 1989: 670].

Со смертью родителя ребенок нередко бывает вынужден так или иначе «заменить» родителя, занять его место в обществе, в мире и пр. Так, в финале романа «Детство Темы» заглавный герой, которого до

этого автор чаще называет по имени, становится «молодым хозяином» или «молодым Карташовым» («...из-под катафалка безмолвно и грозно несется дыхание смерти...А слезы льются, льются по лицу молодого Карташева; жаль отца, жаль живущих, жаль жизни. Хочется...жизнью своею...пронестись по земле...» [Гарин Михайловский 1986: 150]), т.е. нет больше мальчика, а есть представитель фамилии, продолжатель династии и, фактически, несмотря на юный возраст, глава семьи.

М. Горький в своем автобиографическом «Детстве», обращает внимание на неизбежные последствия смерти матери несколько другого рода: в его мире «быть ребенком» означает иметь хотя бы одного «кормильца», того, кто обеспечит тебя материально. Первый кормилец – отец героя, умер, как мы помним, еще в начале повести, утратив второго (мать), мальчик вынужден «идти в люди», т.е. сам зарабатывать на жизнь: «Через несколько дней после похорон матери дед сказал мне: – Ну, Лексей, ты – не медаль, на шее у меня – не место тебе, а иди-ка ты в люди... И пошел я в люди» [Горький 1974: 17]. Таким образом, мы видим как в приведенных нами примерах «детские» главы (или эпизоды) заканчиваются смертью родителя, которое обозначая новый этап в жизни героя, сопряженного с меньшей защищенностью, большим опытом и большей ответственностью.

Вернемся теперь к английскому роману викторианской эпохи. Мотив смерти родителя как «граница детства» в викторианском романе также присутствует, например, в «Дэвиде Копперфильде» Ч. Диккенса, «Мэри Баргон» Э. Гаскелл, «Истории Генри Эсмонда» У.М. Теккерея, «Мельница на Флоссе» Дж. Элиот и т.д. Как и в русской литературе, новый период в жизни героя английского романа выделяется композиционно: смертью родителя заканчиваются «детские» главы (эпизоды, части и пр.) или после смерти родителя героя стройное, поэтапное до этого повествование прерывается и читателю предлагается лишь краткий рассказ о том, что происходит с героем в течение нескольких последующих лет.

Из особенностей такого сюжетного хода, как смерть родителя, свойственного викторианскому роману, отметим, что герой, выходя из детского возраста, не обязательно теряет именно родителя. Это может быть другой близкий родственник, заменяющий отца или мать, как смерть тетки Эстер Самерсон в «Холодном доме» Ч. Диккенса или старший друг и наставник (смерть Элен Бернс в «Джейн Эйр» Ш. Бронте). Также иногда речь идет не о смерти, а о тяжелой болезни родителя или опекуна, которая мешает ему в полной мере исполнять свои обязанности, как это происходит, например, в «Мельнице на

Флоссе» Дж. Элиот (с мистером Талливером, отцом главных героев, случается удар, от которого ему так и не удастся оправиться) или «Больших надеждах» Дикенса (сестра Пипа, пережив разбойное нападение, становится инвалидом).

Ситуация, когда ребенок после смерти родителя так или иначе его «замещает» в викторианском романе встречается в английском социальном романе. В качестве примера назовем роман Э. Гаскелл «Мэри Бартон» (*Mary Barton*, 1848). Первые две «детские» главы обрываются внезапной смертью матери героини. Помимо всего прочего смерть миссис Бартон – это невымытая посуда, «ежедневные домашние дела, которые не она теперь будет делать» [Gaskell 2000: III]. В то время как ее отец всецело поглощен переживаниями своего горя, Мэри помогает обряжать мать для похорон, принимает соболезнования соседей и пр. Так Мэри принимает все материнские дела и обязанности на себя, заменяет мать дома, из беззаботного ребенка превратившись в хозяйку. В «наследство» от матери девушке достаются проблемы и тревоги: где достать денег, как помочь нуждающимся друзьям и соседям, подбодрить главу семьи и пр. Ситуация «замещения» подчеркивается еще и тем, что они носят одно и то же имя. В начале романа, когда Джон Бартон говорит «Мэри», он имеет в виду жену, а не дочь. Так получается, что «Мэри Бартон» – это не только конкретный человек, заглавная героиня романа, но и определенная социально-психологическая ниша, которая никогда не пустует: на смену одной Мэри Бартон (матери) приходит другая (дочь).

Однако для Мэри-дочери смерть матери имела и другие, более важные последствия: мать отвечает за женскую судьбу дочери, она заботится об ее репутации, может оградить от опасных связей и увлечений, предостеречь, дать совет как вести себя с молодыми людьми и пр. Повзрослевшая Мэри говорит, что смерть матери лишила ее совета и поддержки в «делах сердечных». Если бы не «прискорбная потеря» матери [Gaskell 2000: XXXII], героиня не стала бы принимать ухаживаний богатого фабриканта Карсона, не возник бы конфликт между Карсоном и влюбленным в Мэри Джеймсом Уилсоном, Джеймса не заподозрили бы в убийстве Карсона и многие герои романа (в том числе – сама Мэри), не пережили бы множества горьких минут. Таким образом, роман «Мэри Бартон» также иллюстрирует то, что осиротевший ребенок сам должен принимать решения, совершать поступки, отвечать за себя.

Линию «смерть родителя – возросшая ответственность за себя – окончание детства» мы наблюдаем в «Дэвиде Копперфильде»

Ч. Диккенса. Анализируя этот роман, мы обращаем внимание на следующий, довольно нестандартный ход, используемый автором. Как ни парадоксально, но смерть матери юного героя, будучи, безусловно, трагедией, имеет не только негативные последствия. Полный любви и гармонии мирок юной матери-вдовы и ее ребенка уже давно разрушен появлением в нем жестокого отчима мистера Мэрдстона и его сестры. Они делают все не только для того, чтобы навсегда искалечить души невестки и ее ребенка, сломить их волю, но и чтобы отдалить их друг от друга. Мать буквально шантажируют, играя на ее чувствах к сыну и наоборот. Горе потерявшего мать ребенка велико, но от тревоги за нее, оставленную наедине с Мэрдстонами, мальчик оказывается избавлен. Все связи между ним и Мэрдстонами оказываются разорванными, отчим почти к нулю сводит общение с пасынком и Дэвид не страдает от его жестокости. Еще более важно то, что юный герой Диккенса после смерти матери живет почти самостоятельной жизнью, и неплохо справляется с задачами, которые порой не каждому взрослому под силу. Например, он становится преданным другом и помощником семейства Микобер. Лишившись и их общества и поддержки (Микоберы вновь вынуждены переехать), Дэвид принимает решение (Дэвид называет его “Resolution”) [Dickens 2000, XIII] обратиться за помощью к своей дальней родственнице Бэтси Тротвуд и мужественно, не смотря на все преграды, идет к своей цели (идет, как мы помним, в буквальном смысле слова: пешком, из Лондона в Кент). Таким образом, вновь важным оказывается то, что сирота Дэвид сам принимает решение о своем дальнейшем существовании и совершает поступки в соответствии с этим решением.

Таким образом, в романе Диккенса смерть родителя выступает не как «граница детства», сюжетный ход, маркирующий окончание «детских» глав, а как предпосылка такой «границы». «Дэвид Копперфильд» является одним из примеров романа, в котором повествование о детстве заканчивается на акцентировании не самого факта обретения самостоятельности (через смерть родителя или по другим причинам), но на том, что является показателем такой самостоятельности – *поступке*, совершенный на основе самостоятельно принятого решения с полным пониманием личной ответственности. Представляется, что такой прием как поступок героя, обозначивший конец детских глав и своеобразную границу детства, «задерживается» в английской литературе надолго, буквально до сегодняшнего дня (один из самых ярких примеров последних лет: роман И. Макьюена «Искушение» (I. McEwan *Atonement*, 2001).

Анализируя романы викторианской эпохи, отметим, что схожая с «Дэвидом Копперфильдом» картина наблюдается в «Истории Генри Эсмонда» У.М. Теккерея (*The History of Henry Esmond*, 1852). Смерть отца, как и в «Дэвиде Копперфильде», имеет в жизни героя не только негативное значение. Настоящей близости между отцом и сыном никогда не существовало, положение Генри в отцовском доме неопределенное и крайне незначительное. Возможно, чтобы подчеркнуть это, Теккерей не дает читателю более или менее развернутого психологического портрета маленького Генри до смерти его родителя. Причина кроется в статусе мальчика как незаконнорожденного (по крайней мере, он официально таковым считается). Будущее ребенка неопределенно, многие члены семьи (думается, вплоть до отца) не знают, как себя держать с ребенком и поэтому в основном предпочитают его просто не замечать. Перемена происходит с появлением в Каслвуд Холле нового виконта сэра Фрэнсиса и его семьи. Доброта и участие новых родственников словно возносят юного героя на новую ступень, он становится счастливее, смелее: «Сердце его было полно удивления и благодарности к его новым друзьям, которых подарил ему этот день. На следующий день он поднялся, когда все еще спали, так ему хотелось увидеть вновь прекрасную даму и ее детей...он рассказал ей историю дома и семьи... она слушала его с большим интересом... И еще потом долго расспрашивала о нем самом...» [Thackeray 2006: I]. Леди Каслвуд становится для Генри не только наставницей, но и чем-то вроде Прекрасной Дамы, а служение ей и ее семье – решающим этапом формирования характера Эсмонда (как мы помним, взрослый Эсмонд – это настоящий джентльмен, подлинный рыцарь своей эпохи: конца XVII–начала XVIII вв.). Оно определяет идеалы героя, представления о долге, благодарности, а также его поступки (начинает Генри с того, что, будучи еще мальчиком, спасает из огня маленького сына Каслвудов Фрэнка).

Пример романа «Генри Эсмонд» наводит нас на мысль о том, что повествование о детстве героя может завершаться даже не описанием конкретного поступка, но освоением некоторой системы ценностей, нравственных идеалов, которые в последующей «взрослых» главах будут определять поступки персонажа.

Концепцию взросления как обретения нравственных идеалов наблюдаем, например, в «Джейн Эйр» Ш. Бронте. Как мы помним, рассказ о детстве Джейн завершается в девятой главе описанием смерти Элен Бернс (в начале десятой главы Джейн лишь кратко описывает ее отрочество, возобновляя подробное и поэтапное

повествование девятнадцатым годом своей жизни). Думается, граница детства Джейн отмечена смертью Элен потому, что таким образом заканчивается своеобразный образовательный и воспитательный курс, который Джейн проходит под руководством старшей подруги Элен – практически первый в романе человек, который на основе собственных воззрений и опыта (незаметно для самой себя) занимается воспитанием Джейн, рассказывая ей о милосердии, всепрощении, вере, необходимости быть честным с самим собой и поступать как велит совесть («Люби врагов своих... Даже если весь мир отвернется от тебя, но совесть твоя будет чиста, ты не останешься без друзей» [Brontë 2005: 63]). Научив подругу всему, что знает сама, Элен уходит. Повзрослевшая Джейн, которую мы встречаем в последующих главах романа, не всегда следует идеалам Элен. Например, будучи сильнее, смелее и деятельнее подруги, Джейн мечтает о свободе и познании мира (эти мечты, как мы помним, вдохновляют героиню покинуть Лоувудскую школу). Однако в самые драматические периоды своей жизни (например, ночь после несостоявшейся свадьбы, когда Джейн принимает мужественное решение покинуть мистера Рочестера и Торнфилд-Холл), героиня ведет разговор с неким наставляющим ее духом, символизирующим материнское начало. Дух этот напоминает Джейн о нравственности и долге, в его «речах», представляющих собой самую основу нравственных идеалов Джейн, мы слышим отголоски наставлений Элен Бернс («Дочь моя, не войди во искушение». «Мать моя, обещаю» [Brontë 2005: 303]).

В самом начале статьи мы упомянули о «романтической концепции» детского образа, согласно которой ребенок представлялся как существо, наделенное необыкновенной мудростью и благородством. Мы также сказали, что такая концепция, хотя и появляется много реже новой «реалистической концепции» образа ребенка, но, тем не менее, присутствует в викторианском романе. Интересно то, что решая детский образ в такой «старомодной» (по выражению диккенсоведа Мэтью Андруса [Andrews 1998: 90–94]) манере, авторы романа о ребенке, используют описанные нами ранее сюжетные ходы (смерть родителя, поступок, освоение системы нравственных ценностей) даже если перед ними не стоит задача показать героя в динамике взросления.

Хотелось бы также обратить внимание на примеры викторианской детской литературы – это романы одной из самых известных в России детских писательниц викторианской и эдвардианской эпохи Ф. Бернетт (*Frances Hodgson Burnett 1849-1924*). Образы героев романов Бернетт «Таинственный Сад» (*The Secret Garden, 1911*),

«Маленький лорд Фаунтлерой» (*Little Lord Fauntleroy*, 1885), «Маленькая Принцесса» (*The Little Princess*, 1905) решены в духе концепции «романтического» детского образа. Это (за исключением Мэри Леннокс, героини романа «Таинственный Сад»), определенно, положительные персонажи, маленькие мудрецы, благородные, безукоризненно воспитанные, наделенные воображением и несокрушимой верой в силу добра и правды. На протяжении романа они проходят через множество испытаний, которые преодолевают благодаря своим внутренним качествам. Дети у Бернетт тоже переживают смерть родителей, но эта потеря – не финал их романного пути, а только его начало (или, в «Маленькой принцессе», новый его виток).

Бернетт в этом следует литературным фольклорным традициям, ее романы напоминают сказки о ребенке, который остался один и должен сам, без помощи взрослых, преодолеть трудности на пути к счастью. Преодолевать преграды юным героям помогает уже не раз упомянутая нами система нравственных идеалов, которой руководствуются дети, принимая решения и совершая поступки. Седрик, убежденный в доброте деда, «перевоспитывает» старого лорда Фаунтлероя, привносит гармонию в жизнь фамильного поместья, в котором однажды станет хозяином (т.е. счастливое настоящее деда – это и его Седрика, счастливое будущее). Мэри Леннокс, возделывая заброшенный сад, из замкнутого, не социализированного ребенка, никогда не знавшего родительской любви и тепла родного дома, привыкшего командовать слугами как рабами, постепенно превращается в настоящую викторианскую леди, научившись трудиться, строить отношения, утешать, учить, дружить. С ее помощью буквально встает на ноги кузен Колин, которого до появления Мэри в доме дяди считали безнадежно больным. В финале романа Мэри – еще девочка, но читатель не сомневается, что перед ним нравственно сложившаяся личность, которая со временем станет отличной женой, матерью и хозяйкой.

Наконец, третья героиня Бернетт Сара Кру, обожающая придумывать сказки с раннего детства не просто «играет в принцессу», а делает из мечты нравственный идеал, образец для подражания, и во всех ситуациях (богатстве, бедности, горе и радости) пытается ему следовать («Это правда. Иногда я воображаю себя принцессой. Когда я воображаю себя принцессой, я и вести себя стараюсь как принцесса» [Burnett 1996: 65]). Пережив после смерти обанкротившегося отца немало горьких и мучительных минут, Сара понимает, что оставаясь «маленькой принцессой», смогла сохранить свое «я», без которого у

нее нет жизни и нет будущего даже с возвратившимся к ней огромным наследством и новым любящим и заботливым опекуном («Я полагаю, сейчас вы снова чувствуете себя принцессой?... «Я старалась быть ею и никем другим... Даже когда мерзла и голодала... Я старалась из всех сил...» [Burnett 1996: 243]).

Подытожив все вышесказанное, мы можем сделать следующие выводы. Чтобы показать начало нового этапа в жизни героя, отделить «детские» главы от «взрослых» (ием самым отчасти показать читателю процесс взросления ребенка) викторианские писатели, как и их русские современники, используют традиционный сюжетный ход «смерть родителя», который символизирует потерю защиты (психологической, социальной и пр.) и обретение ребенком самостоятельности. Однако смерть родителя чаще всего становится лишь предпосылкой «границы детства» героя. Оставшись один, ребенок суммирует полученные от воспитателей и из своего опыта нравственные принципы, представления об обязанностях, долге, добре и зле, правильном и неправильном. Эти воззрения помогают ребенку совершать первые обдуманные поступки, делать выбор, самому определять свой жизненный путь. Именно эти предпосылки качественных изменений в персонаже показывают читателю, что юный герой викторианского романа получает возможность двигаться дальше, к своей взрослой жизни, к будущему, к успехам, самореализации и счастью.

Список литературы

Гарин-Михайловский Н.Г. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1986. 488 с.

Горький М. Детство. В людях. Мои университеты. Л.: Худож. лит., 1974. 552 с.

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

Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Юность // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978. Т.1. 422 с.

Шмелев И.С. Избранное. М.: Правда, 1898. 687 с.

Andrews M. Childhood // Oxford Reader's Companion to Dickens. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 90–94.

Brontë Ch. Jane Eyre. Moscow: Jupiter-Inter, 2005. 432p.

Burnett F.H. A Little Princess. L.: Penguin Popular Classics, 1996. 256 p.

Coveney P. The Image of Childhood. L.: Penguin Books, 1967, 462 p.

Dickens Ch. David Copperfield. L.: Wordsworth Classic, 2000. 750 p.

Gaskell E. Mary Barton. Gutenberg Project, 2000. URL: <http://www.gutenberg.org> (дата обращения: 02.04.2015).

Grylls D. Guardians and Angels. Parents and Children in the 19th Century Literature. London and Boston: Faber and Faber, 1978, 212 p.

Thakeray W. The History of Henry Esmond. Gutenberg Project, 2006. URL: <http://www.gutenberg.org>. (дата обращения: 02.04.2015).

THE “BOUNDARIES OF CHILDHOOD” IN VICTORIAN NOVEL

Varvara A.Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of World Literature and Culture of Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bvarvara@yandex.ru

The article analyses the problem of “boundaries of childhood”, the parts of composition and plot, designating the child-character is becoming an adult, in the Victorian Bildungsroman (or a novel about the child and childhood). Russian writers of the same period more often than not “separate” different periods of character’s life with the death of the parents. The English writers, as it seems, pay more attention to the inner world of the hero and how its changes when he (or she) grows older. The most important changes include the ability to form one’s moral principles, making choices and acting according to them.

Key words: the image of child, the boundaries of childhood, Victorian novel, image, composition.

УДК 821.111

**ДИАЛОГ РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУР:
об одном аспекте рецепции творчества Энтони Троллопа в России**

Борис Михайлович Проскурнин

д.филол.н., профессор, зав.кафедрой мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990. Россия, г.Пермь, ул. Букирева, 15. bproskumin@yandex.ru

Автор статьи размышляет о своеобразии рецепции творчества одного из классиков английской литературы XIX в. в русской культуре тогдашнего времени как своеобразном диалоге литератур и культур двух стран. В статье представлена попытка объяснить, почему, в отличие от многих других стран, почти половина произведений Троллопа была переведена на русский язык, а переводы были опубликованы солидными тиражами. Доказывается, что феномен благоприятной переводческой рецепции троллоповских произведений, в особенности его «Паллизеровских» (парламентских) романов, в 1860–1870-е гг. был связан с поисками русской интеллигенцией и думающей читающей публикой путей развития России и ее политических и гражданских институтов.

Ключевые слова: Энтони Троллоп, Россия, Англия, рецепция, роман, политика, образ политика, диалог литературы и культуры, русский либерализм, парламентаризм.

О диалоге русской и английской культур и литератур в широком историческом контексте в свое время писали многие исследователи: М.П. Алексеев, Н.П. Михальская, Л.Ф. Хабибуллина, С.Б. Королева и др. [см. Алексеев 1982; Михальская 1995; Хабибуллина 2010; Королева 2012]. В отечественной англистике имеется значительное количество публикаций о разного рода перекличках, взаимодействиях и связях, типологических схождениях, взаимной рецепции и т.п. транскультурных и транслитературных контактах английской и русской литературы.

В самом деле, трудно не заметить постоянного взаимного интереса Англии и России, начавшегося еще в Средние века. Как пишут исследователи, первые упоминание Руси в английской средневековой литературе случились в IX–XIII вв., причем поначалу это были

историко- и географо-этнографические зарисовки или упоминания вскользь, как произошло в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера, когда в общем прологе об одном из паломников, рыцаре, говорится:

... был гостем в замках прусских,
Ходил он на Литву, ходил на русских...
[Чосер 1988: 30]

Самые яркие этнографические зарисовки Руси в средневековой английской литературе даны в «Великом сочинении» Роджера Бэкона и «Великой хронике» Матфея Парижского, а первый художественный образ России был создан в «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Моро [см. более подробно об этом: Алексеев 1982; Королева 2012].

Как известно, поворотными моментами во взаимной рецепции двух стран стали XVI в., когда в Москву прибыло первое английское посольство, и XVII в., когда состоялось Великое посольство Петра I в Европу и в Англию в том числе. Эти события повернули культуры и литературы к менее мифологизированному восприятию стран. Более того, союзничество Англии и России в борьбе с наполеоновской экспансией и духовная революция в России в конце XIX – начале XX в., а также участие обеих стран в антигитлеровской коалиции во второй мировой войне приводили к преодолению, казалось бы, перманентной английской «руссофобии» на какое-то время [см. об этом подробнее: Михальская 1995, Хабибуллина 2010, Королёва 2012].

Английская литература, и роман в первую очередь, всегда интересовали российских интеллектуалов, деятелей культуры, политиков разного направления и толка, писателей и читателей. Особенно это внимание возросло в XIX в. – как до Крымской войны –1856 гг., так и после нее.

Любопытно, что именно в это время в культурной жизни средних и высших классов России происходит любопытное явление: смена галломании, т.е. увлечение всем французским, которое господствовало в России с XVIII в., англomанией. Об этом очень интересно размышляет М.В. Цветкова в статье «Образы помещиков-англоманов в русской литературе XIX века» [Цветкова 2015].

Вместе с тем, в истории рецепции английской культуры и литературы в России есть примеры того, что можно было бы назвать прямым диалогом английского и русского романов. Один из них – роль английских образчиков жанра в становлении русского романа: широко известно влияние байроновского «Дон Жуана» (1819–1824) на пушкинского «Евгения Онегина» (1823–1832), а Скотта и его

исторического романа «Уэверли» (1814) – на «Капитанскую дочку» (1836) Пушкина. Столь же широко известно, что английский социально-бытовой роман и произведения английского сентиментализма очень сильно повлияли на Н.М. Карамзина и его «Бедную Лизу» (1792) как одно из первых по-настоящему глубоко психологических произведений русской литературы. Нельзя не заметить, что Н.М. Карамзин был едва ли не первым в истории русского травелога (литературы о путешествиях), давшим подробное и весьма оригинальное описание своего путешествия по Англии и ее восприятия [см.: Карамзин 1980].

Отдельная глава в этом диалоге принадлежит влиянию английского романа середины XIX в., уже приобретшего классические черты «хорошо сделанного романа», на становление русского социально-психологического романа, а может быть – и русского романа в целом. Об этом оригинально и очень доказательно размышляет томский исследователь И.А. Матвеевко в книге «Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1900 гг.» [Матвеевко 2014]. И.А. Матвеевко справедливо пишет также и о том, что переводческая рецепция – еще один важный и показательный уровень бытования другой литературы в принимающей культуре [Матвеевко 2014: 80]. Относительно английского романа и его переводческой рецепции исследователь подчеркивает расширение «круга фигурантов этого уровня рецепции по сравнению с числом романистов, интересовавших русскую критику» [Матвеевко 2014: 80]. И в самом деле, если посмотреть на круг английских писателей, например, XIX в., чьи произведения удостоились перевода (не будем комментировать сейчас качество этих переводов), то он весьма и весьма широк: Годвин, Бульвер-Литтон, Эйнсворт, Коллинз, Рид, Мередит, и др. писатели, так сказать, не первого ряда (по меркам того времени), не говоря о произведениях уже тогда признанных классиков английской литературы Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте, Гаскелл, Дж. Элиот, Гарди, чьи произведения удостоивались нескольких переводов и многотысячных тиражей. А если к этому добавить значительное количество переводов французской, немецкой, американской, итальянской литератур, то рисуется весьма интересная картина: большое, если не сказать, огромное, количество переводной литературы на одного читателя (если учесть ограниченное количество возможных читателей, в силу того, что безграмотность еще была достаточно значительной в России второй половины XIX в.). Этот факт требует особого изучения, но уже на этом этапе можно сказать, что (вне зависимости от знаменитого спора славянофилов и западников в

середине века) русская общественная мысль искала в зарубежной литературе, в том числе и английской, идеалы социального, политического, нравственного мироустройства, а русская литературная критика «толстых журналов», вплоть до 1917 г. выступавших едва ли не законодателями моды в области общественной мысли, размышляя о романах Диккенса, Дж. Элиот, Т. Гарди, на самом деле размышляла о проблемах своей страны.

В этом отношении любопытна рецепция, в том числе и переводческо-издательская, такого крупного английского писателя как Энтони Троллоп (*Anthony Trollope*, 1815–1882), двухсотлетие со дня рождения которого отмечалось в конце апреля 2015 г.

Здесь представляется важным обозначить одно весьма веское с точки зрения особенностей рецепции Троллопа в дореволюционной России обстоятельство. Как известно, Троллоп создал 47 романов, и добрая их половина была переведена и издана в России с 1863 по 1900 гг. отдельными книгами: двадцать два произведения. Некоторые из них переводились и публиковались даже не по одному разу. Так, например, примечательно двукратное издание русского перевода романа «Клеверинги» (“*The Claverings*”, 1867) – в 1867 (Санкт-Петербург, типография И.И. Глазунова) и в 1871 (Санкт-Петербург, типография Е.Н. Ахматовой) годах, двукратное же издание перевода романа «Он знал, что был прав» (“*He Knew He Was Right*”, 1869) – в 1871 году в Санкт-Петербурге в типографии В.Н. Майкова и в 1873 году в типографии Е.Н. Ахматовой. Е.Н. Ахматова дважды с интервалом в два года опубликовала перевод романа «Наследник Ральф» (“*Ralph, the Heir*”, 1871) в 1871 и 1873 гг. При этом обращает на себя внимание факт одновременного появления романа в Англии и его перевода в России. Помимо указанных выше, такая же история случилась, например, с романами «Сэр Гарри Готспур» (“*Sir Harry Hotspur*”, 1871), «Леди Анна» (“*Lady Anna*”, 1873), «Бриллианты Юстэсов» (“*The Eustace Diamonds*”, 1873), «Как мы теперь живем» (“*The Way We Live Now*”, 1875), «Не Попенджой ли он?» (“*Is He Popenjoy*”, 1878).

При этом в список переведенных на русский язык произведений писателя входят *все* политические романы, оставляющие знаменитую серию так называемых «Паллизеровских» (или парламентских) романов, в который сам Троллоп, помимо «Бриллиантов Юстэсов», включил романы «Можете ли вы простить ее?» (“*Can You Forgive Her?*”, 1864), «Финиас Финн, ирландский член парламента» (“*Phineas Finn, the Irish Member*”, 1869), «Финиас возвратившийся» (“*Phineas Redux*”, 1876), «Премьер-министр» (*The Prime Minister*”, 1876), «Дети

герцога» (“The Duke’s Children”, 1879), Это кажется тем более удивительным, поскольку хорошо известно, как российская цензура того времени жестко пресекала или тормозила публикацию произведений на политические темы.

Когда удивляешься количеству романов Троллопа, переведенных на русский язык, то необходимо осознать: они были лишь частью, причем не самой значительной по количеству, общего интереса русской читающей публики к западной романистике в то время: невозможно назвать «толстый журнал» или солидное издательство XIX в., которое не публиковало бы западных авторов – от классиков XVI–XVIII вв. до писателей-современников. Обращает на себя в связи с этим фраза Д.И. Писарева из его статьи «Реалисты», которая хотя и посвящена связи естественных наук и литературы и была адресована начинающим писателям, по сути обращена ко всем мыслящим людям страны того времени:

«Поэтому каждый последовательный реалист видит в Диккенсе, Теккерее, Троллопе, Жорж Занде, Гюго замечательных поэтов и чрезвычайно полезных работников нашего века. Эти писатели составляют своими произведениями живую связь между передовыми мыслителями и полуобразованной толпой всякого пола, возраста и состояния» [Писарев 1866: 208].

Включение Троллопа в этот ряд и обозначение его как писателя, несущего передовые идеи, весьма примечательно с точки зрения восприятия его творчества в России того времени и решительно противоречит трактовке его как писателя-консерватора и апологета буржуазного мещанства, утвердившейся в советские времена.

Представляется, что одним из «ключиков» к пониманию феномена массовой публикации зарубежных романов (только в 1873 г. отдельными книгами в России были изданы шесть романов Троллопа) могут стать размышления П.Н. Ткачева о героях ряда переводных произведений, развернутые им в статье «Люди будущего и герои мещанства», опубликованной в 1868 г. в журнале «Дело»:

«В последнее время наша безжизненная и бессодержательная беллетристика, – пишет известный критик-демократ, – предлагаемая читающей публике как последнее и самое действительное средство усыпления ее умственных отправления, оживилась несколькими переводными романами, вызывающими на размышления. В романах этих затрагиваются интересы современной жизни и, наряду с обыденными мещанскими сценами, представляют в полусвете картины иной семейной и общественной обстановки; романы эти рисуют нам в своих героях и героинях не только те знакомые личности, с которыми

мы имеем дело каждый день и каждый час, но и те, которые нам вовсе незнакомы, – одним словом, мы видим из этих романов не только современного человека таким, каким он есть, но и каким он должен быть по понятиям мыслящего большинства нашего времени» [Ткачев 1868: 77].

Правда, затем П.Н. Ткачев делает литературно-аналитический (эксплицитно) и пропагандистский (имплицитно) акцент на романе Дж.Элиот «Феликс Холт, радикал» (“Felix Holt, the Radical”, 1867) и его весьма смелом по тогдашним российским меркам пафосе социальных изменений и роли личности в них, мысль критика о том, что переводные произведения заставляют читателя размышлять, думать, искать идеалы в жизни настоящей и думать о будущем, может вполне быть перенесена и на произведения Троллопа (к 1868 г. переводы трех романов писателя уже были опубликованы отдельными книгами – «Оллингтонский малый дом» (“The Small House at Allington”, 1863), «Рэйчел Рэй» (“Rachel Ray”, 1864) и «Клеверинги».

Думается, что переводы и издание Паллизеровских романов (а Паллизер-политик появляется уже в первом переведенном на русский язык романе – «Оллингтонский малый дом»), равно как и других романов Троллопа о жизни людей среднего класса и о представителях поместного дворянства и провинциальной интеллигенции, были интересны демократизирующейся русской читающей публике в шестидесятые – семидесятые годы своеобразной постановкой и решением темы и проблемы значимости и важности всякой отдельно взятой личности, сильной своей индивидуальностью, внутренними нравственными терзаниями, обретением своего места в меняющемся социуме, не говоря уже об интересе к другому быту, нравам, обычаям, местам, иной культуре. Этот интерес отвечал острым потребностям русской общественной жизни второй половины XIX в., в особенности – в связи с общей политизацией российской действительности (и литературы в том числе), в послереформенный период, со становлением нового гражданского общества в России после так называемого «дворянского периода». Понятно, что когда Н.Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» призывает литературу быть прежде всего «выразительницей народного самосознания» [Чернышевский 1947: 177 – 178], он имеет в виду русскую литературу своего времени, но, уверен, мы можем в контексте таких требований трактовать в том числе и переводческую политику большинства русских «толстых» журналов в особенности – либерального и демократического толков,

т.е. в контексте проблем становления российского гражданского общества, как известно.

И в этих условиях обращение к проблемам личности, в том числе личности самоопределяющейся в социуме в целом и той его части, которая связана с властными отношениями, а то и определяющей свою нравственно-политическую позицию, было как нельзя актуальным и для либералов, и для демократов России того времени. Романы Троллопа о нравственно-психологических проблемах политика (парламентария) и избирателя очень хорошо вписываются в контекст подобных ожиданий от литературы. Поэтому когда П.Д. Боборыкин, размышляя о современнице Троллопа Дж. Элиот, говорит о тех изменениях, которые произошли в английской литературе в 1860–1870-е годы и акцентирует прежде всего возросшее в ней внимание к «опыту разносторонне развитой и чувствующей личности, которая сохранила очень мало иллюзий» [Боборыкин 1890: 532], он обозначает, пожалуй, главный «измеритель» социальной значимости литературы в целом и переводной в том числе.

Известно, что Троллоп чуть ли не во всех своих романах так или иначе обращался к вопросам политики. Сцены парламентских выборов, например, играют свою роль в воспроизведении английской реальности и обрисовке характера англичанина середины XIX в., помимо указанных шести, в таких романах, как «Доктор Торн» (“Dr.Thorn”, 1858), «Три клерка» (“Three Clerks”, 1858), «Рэйчел Рэй» (“Rachel Ray”, 1863), «Сэр Гарри Готспур», «Наследник Ральф» (1871), «Как мы теперь живем». Образы политиков появляются, правда, не как основные, хотя и играющие важную «фоновую» роль в романах «Американский сенатор» (“The American Senator”, 1877), «Не Попенджой ли он?». Примечательно, что семь из этих не политических романов были переведены на русский язык и изданы отдельными книгами. Наконец, в известной степени борьбой за власть, пусть и в пределах одного епископата, озабочены герои ряда романов «Барсетширского» цикла, в особенности персонажи единственного переведенного в советское время романа «Барчестерские башни» (“Barchester Towers”, 1857; рус. пер. И. Гуровой 1970). Нельзя также забывать, что политико-футурологический характер носит сюжет одного из самых поздних романов писателя «Установленный период» (“The Fixed Period”, 1882). Весьма политизирован и сюжет опубликованного посмертно последнего «ирландского» романа – «Борцы за землю» (“The Landleaguers”; 1883).

Но политика по-особому вводится Троллопом в сюжеты романов «парламентского» цикла, что отличает его от других романистов-

современников, создававших политические романы, – Дизраели и Элиот, например. Воссоздаваемые Троллопом картины парламентской и политической жизни: дебаты в обеих палатах, политические споры в домах политиков и клубах, предвыборные речи, – лишь относительно точны и практически не имеют прямых аналогий с реальной политической обстановкой в Англии того времени. Политическое моделирование и фантазии Троллопа имеют свою меру: особенности функционирования политического начала в сюжетах его произведений необходимо рассматривать в связи с политическими взглядами писателя. А они гораздо отчетливее выражены в романах и путевых очерках, чем даже в его предвыборном обращении и программных речах в период проигранной им избирательной кампании 1868 г., когда писатель неудачно баллотировался в Парламент от местечка Беверли. Понятно, что он либерал, как и большинство английских интеллигентов. Но писатель называл себя «передовым консервативным либералом» (Trollope 1996: 188). За этой нетрадиционной формулировкой – его общая политическая платформа, построенная на критическом отношении к политическим схваткам вигов, тори и радикалов, которые чаще всего выливались в борьбу за обладание большим куском «парламентского пирога». Поэтому идеальные троллоповские политики, показанные обычными людьми с противоречиями и недостатками, пытаются встать над ортодоксальными политическими программами партий и служить идее *широкого демократизма* в его либеральном выражении. Отсюда и теория парламента как зеркала нации одного из ведущих политиков цикла Монка, сформулированная им в «Финиасе Финне», и мечта главного переходящего героя цикла Плантадженета Паллизера о «благом тысячелетии», эре всеобщего благоденствия в романе «Премьер-министр». Однако как умеренный либерал Троллоп страшился доступа широких народных масс к политической жизни, переключаясь здесь с М. Арнольдом и идеями, высказанными тем в знаменитой «Культуре и анархии» (1869). Троллоп тоже полагал, что народ еще не воспитался внутренне, чтобы осознанно и умело включаться в управление страной, и поэтому ему нужны мудрые, честные и благородные лидеры. Человек, избравший политику сферой своей жизни, полагал Троллоп, должен руководствоваться высокими нравственными помыслами; его честолюбие, неизбежное для всякого молодого политика, должно быть бескорыстным, он должен искренне желать быть полезным народу и быть способным отдать всего себя трудной, не всегда приносящей только политические лавры, напряженной каждодневной работе во имя благородных целей.

Все это переключается с пафосом русской литературной либеральной и демократической критики 1860–1880-х гг., требовавшей от литературы, правда, исходя из разных оснований, подобного духовного воздействия на читателя: достаточно пролистать тогдашние выпуски спорящих друг с другом «Современника», «Русского слова», «Дела», «Вестника Европы» или «Искры».

Очевидно, что чаяниям русской интеллигенции того времени отвечала и мысль Троллопа, особенно отчетливо звучащая в конце романа «Финиас Финн, ирландский член парламента», когда герой Троллопа находит успокоение после тяжелой внутренней борьбы и удовлетворение в честном «делании» своего дела, служа интересам своей малой родины. (Переключка с «теорией малых дел» Чернышевского совершенно очевидна.)

В современных условиях, по Троллопу, важно сохранить желание работать, не отчаиваясь от того, что желанная цель труднодостижима и что стремительно меняющаяся отнюдь не к лучшему (его ориентация на прошлое очевидна) действительность выдвигает на авансцену «новых» людей, исповедующих эгоистические цели, искусно скрываемые за демагогическими декларациями о служении народу. Роль лидеров Троллоп отдавал просвещенным и осознающим свои» ответственность аристократам с их благородными политическими традициями, оцениваемыми с позиций среднего класса (диалогия о Финиасе Финне), романы «Премьер-мниистр», «Дети герцога»).

В связи с этим, мы вправе трактовать высокую популярность политических романов Троллопа в России 1860–1870-х гг и в контексте институализации русских либеральных идей в том числе. Это тоже может стать предметом интересного анализа. Один из крупных специалистов в области генезиса и эволюции русского либерализма К.И. Шнейдер пишет: «В [российском. – *Б.П.*] раннелиберальном дискурсе присутствовали и сакрализировались ценности классического западного либерализма. Свобода, индивидуализм, собственность сами по себе играли эталонную роль в моделировании идеально-типической картины мира в интеллектуальной риторике отечественных либералов» [Шнейдер 2013: 43].

Однако для Троллопа сугубо политические взгляды и идеи не суть важны, гораздо важнее морально-нравственные позиции политика, и исходя из этих позиций, писатель создает образы своих политических идеалов Монка, Паллизера, Финна, а в последних романах – образы молодых политиков: Сильвербриджа, Тригира и др., в которых особому соотносятся вымысел и реальность. Он сделал акцент на «человеческой» стороне политики, на нравственно-бытовых сторонах

жизни парламентариев; читая романы серии, мы близко знакомимся с политиками, вникая не только и не столько в их политические верования и идеалы, но входим в их дома, в круг их личных переживаний и проблем, их быт, каждодневную жизнь, а самое главное – постигаем *бытование* политического начала в структуре их характеров. Причем и то, и другое сосуществует в романах цикла: где-то («Можете ли вы простить ее?», «Бриллианты Юстэсов», «Дети герцога») ощущается большой акцент на нравственно-социальных и психологических проблемах, а где-то (дилогия о Финиасе Финне, «Премьер-министр») политическое, социальное, бытовое оказываются равнозначными компонентами объемно-пластического воспроизведения жизни.

Мысль, что всякая политическая программа проводится людьми, а не политическими «машинами», часто звучит в «Автобиографии»: «Любого человека, лелеющего в своей душе какую-либо политическую доктрину не как средство улучшения условий жизни окружающих людей, я воспринимаю как политического интригана, шарлатана и фокусника» [Trollope 1976: 188]. Характерологический угол зрения совпадал с его осмыслением политической деятельности, в которой Троллоп отдавал явное предпочтение нравственно-гуманистической стороне, что и отразилось в сюжетной и повествовательной структурах его Паллизеровских романов. В «Автобиографии», оценивая свою неудачную попытку войти в парламент в 1868 г., Троллоп пишет, акцентируя «человеческую» сторону выбора, что «люди становятся тори или вигами, либералами или консерваторами частью в силу воспитания, следуя за отцами, частью, когда открываются вакансии, частью в соответствии с наклонностями ума ... по мере политических битв уходят дальше и дальше от первоначальных причин...» [Trollope 1976: 188–189]. Парламентские романы Троллопа нацелены как раз на исследование характеров политиков в совокупности проявлений их сторон, без нарочитой политической «специализации», умаляющей сложность и «поточность» характера. При этом политическое заостряет, драматизирует эту внутреннюю комплексность характера героя.

«Человеческий» акцент многое дает Троллопу при изображении политической жизни, и наоборот, политическое у Троллопа оживляет картину воспроизводимого. Прежде всего достигается удивительный эффект правдоподобия. Один из критиков, например, даже писал, что «троллоповские страницы пахнут Палатой общин» [Cockshut 1955: 109]. И в самом деле, трудно найти еще одно такое точное по форме и по духу воспроизведение парламентской обстановки, обычаев, нравов,

привычек, традиций английского законодательного органа и «коридоров власти».

Писатель пытался не только показать, каким не надо быть политику – Добени, Тернбулл, Дрот, Бисквакс. а каким должно – Монк, Финн, Паллизер, но и предположить, каким должен был английский парламент. Цикл, особенно роман «Дети герцога», демонстрирует приверженность Троллопа идее конституционной монархии, заложенной в британской политической машине, что, как мы знаем из истории, было центральным в русской либеральной мысли того времени [см. об этом: Российский либерализм 2009]. Наверное, еще и поэтому политические романы Троллопа стали практически фактом русской культуры во второй половине XIX в. Писатель, конечно, не раз показывал несовершенство этой машины, видя основную причину подобных «сбоев» не в ней самой, а в людях, ею управляющих. Он пытался предложить, принципы, которые должны лечь в основу поведения британского политика, хотя на примере Финна и Паллизера показал драматический исход следования им в современных условиях. Именно поэтому, рисуя парламентские сцены, политические дебаты, живописуя раздумья и сомнения политиков, писатель уделял главное внимание *личности* человека, связавшего свою судьбу с политикой, и его психологии: не забудем, что как писатель-викторианец Троллоп был весьма озабочен дидактичностью воссоздаваемых ситуаций. Герои-политики Паллизеровского цикла выступают как обычные люди, порою нарочито усредненные, но максимально приближенные к читателю, который благодаря этому органично «вводится» в слои, казавшиеся недоступными и социально-далекими представителю среднего класса – основному адресату писателя. Здесь очевидно влияние программы сближения политиков и народа в либеральном понимании его социальной природы, теории парламента как зеркала нации, образовавших политическую основу цикла.

Такой поход к политике и политикам не мог не встретить одобрения в России 1860–1870-х гг., когда страна трудно, порою мучительно, шла к парламентаризму, переживала период резкого подъема общественной жизни во второй половине XIX в., прежде всего в условиях реформ Александра II и становления новой социально-политической парадигмы российской жизни, в условиях обостренной борьбы консерваторов, либералов и радикалов в определении путей развития российского общества и страны в целом. И голос Троллопа тут не кажется лишним, хотя писатель скорее всего и не подозревал, насколько его идеи оказались созвучны представлениям и чаяниям многих его российских современников.

Список литературы

Алексеев М.П. Англо-русские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века). М.: Наука, 1982. 863 с.

Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии: Роман на Западе за две трети века. СПб.: типография М.М. Стасюлевича, 1890. 644 с.

Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. М.: Правда,

Королева С.Б. Миф о России в британской культуре и литературе (до 1920-х годов). Нижний Новгород: Радонеж, 2012. 384 с.

Матвеев И.А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1900-х гг. Томск: Изд-во Томск. политех. ун-та, 2014. 315 с.

Михальская Н.П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М.: МПГУ, 1995. 151 с.

Писарев Д.И. Сочинения. СПб.: тип. А. Головачёва, 1866. 315 с.

Российский либерализм. Идеи и люди. Антология. М.: Новое издательство, 2009. 904 с.

Ткачев П.Н. Люди будущего и герои мещанства // Дело. Современное обозрение. 1868. № 4. С.77 – 110.

Хабибуллина Л.Ф. Миф России в современной английской литературе. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2010. 206 с.

Цветкова М.В. Образы помещиков-англоманов в русской литературе XIX века // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. № 2. С. 106–111.

Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1947. Т. 3. С.5– 309.

Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / пер. с англ. И. Кашкина и О. Румера. М.: Правда, 1988. 560 с.

Шнейдер К.И. Между свободой и самодержавием: история раннего русского либерализма: автореф. дисс. ... докт. ист. н. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2013. 45 с.

Cockshut A.O.J. Anthony Trollope: A Critical Study. London: Collins, 1955. 159 p.

Trollope A. An Autobiography / Edited with an Introduction by D.Skilton. London: Penguin, 1996. 297 p.

THE DIALOGUE OF RUSSIAN AND ENGLISH CULTURES: On one aspect of Anthony Trollope's reception in Russia

Boris M. Proskurnin

Professor of World Literature and Culture Department

Perm State University

614990. Perm, Bukirev Street, 15. bproskurnin@yandex.ru

The author of the essay argues on some peculiarities of the reception in Russian culture and literature of the 1860s – 1870s of one the leading English writers of the XIX century. In the essay there is an attempt to explain why, unlike in other countries, about a half of the Trollope's novels were translated into Russian at that time and published in great numbers and it marked great popularity of the writer in Russia. It is shown in the essay that the favourable translation reception of Trollope's works, and his 'Palliser' novels in particular, was connected with both liberal and democratic Russian intellectuals' search for ways of the development of the country and its political and social institutions.

Key words: Anthony Trollope, Russia, England, literature, culture, reception, novel, politics, the image of politician, Russian liberalism, Parliamentarism.

УДК 811.111.09

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ РОЗМАРИ САТКЛИФ

Оксана Владимировна Манжула

к.филол.н., старший преподаватель кафедры английского языка
межкультурной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. achilleon@mail.ru

В статье представлен обзор и анализ особенностей произведений на историческую тему английской писательницы II половины XX в. Розмари Сатклиф. Автором предпринята попытка на основе нескольких романов выявить особенности творчества Сатклиф, обозначить мифологическую составляющую произведений, особенности поэтики, выявить основную тематику, а также определить некоторые аспекты влияния на её творчество ведущих литературных тенденций и современного контекста жанра исторического романа.

Ключевые слова: Розмари Сатклиф, исторический роман, поэтика, мифологизм.

Розмари Саттклифф (*Rosemary Sattcliff*, 1920–1992) – популярная английская писательница, автор многих исторических романов. Свою карьеру Розмари Сатклифф начала в 1950 г., написав роман «Хроники Робин Гуда» (*The Chronicles of Robin Hood*, 1950, а затем три детских исторических повести: «Повесть о королеве Елизавете» (*The Queen Elizabeth Story*, 1951), «Дом оружейника» (*The Armourer's House*, 1951) и «Брат Пыльные Ноги» (*Brother Dustyfeet*, 1953). Сатклифф написала более 100 произведений, большинство из них – историческая проза.

Самое известное из произведений Сатклифф – роман «Орел Девятого легиона» (1954). Этот роман для подростков стал первой книгой писательницы о Римской Британии. Около 117 г. н.э. римский Девятый легион, стоявший в Британии, на месте современного города Йорк, отправился на север для усмирения восставшего племени и бесследно исчез. Восемнадцать веков спустя, при раскопках древней Калевы, был обнаружен бескрылый орел, штандарт пропавшего легиона. Откуда он там взялся? Что случилось с Девятым легионом после того, как его поглотили северные туманы? Эти две

неразгаданные тайны, увязанные вместе, и послужили сюжетом романа «Орел Девятого легиона».

Главный герой романа Марк Флавий Аквила типичен для произведений Сатклиф – дисциплинированный римлянин, который попадает в Британский мир. «Тут, в Британии, в пустынных лесах завывал ветер, вечно плакало небо, ветер прилепывал к окнам сырые листья, и они трогательно темнели на запотевших стеклах» [Сатклиф 2011: 62]. Этот экзистенциальный культурный конфликт усиливается в более поздних произведениях Сатклиф, таких, как «Факелonosцы» (*The Lantern Bearers*, 1959) и «Попутный ветер» (*Dawn Wind*, 1961), где говорится о временах после падения Римской империи.

Продолжением романа стали произведения «Серебряная ветка» (*The Silver Branch*, 1957) и «Факелonosцы». Потомок Марка, Аквила, оставляет армию, чтобы защитить свой дом, становится рабом и страдает всю жизнь. Через полторы тысячи лет это будут называть посттравматическим синдромом. В каждом из солдат Сатклиф открывается прежде всего человек, в котором вступают в конфликт преданность службе и личные и семейные проблемы. Так центурион Аквила, потомок Марка, увидев среди пленных племянника, сына сестры, которая осталась с мужем-британцем, отправляет его к матери: «Этой осенью, после нашей победы, по велению свыше, я нашел ее сына среди беглецов Хенгестова войска. Неважно как, но нашел и сделал то, что должен был сделать, – отправил его назад к матери» [Сатклиф 2011в: 374].

Истоки творчества Розмари Сатклиф и доказательства влияния жизненного опыта писательницы на ее произведения следует искать в автобиографии, которая называлась «Голубые холмы памяти» (*Blue Remembered Hills*, 1983). Из-за болезни писательница была одиноким ребенком. Большую часть своего детства Сатклиф провела в компании единственного человека – матери. В её произведениях прослеживаются мотивы изгнания, отверженности и изоляции. Также в них присутствует тема триумфа над страданиями и немощью. В романе «Орел Девятого легиона» Марк Флавий Аквила чувствует себя опустошенным, когда получает ранение, вызывающее сильную боль и требующее длительной реабилитации и понимает, что он должен оставить жизнь римского воина, которую любит. В романе «Алый знак воина» мальчик по имени Дрем, живущий в Бронзовом веке, должен убить волка, не смотря на то, что у него сухая правая рука. Успех означает его инициацию как Нового Копьеносца, полноценного члена племени, неудача – то, что он вынужден будет распрощаться со своей позицией в племени навсегда.

Эпохи, о которых пишет Сатклиф, охватывают время от Бронзового века и Норманской Англии до Наполеоновских войн. Роман «Песнь меча» (*Sword Song*, 1997) об эпохе викингов. Состоя на службе у Рыжего Торштена и его матери-христианки леди Од, юноша попадает на Айону, Святой остров, населенный монахами-христианами. В этих северных странах Иисуса называли Белым Христом и в те времена не слишком много о Нем знали. Но Бьярни отправляется в Пасхальное плавание, и в Светлую ночь «к нему пришло странное чувство, как будто он приплыл туда, куда давно хотел попасть» [Сатклиф, 2009: 286]. На этом острове, получив прощение невольного греха, Бьярни находит Христа, вернее, Христос находит Бьярни. Роман «Цветы Адониса» (*The Flowers of Adonis*, 1969) об Алкивиаде, одной из самых загадочных фигур греческой истории. Романом «Свет за лесом» (*The Light Beyond the Forest*, 1980) Сатклифф начала цикл о короле Артуре и поисках Святого Грааля. Она хотела, дать читателю возможность увидеть и услышать «тени, ответы и отзвуки средневековых легенд». Последние две книги, которые она завершила, были версией пересказа Гомера для детей. Первая из них, «Черные корабли у Трои» (*Black ships before Troy*, 1993) – это версия Илиады.

Произведения писательницы наполнены мифологизмом. На Сатклифф повлияла работа Фрейзера по мифической антропологии, «Золотая ветвь» (*The Golden Bow*, 1923). Ее повествование обращается к мифу и ритуалу. Великая Мать, ассоциирующаяся с луной и Солнечный Бог появляются в романах «Солнечная лошадь, лунная лошадь» (*Sun Horse, Moon Horse*, 1977) и «Знак повелителя лошадей» (*The Mark of the Horse Lord*, 1985). Тройственная тема ритуального царства, изувеченного короля и Богини встречаются в работах Сатклифф. Они достигают своего апогея в более поздних романах, хотя эти мотивы также являются центральными в ее романе из цикла Артурианы «Меч на закате» (*Sword at Sunset*, 1963) и появляются во многих ее книгах.

Образы растений, птиц и животных, обладающих мифическим значением, вплетены в сюжетные повороты повествования Сатклифф, становясь определенно различимыми в предостерегающие и осевые моменты: движение цветка яблони, запах майских цветов, перо золотой ржанки, полет диких лебедей, олень, стоящий в лунном свете, горделиво изогнув рога. Тотемные волки и лошади постоянно упоминаются в произведениях писательницы. Белая лошадь имеет определенный символизм, будучи священной как для солнечного бога кельтов, так и для лошади-богини Эпоны, она воплотилась как

светящийся белый дух, который вдохновляет художника Железного Века Айсениана создать захватывающее дух творение – Уффингтонскую Белую Лошадь.

Чувство агапистической тайны и связи со всеми живыми существами вызывает интерес к приключенческой прозе Сатклиф. Она выписывает великолепные сплетения сюжета, полные подозрения, витков и поворотов, увлекательных батальных сцен, ее произведения населены прекрасными реальными героями, перед которыми часто стоит нелегкий выбор.

Писательница стремится сама расследовать прошлое, выдвигает свои версии исторических событий. Так, она выдвигает свою версию исчезновения Девятого легиона и легенды о короле Артуре, по-своему объясняет появление золотого орла. Сатклиф склоняется к тому, чтобы исследовать то, что осталось в тени, не вошло в учебники истории, по-новому взглянуть на великие события той или иной эпохи. И здесь она действует в духе постмодернизма, один из главных постулатов которого - децентрализация, интерес к маргинальным проявлениям. Постструктурализм превратил историографию в науку о тексте, так как свидетельства о прошлом доходят до нас в виде текстов. Знание о прошлом дается только через посредника, а значит, тот или иной факт уже проинтерпретирован. Как бы ни старался летописец правдиво описать события прошлого, его субъективная оценка всегда будет искажать реальность.

В литературе XX в. проблема маленького человека уже не актуальна. Появляется интерес к великой личности, о которой пишут Бернард Шоу (*George Bernard Shaw*, 1856–1950) в пьесе «Святая Жанна» (*Saint Joan*, 1923), Роберт Грейвз (*Robert Ranke Graves*, 1895–1985) в своем романе «Я, Клавдий» (*I, Claudius*, 1934), Джон Осборн (*John Osborn*, 1929–1994) в пьесе «Лютер» (*Luther*, 1961) и другие писатели. Особенно эта тенденция усилилась после Второй мировой войны, поскольку требовалось восстановить утраченные идеалы, показать великий героический пример из прошлого, проводя параллели с настоящим. Однако внимание в романах Сатклиф уделяется рядовой личности, «маленькому» человеку. Это может быть римский воин, кельт, сражающийся за свою родину. Писательница проявляет интерес к истории, но история показывается субъективно, такой, какой ее видит герой произведения.

Последствия Второй мировой войны были очень тяжелы для всех европейцев. К 50-м годам иссякло вдохновение, вызванное победой над фашизмом. В творчестве писателей появляются мотивы разочарования, мысли о всеобщем упадке культуры. Существование

под угрозой немецкого вторжения во время Второй Мировой войны предопределило первые романы Сатклиф, которые она посвятила теме саксонского вторжения в Британию и героической защите романо-бриттов. В романе «Серебряная ветка», который был опубликован в 1957 г., совсем скоро после конца войны, саксы изображены негуманными, желтоволосыми, голубоглазыми германскими варварами, «жаждущими крови дикарей, безумные дикие животные» [Сатклиф 2011б: 110]. В романе 1961 г., «Попутный ветер», мы начинаем видеть саксов как людей, которые имеют свои права и могут быть шокированы, когда стая британских «сломанных людей» похвалится сужающим ликованием после убийства саксонской семьи. В романе «Блестящая компания» (*Shining Company*, 1990) Сатклиф заставила юного Проспера почувствовать сожаление, когда он смотрит на мертвого сакса: «Сначала я увидел его лицо. Не лицо голубоглазого дикаря, котормыи, как мы думали, были саксы; конечно, он был голубоглазым, но это было всего лишь лицо мужчины, побитое непогодой, квадратное по форме, ни молодое, ни старое, такое лицо, которое заставляет задуматься» [Sutcliffe 1990: 221]

Исторические фигуры, достойные восхищения, также является центром повествования Сатклиф. Это хорошо известные исторические персоны: блестящий, загадочный афинский главнокомандующий Алкивиад («Цветы Адониса»), придворный королевы Елизаветы и авантюрист сэр Уолтер Рейли («Леди в ожидании» (*Lady in Waiting*, 1959), а также некоторые другие.

Повторяющийся архетип универсального героя и царя, приносящего себя в жертву, который встречается в древнегреческой, германской и кельтской мифологии, был близок сюжетам Сатклиф и является для нее неиссякаемым источником вдохновения. Вырисовывая мотив, который был центральным в валийском «Мабингоиде», в романе «Меч на закате», она внесла совершенно другую перспективу в литературную традицию Артурианы – непоколебимый реализм, тяготеющий к таинственным мифам. Она переработала несколько самых известных легенд в версию, более приемлемую для юного читателя: «Странствия Одиссея» (*The Wanderings of Odysseus*, 1995) и «Черные корабли у берегов Трои» Гомера, «Тристан и Изольда» (*Tristan and Iseult*, 1971), бретонскую историю, связанную с артурианским циклом, «Беовульф: победитель дракона» (*Beowulf: Dragon-Slayer*, 1961), основанную на эпической англо-саксонской поэме, «Собака Ульстера» (*The Hound of Ulster*, 1963) (о войне Кухулине) и «Благородные деяния Финна МакКула»

(*The High Deeds of Finn MacCool*, 1970), в которых пересказывается история двух ирландских народных героев.

Во многих произведениях Сатклифф используется связующее звено, которое соединяет поколения и времена: артефакт, ювелирное украшение, например, браслет Козерога или кольцо в виде дельфина в семействе Аквила, или какое-то место, например, северные земли, граничащие с Адриановым Валом.

Розмари Сатклифф можно отнести к плеяде романисток, которые писали историческую прозу после Второй Мировой войны: Мэри Рено (*Mary Renault*, 1906–1984), (Наоми Митчисон (*Mitchison Naomi*, 1897–1999), Мэри Стюарт (*Mary Stewart*, р. 1916) и других. Мы не можем говорить о том, что романы Розмари Сатклифф были выдающимся явлением в истории жанра, ее произведения скорее являются примером традиции исторического романа, идущей от В. Скотта.

Список литературы

Бухина О. Меч в наследство сыну // Сатклифф Р. Песнь меча. М.: Центр «Нарния», 2009. С. 5–7.

Сатклифф Р. Орел Девятого легиона. СПб.: Азбука, 2011а. 320 с.

Сатклифф Р. Песнь меча. М.: Центр «Нарния», 2009. 330 с.

Сатклифф Р. Серебряная ветка. СПб.: Азбука, 2011а. 320 с.

Сатклифф Р. Факелonosцы. СПб.: Азбука, 2011в. 384 с.

Стависская А. Сюрприз, за которым пришлось ехать в Англию. // Сатклифф Р. Алый знак воина. / пер. А. Стависской. СПб.: Лицей, 1993. С. 5–6.

THE SPECIALITY OF POETRY OF HISTORICAL NOVELS BY ROSEMARY SUTCLIFF

Oksana V. Manzhula

Candidate of Philology, Senior Lecturer of English Language in Professional Communication Department

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. achilleon@mail.ru

In the article we can see a review and the analysis of speciality of historical writing by English writer Rosemary Satcliff. The author has made an attempt to find out the special treats of Sutcliff's writing, of its poetics, using such novels as «The Eagle», «The Silver Branch». «The Lantern Bearers» as a base; to determine the general themes, to depict the mythology and to search the influence of the main events of the 20th century and the basic literature trends on her writing.

Key words: Rosemary Sutcliff, historical novel, poetics, mythologism.

УДК 821.161.1–31

**ПОВЕСТЬ Ю. М. НАГИБИНА «ДАФНИС И ХЛОЯ ЭПОХИ
КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ, ВОЛОНТАРИЗМА И ЗАСТОЯ»
КАК СОВРЕМЕННАЯ ПАСТОРАЛЬ**

Елена Михайловна Гордеева

аспирант кафедры новейшей русской литературы
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
614990, Россия, Пермь, ул. Сибирская, 24. elenagordeeva2012@gmail.com

Статья посвящена исследованию жанровой специфики повести Ю. М. Нагибина «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волонтаризма и застоя» (1994). Данное произведение рассматривается в свете пасторально-идиллической традиции. Выявляются его интертекстуальные связи с романом Лонга «Дафнис и Хлоя». Отмечается, что переключки имеют как эксплицитный, так и имплицитный характер. Подчеркивается, что аллюзии на древнегреческий пасторальный роман позволяют прочесть нагибинскую повесть как современную пастораль, что они свидетельствуют о прямой ориентации автора на текст литературного предшественника и тем самым подтверждают репутацию Нагибина как писателя «пролитературного».

Ключевые слова: Лонг, «Дафнис и Хлоя», Ю. М. Нагибин, «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волонтаризма и застоя», жанр, современная пастораль.

Повесть Юрия Марковича Нагибина «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волонтаризма и застоя» – современная пастораль. К числу структурно-содержательных элементов пасторали исследователи относят особый тип героя, хронотоп, характеризующийся идилличностью, систему устойчивых мотивов и образов. Нагибинскую повесть пасторалью делают, в том числе, и прямые параллели с романом Лонга «Дафнис и Хлоя» (II–III вв. н.э.).

Переключки произведения Нагибина с «Дафнисом и Хлоей» Лонга уже привлекали к себе внимание исследователей (Т. А. Бочкарева, И. Захариева). Их интерес сосредоточивался по преимуществу на аллюзии, содержащейся в заголовке повести, на совпадениях отдельных фабульных звеньев. Однако данные наблюдения не носили системного характера и не выходили на проблему жанра произведения как современной пасторали. На наш взгляд, связи нагибинской повести с античной пасторалью заслуживают более пристального рассмотрения.

Сходство сопоставляемых произведений можно заметить уже на уровне их творческих историй. Оба произведения были написаны на «закатах» эпох – эллинистической, советской. Роман «Дафнис и Хлоя» создан в период позднего эллинизма, когда «Эллада, веселие, полнота и прелесть языческой жизни, языческого духа является уже не действительностью, а призраком, не настоящим, а более или менее далеким прошлым, не тем, что есть, а тем, что было и должно быть» [Мережковский 1904: 7]. Повесть Нагибина вышла в свет в начале 1990-х годов, говоря словами ее названия, на исходе «эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя». Писатель завершил ее незадолго до своей смерти, она оказалась его итоговой книгой.

В повести Нагибина имеются как прямые отсылки к роману Лонга, так и скрытые. Рассмотрим их.

Эксплицитных отсылок меньше, что не умаляет их значимости. Аллюзия к античной пасторали в названии рассматриваемого произведения находится в сильной позиции текста, непосредственно выражающей авторские предпочтения, в данном случае – жанровые. Кроме того, автор несколько раз упоминает имя автора древнегреческого романа и имена его героев, что усиливает их «присутствие» в тексте.

Имплицитные отсылки многочисленны и разнообразны (они выявляются среди образов-персонажей, на уровне сюжетно-фабульной организации текста). Герои и Лонга, и Нагибина молоды – разница в возрасте между возлюбленными и в том и в другом случае составляет два года. В античной пасторали «Дафнису пятнадцать лет от рождения, а Хлое столько же, только без двух» [Лонг 1964: 27]. В повести Нагибина Юре – восемнадцать лет, Даше – двадцать. В повести Нагибина герои взрослее своих литературных «прототипов». Сохраняя разницу в возрасте между ними в два года, писатель делает героиню старше ее избранника.

И у Лонга, и у Нагибина доминирует идиллический хронотоп. Так, и в романе, и в повести чувственность героев зарождается в весенне-летний период. В «Дафнисе и Хлое» Лонга «то было начало весны, и все цветы расцвели – в лесах, в лугах, на горах» [Лонг 1964: 28]. В «Дафнисе и Хлое ...» Нагибина отношения начинают развиваться «с приходом лета».

И у Лонга, и у Нагибина герои встречаются в поистине райском месте. В романе Лонга это окрестности Митилены с прекрасной рощей, которая «деревьями богата, цветами и текучею водой; один родник все деревья и цветы питал» [Лонг 1964: 17]. У Нагибина встреча героев происходит в курортном Коктебеле, окруженном

горным массивом и морем (Коктебель «волшебный, таинственный, мистический»).

В обоих произведениях герои первый раз увидели друг друга близ имений известных людей. В романе Лонга описаны владения одного богача, где Дафнис и Хлоя пасли свои стада, где «зверь в горах, хлеба на полях, лоза на холмах, стада на лугах, и море, на берег набегая, плескалось на мягком песке» [Лонг 1964: 21]. В нагибинской повести речь идет о даче писателя М. Волошина, в окрестностях которой произошла встреча Юры и Даши. Не менее идиллическим пространством оказались и дома родителей героев, где влюбленные встречались во время зимы. В доме родителей Хлои царили уют и гармония, было много еды и питья. Квартира, предоставленная отцом, казалась Юре «верхом роскоши».

Своего рода отправной точкой в развитии чувств героев (как у Лонга, так и у Нагибина) становится поцелуй. Впервые герои обоих произведений поцеловали своих возлюбленных от избытка чувств. Так, Хлоя поцеловала Дафниса во время его спора с Дорконом в знак награды. Юра поцеловал Дашу в знак благодарности за танец с нею. После поцелуя Хлои Дафнис был ошеломлен, «что ж это сделал со мной Хлоя поцелуй?» – спрашивал он [Лонг 1964: 38]. Юра долгое время размышлял, «что со мной произошло» [Нагибин 2010: 347].

Поцелуй преобразил героев, заставил по-новому посмотреть на своих возлюбленных. И Дафнис, и Юра увидели во внешнем облике девушек природные черты. Дафнис восхищался, «что золотом кудри ее отливают и глаза у нее огромные, словно у телки, а лицо поистине молока его коз намного белей» [Лонг 1964: 38]. Юра заметил в Даше «плавные неспешные движения рук, похожих на лебединые шеи», «растрепавшиеся волосы цвета лесного ореха» [Нагибин 2010: 347]. Как видим, «совпадения» касаются мельчайших деталей – вплоть до цвета волос избранниц.

В развитии близких отношений между героями (как Лонга, так и Нагибина) огромная роль принадлежала случаю. Так, Дафнис и Хлоя сидели около дуба, целовались и обнимались, «и когда среди объятий привлек к себе Дафнис Хлою сильнее, склонилась Хлоя на бок. И он склоняется следом за нею, потерять не желая ее поцелуя» [Лонг 1964: 67-68]. Юра и Даша после долгого пути по оврагам, буграм, каналам, лужам «увидели скамейку, почти вросшую в землю, кривую, в облупившейся краске» и сели на нее. Тут Юра решился поцеловать ее в губы: «Мы целовались, пока не рухнула трухлявая скамейка <...>. Но и тут мы не переставали целоваться, и прошла целая вечность» [Нагибин 2010: 346-347]. В сознании Юры этот поцелуй ассоциируется

с широко известным «Поцелуем» Родена. Данная ассоциация подчеркивает силу страсти влюбленных.

У обоих героев были соперники. Оба оказались старше и Дафниса, и Юры. Соперником Дафниса являлся Доркон, обещавший отцу Хлои «много ценных подарков, как подобает тому, кто пасет быков, – пару волов для пашни, четыре улья пчел молодых, полсотни яблонь, воловью кожу, чтобы подошв нарезать, и всякий год теленка, уже не сосунка» [Лонг 1964: 41]. Соперником Юры был поэт, «у него имелась жилплощадь, прописка, жировка» [Нагибин 2010: 351]. Соперники превосходили Дафниса и Юру не только в материальном отношении, каждый из них обладал талантами, которых и Дафнис, и Юра были лишены. Доркон делал лучшие свирели и хорошо на них играл. Поэт был прекрасным танцором: «он был ритмичен», «выписывал ногами кренделя».

Кандидатов на роль мужа у обеих героинь было несколько. К Дриасу приходили с просьбой отдать Хлою замуж: «иные уже приносили подарки, иные ж много богатых даров обещали, если ее заполучат» [Лонг 1964: 122]. В доме Гербета всегда находился докторант, подходящий для Даши – «взрослый и представительный».

Герои и Лонга, и Нагибина не способны бороться за своих возлюбленных. Когда Хлоя была похищена митимнейцами, Дафнис лишь лил слезы и просил помощи у нимф: «С громким криком и жалобными воплями кидался он то к буку, где они сиживали, то к морю, надеясь ее там увидеть, то к нимфам» [Лонг 1964: 77]. Когда богатые женихи приходили к отцу Хлои, он «не мог возразить ничего; видя, что далек он от цели стремлений своих, он поступил, как поступают в несчастьях влюбленные все: плакать он стал и вновь на помощь нимф призывал» [Лонг 1964: 124]. Юра после приезда жениха-поэта говорил: «Мне и в голову не пришло бороться за Дашу» [Нагибин 2010: 353].

В романе Лонга расстроенная Хлоя рассказала своему возлюбленному «о Напы речах, торопившейся выдать замуж ее поскорее». Узнав о возможном расставании с Хлоей, Дафнис так огорчился, что «стал сам не свой». В повести Нагибина Даша говорила Юре: «Маму беспокоит моя неустроенность. Она совсем извелась» [Нагибин 2010: 395]. Юра после слов Даши «не испытывал ни малейшего желания ни к какому действию жизни» [Нагибин 2010: 397].

Как у Лонга, так и у Нагибина матери мечтали выдать дочерей замуж за обеспеченного человека. Напа переживала, что Хлоя, пася стадо, «себя потеряет и в мужья себе пастуха возьмет за несколько

яблок или роз», по ее мнению «лучше сделать ее госпожой в собственном доме» [Лонг 1964: 122]. Анна Михайловна мечтала о лучшей жизни для Даши, думала «посадить этот слабый росток в тучную, надежную советскую почву» [Нагибин 2010: 388].

В обоих произведениях и Напа, и Анна Михайловна основательно готовили своих дочерей к свадьбе. Мать Хлои «учила ее чесать шерсть, крутить веретена и то и дело о свадьбе ей поминала» [Лонг 1964: 102]. Мать Даши «деятельно занялась внешностью и туалетом дочери». «Даша стала носить длинные волосы, что ей необыкновенно шло <...>. Она стала краситься. <...> как говорят женщины, "делала лицо"» [Нагибин 2010: 392].

Следует заметить, что, идя вслед за Лонгом, Нагибин иронически переосмысливал характеры и обстоятельства его романа. Так, любовные сцены с участием современных Дафниса и Хлои нередко имеют комическую подоплеку, откровенно сниженный характер. Такова, например, упоминавшаяся ранее сцена первого поцелуя: герои оказались в объятиях друг друга, потому что под тяжестью их тел рухнула старая скамейка.

Итак, сделанные нами наблюдения убеждают: в повести Нагибина имеются многочисленные – явные и скрытые – переключки с романом Лонга, что позволяет прочитать ее как современную пастораль.

Важно подчеркнуть, что в своем подавляющем большинстве эти переключки представляют собой непосредственную оглядку автора на текст литературного предшественника, прямую ориентацию на те или иные конкретные эпизоды, черты характера героев, подробности, детали. Отмеченное свойство отсылок подтверждает репутацию Нагибина как писателя, ищущего источник вдохновения в известных литературных образцах, даже тогда, когда он, как в случае с «Дафнисом и Хлоей...», писал произведение автобиографическое. Отмеченное свойство отсылок подтверждает собственное признание автора: «Я насквозь литературный человек», «пролитературный» писатель [Нагибин 2010: 530–531].

В финале повести возникает еще одна значимая отсылка – к другому пасторальному произведению: «Я перестал служить приключению другого человека, я служу собственному – тихому, медленному, с бытовым окрасом, но и со все новыми открытиями, как в самой не романтической и самой обязательной для каждого книге на свете "Приключения Робинзона Крузо"» [Нагибин 2010: 538].

Жизнь с Дашей – «история одной любви», любви к Даше – укладывалась в форму античной пасторали. Жизнь без Даши требовала иного жанрового оформления; авторский выбор пал на

просветительскую пастораль Д. Дефо («Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», 1719). В ней любовь уступала место иным ценностям, главной среди которых должен был стать созидательный труд. Важно, что в том и другом случае автор останавливается на пасторали, заменяя одну ее форму на другую. Подчеркнем, что смена литературных ориентиров «пролитературного» автора его жанровых предпочтений не изменяла.

Список литературы

Бочкарева Т.А. Функции метатекста в реализации авторской модальности // Предложение и слово. Книга 1. Сборник научных трудов. Саратов: Научная книга, 2010. С. 44–51.

Захариева И. Литературные реминисценции в закатном романе Юрия Нагибина. URL: http://liternet.bg/publish23/i_zaharieva/iurij-nagibin.htm (дата обращения: 30.04.2015).

Лонг Дафнис и Хлоя / пер. с древнегреч. С. Кондратьева; вступ ст. и примеч. М. Грабарь-Пассек. М.: Худож. лит., 1964. 179 с.

Мережковский Д. О символизме «Дафниса и Хлои» // Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса / пер. Д. Мережковского. СПб., 1904. С. 5–33.

Нагибин Ю.М. О любви // Нагибин Ю.М. Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волонтаризма и застоя. М.: РИПОЛ классик, 2010. С. 317–538.

Y. M. NAGIBIN'S STORY "DAPHNIS AND CHLOE OF THE ERA OF THE CULT OF PERSONALITY, VOLUNTARISM AND STAGNATION" AS A MODERN PASTORAL

Elena M. Gordeeva

Postgraduate of the chair of modern Russian literature

Perm State Humanitarian-Pedagogical University

614990, Russia, Perm, Sibirskaya st., 24. elenagordeeva2012@gmail.com

The article is devoted to the research of the genre specificity of Y. M. Nagibin's story 'Daphnis and Chloe of the Era of the Cult of Personality, Voluntarism and Stagnation' (1994). This work is examined in the light of pastoral idyllic tradition. Its intertextual connections with Long's novel 'Daphnis and Chloe' are revealed. It is noted that these correlations have both explicit and implicit character. It is marked that allusions to ancient Greek pastoral novel allow us to read Nagibin's story as a modern pastoral, they indicate the author's direct commitment to the text of literary predecessor and thus they confirm Nagibin's reputation as a 'pro-literary' writer.

Key words: Long, 'Daphnis and Chloe', Y. M. Nagibin 'Daphnis and Chloe of the Era of the Cult of Personality, Voluntarism and Stagnation', genre, modern pastoral.

УДК 821.111:821.161.1.

**И.С. ТУРГЕНЕВ И ДЖ. УИНТЕРСОН:
НЕОЖИДАННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

Кристина Владимировна Загороднева

к. филол. н., ст. преподаватель кафедры филологии

Пермский государственный институт культуры

614000, Россия, г. Пермь, ул. Газеты «Звезда», 18. zagor-kris@yandex.ru

Отталкиваясь от содержания повести английской писательницы Дж. Уинтерсон «Бремя» (*Weight*, 2005), автор статьи сопоставляет мифологического титана Атласа (Атланта) с фольклорным образом русского богатыря через реминисценции к произведению «Муму» И.С. Тургенева, обнаруживается параллель Геркулес (Геракл) – Герасим. Акцентируется внимание на образе собаки и ее литературных кличках (Лайка, Трезор, Муму, Каштанка), анализируется сравнение собаки с воробьем и насекомым в произведениях Уинтерсон и Тургенева. Выясняется, что оживление Атланта связано с любовью к Лайке, ставшей для него единственной небезразличной ношей, в то время как окаменение Герасима обусловлено бессердечным обращением с Муму.

Ключевые слова: Тургенев, Уинтерсон, традиции, реминисценции, классика, современная литература, образ собаки.

Факты биографии современной английской писательницы Дженет Уинтерсон (*Jeanette Winterson*, род. в 1959 г.) – сиротский приют, приемные родители, бегство из дома – напоминают историю героя романа Айрис Мердок «Дитя слова» (*A Word Child*, 1975) Хилари Бэрда, который так размышляет о своем одиночестве: «Меня вновь и вновь обжигали годы сиротства», «Я не был “дитя любви” <...> Я был “дитя слова”» [Мердок 1981: 425, 29]. Англоязычные источники по творчеству Уинтерсон посвящены, с одной стороны, анализу романов «Oranges Are Not the Only Fruit» (1985), «The Passion» (1987), «Written on the Body» (1992) [Andermahr 2008; Wilde 2009], а с другой – исследованиям гендерной проблематики и особенностям женского почерка (Вирджиния Вулф, Анджела Картер, Дженет Уинтерсон) [Hobbs 2004; Wiel Van 2014]. Отечественное литературоведение обращается к изучению поэтики света и цвета в романе

«Lighthousekeeping» (2004) [Тера 2015], преломлению биографического материала в произведении «Why Be Happy When You Could Be Normal?» (2011) [Петрова 2014]. На русский язык Уинтерсон переводят О. Варшавер, Н. Поваляева, А. Орлова, И. Замойская, Д. Оганова, Е. Кац, А. Осипов и др. Известен в двух переводах роман «Written on the Body» (1992) [Уинтерсон 2002; Винтерсон 2002] и рассказ «The 24 Hour Dog» (1998) [Уинтерсон 2001; Уинтерсон 2010].

Участвуя вместе с Виктором Пелевиным, Маргарет Этвуд, Али Смит в проекте «Мифы» британского издательства «Conongate», которое заказало писателям с мировой известностью сочинить романские версии мифов, Уинтерсон признается: «Идея выпустить эту серию мне очень понравилась – блестящая идея! Мой любимый из них, пожалуй, миф о Минотавре – не знаю, как он по-русски называется. Вот его я очень люблю, это мой персональный любимый миф» (цит. по: [Александров 2010: 326]). В романе Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2004) лабиринтом послужила всемирная Сеть, а в качестве шлема ужаса была представлена крупнорогатая голова как «модель человеческого сознания», и Тесей, «чтобы победить Минотавра, должен надеть этот Шлем. Но, надев его, он сам становится минотавром» [Абашева, Катаев 2013: 131].

Переосмысляя образ человека с головой быка через обращение к статуе Микеланджело «Атлант», созданной для гробницы папы Юлия II, можно обнаружить сходство между «древним доолимпийским божеством, отличающимся мощной силой» и держащим на себе небесный свод [Тахо-Годи 1980: 121], и человекобыком. Огромная бесформенная голова в виде неотесанного камня, в которой вязнут обхватившие ее руки Атланта, принуждает тело податься, согнувшись, вперед, чему настойчиво сопротивляются напряженные мышцы ног, мощный торс и растопыренные стопы. Подчеркивая близость к Атланту («...у меня комплекс Атланта. Нет, серьезно: мне кажется, что я могу справиться с любой ношей, обязана взвалить на свои плечи мировое бремя, и так далее – в общем, ничего страшного» (цит. по: [Александров 2010: 313])), Уинтерсон через год после романа Пелевина создает повесть «Бремя» (*Weight*, 2005) с подзаголовком «миф об Атласе и Геракле» (*The Myth of Atlas and Hercules*).

Будучи сотрудником природоохранных организаций «Друзья Земли» и «Гринпис», английская писательница накладывает мифологический сюжет о добытых Атлантом золотых яблоках из сада Гесперид на современные реалии, связанные с экологическими

проблемами планеты: «Вдох. Выдох. Кислород служит причиной рака и ограничивает продолжительность жизни» [Уинтерсон 2005: 118]. Согласно мифу, одиннадцатый подвиг Геракла заключался в том, чтобы любой ценой раздобыть три золотых яблока вечной молодости у нимф Гесперид: «По совету Прометея Геракл послал его [Атланта] за яблоками Гесперид, взяв на свои плечи небесный свод. Атлант принес три яблока и выразил желание отнести их к Эврисфею, с тем чтобы Геракл остался держать небо. Однако Гераклу удалось перехитрить Атланта: он согласился держать небосвод, но сказал, что хочет положить подушку на голову. Атлант встал на его место, а Геракл забрал яблоки и отнес к Эврисфею» [Зайцев 1980: 280].

В повести Уинтерсон готовый «сжувничать» гибкий и влюбчивый Геракл противопоставляется молчаливому и неповоротливому Атласу, «отвыкшему чувствовать»: «Да и что ему было чувствовать, кроме боли и неимоверной тяжести?» [Уинтерсон 2005: 95, 64]. Согласно мифу, жена Геракла Деянира из ревности «пропитала кровью Несса хитон» мужа, который «сразу прирос к телу надевшего его Геракла, и яд стал проникать сквозь кожу, причиняя невыносимые страдания» [Зайцев 1980: 281]. У Уинтерсон умирающий кентавр просит Деяниру «собрать его семя», спровоцированное желанием к ней, и «смешать его с кровью от нанесенной стрелой раны». Свойственная поэтике английской писательницы подчеркнутая телесность обнаруживается и в описании наказания Геракла: прилипший к телу хитон («it clung closer to him») становится причиной того, что Геракл «рвал и отбрасывал прочь куски своего тела, обуглившиеся и сухие» («it was skin he pulled away, in roasting seared slices») [Уинтерсон 2005: 103; Winterson 2005].

По мифу Атлант является древним доолимпийским божеством, его одиночество в повести «Бремя» подчеркивается реакцией на внезапно возникшее жужжание над головой. В пролетавшей мимо колбе, похожей на покалеченное насекомое («a lamed insect»), он обнаруживает собачку Лайку, «стянутую ремнями, неспособную двигаться, полумертвую от страха, упавшую в поту и собственных экскрементах» [Уинтерсон 2005: 108]. Как обвинение в жестокости звучат слова Уинтерсон, адресованные русским: «Когда русские запускали Лайку в космос в 1957 году, они знали, что ей не суждено вернуться. Автоматическая подкожная инъекция должна была усыпить ее через семь дней <...> Когда они задраили люк, Лайка задрожала и во рту у нее пересохло <...> она хотела к хозяину, и чтобы ночь и тихо, и чтобы всего этого не было» [там же: 106–107]. Счастливый и одновременно сказочный финал повести, где спасенная Атласом

крохотная Лайка находит место «в надключичной ямке» его «громадной руки», «надежно укрытой под тяжелыми волнами волос» [там же: 108], отсылает к другому произведению Уинтерсон из сборника «Лев, единорог и я» (*The Lion, the Unicorn and Me: The Donkey's Christmas Story*, 2009).

В рассказе «Рождественская хлопушка» главным героем становится безымянный пес, случайно оказавшийся внутри «гигантской рождественской хлопушки» «длиной шесть футов» [Уинтерсон 2009: 9]. Перспектива очутиться после выстрела хлопушки в небе обескураживает пса, который «хочет четырьмя лапами ходить по земле»: «Вспомнилась ему и советская собака Лайка, которую отправили в космос навсегда; вспомнились и звездные псы – Большой Пес и Малый Пес, хозяева темных небесных полей, сверкающие покровители своих косматых земных сородичей» [там же: 9]. Образ волшебной собаки, умеющей исполнять желания и возникать внезапно из хлопушки, как джин из бутылки, переплетается в рассказе Уинтерсон с образом собаки уязвимой и замерзшей, которая нуждается в добром хозяине и теплом доме. Счастливый финал рассказа, оправданный стремлением бедного мальчика и его мамы приютить пса, отсылает, с одной стороны, к рассказу А.П. Чехова «Каштанка», где Тетка–Каштанка отказывается от сытной жизни цирковой собачки ради вновь обретенного хозяина. А с другой – предлагает неоднозначное прочтение повести «Бремя», в которой описание насильственной смерти Геракла и кентавра Несса завершается чудесным спасением Лайки, разрешившей загадку бремени: «Атлас давно уже перестал ощущать вес мира, но сейчас он хорошо чувствовал кожу и кости этой маленькой собаки. Сейчас ноша не была ему безразлична, и это изменило все» [Уинтерсон 2005: 108].

Лейтмотив неожиданного отказа от щенка ограничивает пространство рассказа Дж. Уинтерсон «The 24 Hour Dog» из сборника «The World and Other Places» (1998). Возникшее на природе знакомство и сближение с собакой подчеркивает связь человека с собственной орбитой, а кружение по ней предполагает поиск единомышленников: «Его лапы были созданы, чтобы носиться кругами. Он кружил по моей орбите» [Уинтерсон 2010: 86]. Обусловленный страхом сближения с живым существом и телесной привязанностью к нему герой рассказа возвращает заводчику пса: «I looked at him, trusting, vulnerable, love without caution <...> I telephoned the farmer. “You will have to take him back”, I said. “I can’t do this”» [Winterson 1998]. Параллель между внезапно ставшим чужим щенком по кличке Гарри и вымышленным псом по кличке Нимрод, «охотник

из Книги Бытия» («the mighty hunter of Genesis») [Уинтерсон 2001: 9], определяет философскую проблематику рассказа. Вместо расширения пространства любви, рассказчик предается мыслям о космической собаке, «вечной и радостной», которая не может умереть и «бежит рядом» [там же]. Написанный от первого лица рассказ Уинтерсон в переводе на русский язык предполагает два варианта развития отношений: 1) между женщиной и собакой, 2) между мужчиной и собакой [Загороднева 2015].

В повести русского писателя И.С. Тургенева «Муму» (1854) наиболее отчетливо проявилась драматургия отношений человека и собаки, возможно, повлиявшая на творчество Уинтерсон. Сопоставимый с титаном Атласом образ дворника Герасима, «сложного богатырем и глухонемого от рождения», чье «постоянное безмолвие придавало торжественную важность его неистомной работе» [Тургенев 1980: 246], одновременно оказывается близок пушкинскому Геркулесу – Каменному гостю: «Каким он здесь представлен исполином! / Какие плечи! Что за Геркулес!..» [Пушкин 1986: 463–464]. «Демонический характер» статуи командора и «вариации мотива оживления», которые «играют важную роль в постановке и решении проблем жизни и смерти, смерти и бессмертия» [Бочкарева 2013: 140], с одной стороны, актуализируют судьбу Геракла, похожего на Дон Гуана в повести Уинтерсон, а с другой – тему взаимоотношения человека и собаки в повести «Муму». Образ русского богатыря Герасима, молчаливого и выносливого, подчеркивается в заключительных словах повести: «... “а собака – на что ему собака? к нему на двор вора бселом не затащить!” Такова ходит молва о богатырской силе немого» [Тургенев 1980: 272].

«Антикрепостническая направленность» повести как пример «неблаговидного применения помещичьей власти к крепостным крестьянам» [Дубовиков, Назарова 1980: 606] отчасти согласует поступок Герасима, который, утопив Муму, убегает от барыни: «А в Москве, на другой день после побега Герасима, хватились его. Пошли в его каморку, обшарили ее, сказали Гавриле. Тот пришел, посмотрел, пожал плечами и решил, что немой либо бежал, либо утоп вместе с своей глупой собакой» [Тургенев 1980: 272]. Популярность повести «Муму», которая «занимает первое место» «по количеству переводов на иностранные языки, появившихся при жизни Тургенева» [Дубовиков, Назарова 1980: 609], привела к появлению произведений, в которых актуализирована тема взаимоотношения человека и собаки.

В противовес успеху «Муму» рассказ Тургенева «Собака» (1866) повлек за собой критические отзывы литераторов и писателей:

П.В. Анненкова, С.А. Венгерова, Д.С. Мережковского и др. Сохранилось небрежное замечание В.Я. Брюсова: «Что касается “Собаки”, то этого я не постигаю вовсе» (цит. по: [Кийко, Макашин 1981: 506]). Написанный от первого лица рассказ «Собака» начинается с неожиданного ночного появления животного под кроватью героя, которое «скребет, возится, чешется <...> зубами по шерсти перебирает, блох ищет». Избавлению от беспокойной безымянной посещающей каждую ночь собаки способствует неожиданное появление двухмесячного щенка по кличке Трезор «коричневой шерсти, белогубого, с белыми передними лапками» [Тургенев 1981: 233, 234, 239].

Изначальное противопоставление полумистической ночной собаки и осязаемого героем щенка трансформируется на протяжении рассказа в противостояние «голубчика» Трезора и другой «огромной», «заморской», «пугающей» рыжей бешеной собаки. Схватка обеих собак оборачивается гибелью Трезора на глазах у хозяина: «Пасть с пастью так и вцепились оба – да клубом оземь! <...> И что же мы видим? Лежит мой бедный Трезорушко мертвый, с перерванным горлом – а той-то, проклятой, и след простыл. И тут я, господа, взвыл как теленок и, не стыдясь, скажу: припал я к моему двукратному, так сказать, избавителю и долго лобзал его в голову» [Там же: 241, 244–246]. Контрастные образы двух собак: безымянной (соединяющей в себе *ночную* и *рыжую*) и Трезора, получают дальнейшее развитие в цикле «Senilia. Стихотворения в прозе».

По словам комментаторов, цикл «Senilia» принято называть «лирическим дневником последних лет Тургенева» [Измайлов, Назарова 1982: 475]. Любопытно обращение к двум созданным с разницей в два месяца произведениям «Собака» (февраль, 1878) и «Воробей» (апрель, 1878). Озаглавленное по аналогии с рассказом двенадцатилетней давности стихотворение в прозе «Собака» расположено между двумя другими произведениями: «Старуха» и «Соперник». Лейтмотивом трех произведений является физическая смерть. Вынужденные из-за «страшной, неистовой бури» за окном находиться в одной комнате и испытывать нечто похожее на страх, человек и собака становятся друг для друга родственными душами, их объединяет «трепетный огонек» в глазах, так «одна и та же жизнь жметя пугливо к другой» [Тургенев 1982: 129, 130]. Здесь собака становится очевидцем переживаний лирического героя, а ее молчаливость и статуарность отзываются на окаменелость лирического героя, порожденную страхом конца.

По контрасту с героями из «Собаки» бесстрашный воробей из одноименной миниатюры Тургенева «весь взъерошенный, искаженный», защищающий собственного выпавшего из гнезда детеныша, кажется более сильным и жизнестойким, чем окаменевшая из-за бури за окном собака [Тургенев 1982: 142]. Предвосхищая возможную, но немыслимую схватку между большой собакой и крошечным воробьем, лирический герой из произведения «Воробей» любит свою умную собаку по кличке Трезор, которая признала за отважным воробьем преимущество: «Трезор остановился, попятился <...> Я поспешил отозвать смущенного пса» [Там же: 142]. Внутренняя сила и внешняя хрупкость воробья вкупе со стремлением с «отчаянным и жалким писком» прокричать о надвигающейся беде в образе «зубастой раскрытой пасти» отзываются на размышления лирического героя о силе любви, что «сильнее смерти и страха смерти» [Там же: 142].

Обращаясь к сравнению образа собаки в произведениях Уинтерсон и Тургенева можно проследить следующие закономерности. Во-первых, само упоминание о животном предполагает определенную авторскую исповедальность, что особенно проявляется в стихотворениях в прозе позднего И.С. Тургенева и в целом в поэтике Дж. Уинтерсон. Во-вторых, в творчестве обоих авторов возникают неожиданные переключки, обусловленные как образом летающей собаки (Лайка, Большой Пес и Малый Пес), так и взаимоотношениями собаки и воробья, собаки и покаленного насекомого («a lamed insect»). Возможность парить в воздухе как будто определяет собачье бессмертие, поэтому волшебные собаки Дж. Уинтерсон обретают его независимо от их породы и кличек. В-третьих, ответственность за бродячего беспородного пса или переживания, связанные с воспитанием щенка, определяют характер и совесть героев. Поэтому оживает титан Атлас, полюбивший Лайку, ставшую для него единственной небезразличной ношей, и окаменевают богатырь Герасим, утопивший Муму.

Список литературы

Абашева М.П., Катаев Ф.А. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность. Пермь: Изд-во ПГГПУ, 2013. 168 с.

Александров Н.Д. Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2010, 416 с.

Бочкарева Н.С. Экфрастический дискурс в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 1(21). С. 140–145.

Винтерсон Дж. Письмена на теле / Пер. с англ. Д.Оганова. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/59385/slug/> (дата обращения 24.10.2015)

Дубовиков А.Н., Назарова Н.Л. Примечания к «Муму» // Тургенев И.С. Сочинения 1844–1854. М.: Наука, 1980. Т. 4. С. 603–611.

Загороднева К.В. О двух переводах рассказа Дж.Уинтерсон «The 24 Hour Dog» // XXVII Пуришевские чтения. «Зарубежная литература XXI века: проблемы и тенденции / Отв. ред. М.А.Дремов. М.: ООО «Сам полиграфист», 2015. С. 39–40.

Зайцев А.И. Геракл // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 277–283.

Измайлов Н.В., Назарова Л.Н. Примечания // Тургенев И.С. Сочинения 1881–1883. М.: Наука, 1982. Т.10. С. 387–604.

Кийко Е.И., Макашин С.А. Примечания к «Собаке» // Тургенев И.С. Сочинения 1861–1867. М.: Наука, 1981. Т. 7. С. 499–507.

Мердок А. Дитя слова / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой. М.: Худож. лит., 1981. 448 с.

Петрова К.В. «Shakespeare is all the alphabet...»: шекспировские аллюзии в автобиографии Дж. Уинтерсон «Зачем быть счастливым, если можно быть нормальным?» // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. № 83. Ч. I. С. 27–30.

Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. 527 с.

Тахо-Годи А. Атлант // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 121.

Тега Е.В. Дуализм света и тьмы в романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» // XXVII Пуришевские чтения: зарубежная литература XXI в.: проблемы и тенденции / Отв. ред. М.А. Дремов. МПГУ, 2014. С. 129–131.

Тургенев И.С. Муму // Сочинения 1844–1854. М.: Наука, 1980. Т. 4. С. 246–272.

Тургенев И.С. Собака // Сочинения 1861–1867. М.: Наука, 1981. Т. 7. С. 232–246.

Тургенев И.С. Стихотворения в прозе. Senilia // Сочинения 1881–1883. М.: Наука, 1982. Т.10. С. 125–190.

Уинтерсон Дж. Бремя. Миф об Атласе и Геракле / пер. с англ. А. Осипов. М.: Открытый мир, 2005. 128 с.

Уинтерсон Дж. Пес на 24 часа / Пер. с англ. А.Орловой // Иностранная литература. 2010. № 12. С. 86–93.

Уинтерсон Дж. Рождественские рассказы / Пер. с англ. Н. Поваляевой // Иностранная литература. 2009. № 12. С. 3–13.

Уинтерсон Д. Тайнопись плоти / Пер. с англ. И.Замойской. М.: Эксмо, 2002. 288 с.

Уинтерсон Дж. Щенок на сутки / Пер. с англ. О.Варшавер // Иностранная литература. 2001. № 11. С. 3–9.

Andermahr S. Jeanette Winterson. L.: Palgrave Macmillan, 2008. 208 p.

Hobbs R. Writing on the Body: Sex, Gender and Identity in the Fiction of Jeanette Winterson and Angela Carter. N.Y.: Paupers' Press, 2004. 55 p.

Wiel Van der R. Literary Aesthetics of Trauma: Virginia Woolf and Jeanette Winterson. L.: Palgrave Macmillan, 2014. 264 p.

Wilde A.-K. Different Genres and Literary Elements in Jeanette Wintersons "The Passion". München: Grin Verlag, 2009. 23 p.

Winterson J. Weight. The Myth of Atlas and Heracles. URL: <http://www.general-ebooks.com/read/177124685> (дата обращения 15.10.2015)

Winterson J. The 24 Hour Dog. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/> (дата обращения 15.11.2014)

I. TURGENEV AND J. WINTERSON: UNEXPECTED PARALLELS

Kristina V. Zagorodneva

Candidate of Philology, Senior Teacher of Philology Department

Perm State Institute of Culture

Russia, 614000, Perm, Gazety Zvezda str. 18 zagor-kris@yandex.ru

The author compares the mythological titan the Atlas (Atlant) from the story of English writer J.Winterson «Weight» (2005) with folklore image of the Russian bogatyr through reminiscences to Turgenev's «Mumu». The parallel Hercules (Heracles) – Herasim is revealed. The attention is focused on the image of the dog and its literary nickname (Laika, Trezor, Mumu, Kashtanka), comparison of the dog with a sparrow and an insect is analyzed in J.Winterson and Turgenev's selected works. It is remarkable that Atlant's revival is connected with love to Laika, while Herasim's fossilization is caused by the heartless reference with Mumu.

Key words: Turgenev, Winterson, traditions, reminiscences, classics, modern literature, image of dog.

УДК 821.111

**«ВОЗВРАЩЕНИЕ В БРАЙДСХЕД» ИВЛИНА ВО:
НАРРАТИВИЗАЦИЯ ПРОШЛОГО**

Иван Александрович Авраменко

к.филол.н., доцент департамента иностранных языков

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

614070, Россия, г. Пермь, ул. Студенческая, д. 38. iavramenko@hse.ru

В статье анализируется обращение к проблемам памяти, репрезентации прошлого в английской литературе на примере романа И. Во «Возвращение в Брайдсхед». Нарратологический подход объясняет фокус внимания на механизме воспоминания, субъектах воспоминания и системе временных планов. Формулируются сходства и различия в механизмах воспоминания и их нарративизации у нарратора и персонажей. Демонстрируется относительный характер у Во художественного прошлого, настоящего и будущего, связанных проницаемыми границами. Создаются модели временных отношений в романе.

Ключевые слова: Ивлин Во, прошлое, воспоминание, память, наррация, субъект повествования, временной план.

Современная английская литература активно, часто новаторски, обращается к проблемам осознания прошлого, индивидуальной и коллективной памяти, процессам воспоминания и забвения, соотношению понятий памяти, истории и идентичности, формам личностного (авто)биографического восстановления прошлого. Яркие примеры находим в творчестве П. Баркер, Дж. Барнса, Х. Мантел, Г. Свифта и др., а также у англоязычных писателей неанглийского происхождения, таких как К. Исигуро, Дж.М. Кутзее, М. Ондаатже, А. Рой, С. Рушди и др. Интерес к художественному исследованию прошлого англоязычная литература разделяет с мировой: вспомним такие знаковые произведения, как «Чтец» Б. Шлинка (Германия), «Полная иллюминация» Дж.С. Фоера (США). «Таинственное пламя царицы Лоанны» У. Эко (Италия), «Благоволительницы» Дж. Литтелла (Франция), «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова (Россия).

В попытке проследить генезис проблемы прошлого в английской литературе XX в., мы обратились к периоду Второй мировой войны.

Уже давно было отмечено, что именно в 1940-х гг. английская литература начала активно обращаться к прошлому: «Мир до войны, даже со своими тайными пороками и драмами, казавшийся теперь более надежным и во всяком случае эстетически более привлекательным, – в центре многих произведений 40–50-х гг. Элегический мотив «возвращения» с особенной силой прозвучал в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед» (1945). <...> Мотив возвращения <...> предполагающий сравнение прошлого и настоящего, а тем самым отчасти намечающий между ними исторические связи, чрезвычайно характерен и для многих других английских романистов» [Английская литература 1945–1980: 45]. Основной причиной ностальгии был социально-психологический кризис мировоззрения, вызванный войной и последующим распадом Британской империи.

В последнее время появляется все больше исследований, посвященных проблемам памяти и прошлого [Memory Studies 2008–2015; Павлова 2012; Memories and Representations of War 2009], [The Remembering Self 2008; Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self 2003], а также отражению этих проблем в литературе [Переходцева 2012; Walder 2011; Ender 2008; Vyerman 2005; Remembering our Past 1999]. Подобные работы все чаще появляются в отношении английского романа первой половины XX в. [Anderson 2010; Tamaš 2010; Reginio 2008; Moffett 2005]. Однако, в особенности в отечественном литературоведении, до сих пор наблюдается дефицит работ, анализирующих художественные механизмы воплощения фикционального прошлого и, как следствие, недостаточно полное осознание категории художественного времени.

Целью данной статьи является анализ нарративных моделей представления прошлого в романе «Возвращение в Брайдсхед» (*Brideshead Revisited*, 1945) Ивлины Во. Сразу после публикации, а также и в дальнейшем роман был оценен как одна из вершин творчества писателя [Evelyn Waugh 1984: 233–287]. Согласимся с мнением известного литературоведа: «Это, с одной стороны, одно из безусловно лучших творений писателя, а с другой – произведение ключевое, помогающее поставить все на свои места в попытке понять Во в целом. Все черты манеры Во ... получили именно в этом романе наиболее полное выражение» [Ивашева 1979: 92–93]. В отечественном литературоведении в отношении Во сложилась формула «сатирик и лирик» [Анджапаридзе 1980]. Англоязычные исследователи характеризуют Во как комического или сатирического писателя, придавая мало значения лирической составляющей в его творчестве,

но зато часто рассматривают его как «писателя-католика» (Во принял католичество незадолго до написания «Возвращения в Брайдсхед», в 1939 г.). Соответственно, популярны интерпретации его романов в религиозном ключе [Evelyn Waugh 1984: 279–287], [Heath 1982], [Татарникова 2006]. В целом можно сказать, что литературоведы фокусируются на проблемно-тематическом [Бердникова 2006] и образном [Склизкова 2012] аспектах творчества писателя. Избрав нарратологический подход, мы сосредоточимся на описании в «Возвращении в Брайдсхед» механизма воспоминания, субъектах воспоминания и системе временных планов, образующейся вследствие деятельности воспоминания.

Создание и публикация «Возвращения в Брайдсхед» приходится на годы Второй мировой войны (1944 и 1945 г., соответственно), однако роман вряд ли можно причислить к жанру военного романа. Согласимся с исследователем: «В послевоенной английской литературе, по общему признанию британских критиков, не сложился жанр «военного романа», как это произошло, например, в американской» [Шишкин 1983: 8]. Подавляющая часть описанных событий относится к довоенному периоду, начиная с 1923 г. Пролог и эпилог относятся, вероятнее всего, к февралю-марту 1943 или 1944 гг., однако лишь отдельные маневры и административно-повседневный быт армии, а не сами военные действия образуют повествовательную рамку. Военные события, таким образом, получают лишь периферийное изображение, большой акцент сделан на довоенное прошлое.

Роман является значимым исключением в контексте творчества Во, из-за своей перволичной повествовательной формы, когда повествователем (нарратором) является сам главный герой, Чарльз Райдер. Повествуемые события его жизни предстают не как рассказ, обращенный к некоему нарратору, а как воспоминание, ментальная деятельность. Соответственно, в целом повествование у Во представляет ситуацию автокоммуникации.

Обращение к довоенному прошлому в комбинации с автокоммуникативным повествованием от первого лица делают неизбежным чувство ностальгии, характерное для романной прозы периода в целом, о чем уже говорилось выше. Ностальгию как характерную черту романа отмечают большинство критиков и исследователей, хотя и дают ей разную оценку: «Мистер Во подвержен двум сильнейшим эмоциям среднего возраста: ярости и ностальгии. В Брайдсхеде ностальгия не поддается контролю»; «В отличие от ранних романов мистера Во, его ирония [в «Возвращении в

Брайдсхед»] уже не была безудержно смешна, а его типичный настрой, яркий, дерзкий и не допускающий возражений, омрачился потом ностальгического и религиозного озноба»; «Мистер Во наконец отпустил поводья своей романтической ностальгии, и она свободно понеслась вперед, оставляя позади обрывки фарса и сатиры» [Evelyn Waugh 1984: 300, 301, 434]; «Ностальгическая тоска по приходящим в упадок дворянским усадьбам проходит лейтмотивом через все произведения писателя» [Соловьева 2004: 310].

Ностальгический пафос связан с мотивом путешествия-возвращения, о котором уже также упоминалось выше. Однако перемещение в пространстве носит в романе подчиненную функцию. В Брайдсхед, символ и сосредоточие прошлого, Чарльза Райдер попадает случайно, в результате дислокации военного подразделения¹. Основное действие совершается в сфере ментальной, в попытке реконструировать прошлое, осмыслить его и дать ему оценку, связать с настоящим и будущим. Здесь герой-нарратор предстает «новым историком», как называет Дэвид Ротштейн Чарльза Райдера, «чьи личные отношения с семьей Марчмейнов позволяют ему аккуратно собирать и фиксировать факты – способ понять исторические трансформации этой семьи и ее католического наследия» [Rothstein 1993: 329].

Осознавая свое прошлое, Райдер создает его как текст, а текстопорождение влечет за собой необходимость этот текст коммуницировать, рассказать (хотя бы только самому себе). Прошлое, таким образом, обретается преимущественно в процессе коммуникации, оно существует в той мере, в которой может быть передано в некоем повествовании или, другими словами, нарративизировано. Такой процесс воспоминания, изображенный внутри художественного произведения, становится частью еще более сложной системы наррации. Наррация (повествование) понимается нами как процесс коммуникации биографического автора и биографического читателя, опосредованный повествовательными инстанциями имплицитного автора и имплицитного читателя, нарратора и его адресата (наррататора), а также коммуницирующих персонажей (см. соответствующие схемы в [Ильин 2001: 200, 202], [Шмид 2008: 45]). Нарративизация – это, соответственно, процесс воплощения слова или мысли, принадлежащих определенному субъекту повествования, в рамках общей системы наррации.

Теперь мы можем перейти к основному предмету исследования. Как уже было отмечено выше, наррация в анализируемом романе - это в подавляющей степени автокоммуникативное воспоминание,

ментальная деятельность героя-нарратора, иногда поданная в саморефлексии: «Моя тема – память <...> Эти воспоминания, которые и есть моя жизнь – ибо ничто, в сущности, не принадлежит нам, кроме прошлого, – были со мной всегда» [Во 1979: 390. Далее роман цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках]. Дискурс нарратора нельзя назвать диалогизированным, Райдер вспоминает свое прошлое, но не рассказывает его. Это отражено уже в подзаголовке – «Священные и богохульные воспоминания пехотного капитана Чарльза Райдера». Это именно воспоминания как процесс (memories), а не как результат, воплощенный в письменном (memoirs) или устном (reminiscences) тексте.

Однако нельзя не отметить единичные индексы ориентации наррации на письменную форму. Во-первых, это третье лицо подзаголовка, намекающее на отчуждение воспоминаний от их носителя, вероятнее всего, в результате публикации. Во-вторых, некоторые фразы в тексте становятся индексами минимально выявленного нарратора («вот мой подробнейший отчет о первом кратком посещении Брайдсхеда», 225; «подшло время поговорить о Джулии», 348), коммуникация с которым происходит, скорее всего, в письменной форме («я сжал до нескольких фраз то, что было высказано в многих фразах», 311; «завершает этот эпизод письмо от леди Марчмейн», 320).

Перейдем к тому, как в прологе Во изображает механизм воспоминания. «Я спал, пока денщик не разбудил меня, а тогда устало поднялся, молча побрился и, только уходя, обернулся с порога и спросил своего помкомроты;

— А как эта местность называется?

Он ответил; и в ту же секунду словно кто-то выключил радио и голос, бубнивший у меня над ухом беспрестанно, бессмысленно день за днем, вдруг пресекался; наступила великая тишина, сначала пустая, но постепенно, по мере того как возвращались ко мне потрясенные чувства, наполнившаяся сладостными, простыми, давно забытыми звуками, — ибо он назвал имя, которое было мне хорошо знакомо, волшебное имя такой древней силы, что при одном только его звуке призраки всех этих последних тощих лет чредой понеслись прочь» (204).

Отметим, что воспоминание возникает непреднамеренно. Для Во характерно, что оно результат аудиального стимула («выключил радио», «голос», «великая тишина», «забытые звуки», «назвал имя»), который «запускает» ассоциативный процесс. Возникнув как

воспоминание, прошлое оказывается в большей степени реально, чем настоящее («волшебное имя такой древней силы, что при одном только его звуке призраки всех этих последних тощих лет чредой понесли прочь»). «Вытесненное» прошлым настоящее не исчезает, но теряет статус действительности, становится «полусуществующим»².

Прошлое становится основой повествования в следующих за прологом трех книгах. На протяжении всего текста Райдер-нарратор не дает читателю забыть, что излагаемые события, представленные описания – это все воспоминания: «вместе с комнатой вспоминаются обрывки разговоров. Помню, как она говорила...» (301), «я часто вспоминаю эту комнату» (327) и т.п. В результате, картины и события прошлого постоянно соотносятся с настоящим моментом воспоминания: «он [отец Райдера] не объявлял целей своих военных действий, и я до сего дня не знаю, были ли они чисто карательными» (252); «он [Себастьян] говорил еще много такого, что мне мучительно вспоминать даже теперь, через двадцать лет» (308), «я часто вспоминаю эту комнату ... и сравниваю ее со стандартными, клиническими ванными помещеньицами, сплошь зеркальными и никелированными, которые сходят за роскошь в современном мире» (327); «тогда, как и теперь, она [Селия, жена главного героя] была вездесущей, неутомимой хозяйкой» (428). Таким образом, если в прологе прошлое «просвечивает» сквозь настоящее, которое является основным временным планом (назовем эту модель «прошлое в настоящем»), то в основной части романа, настоящее «просвечивает» сквозь прошлое (модель «настоящее в прошедшем»).

Как можно видеть, временные планы в романе разделены (и связаны) проницаемыми границами. С одной стороны, настоящее (военные сцены) и прошлое (довоенная жизнь) отделены друг от друга при помощи композиционной рамки, которую образуют пролог и эпилог. Такое построение подчеркивает «неотменимость» настоящего. Если в представлении Джулии, возлюбленной Райдера, «прошлое и будущее так теснят нас с обеих сторон, что для настоящего совершенно не остается места» (438), то сам Райдер оказывается в мире, где настоящее взяло прошлое «в тиски». Прошлое невосстановимо, что в полной мере выражено в символике разрушенного поместья. Более того, в этом мире нет места и будущему, оно отменено войной. При этом изложение событий прошлого занимает подавляющую часть текста. Это несомненно связано с более высокой ценностью, которую придает прошлому имплицитный автор, в противовес ничтожному настоящему³.

Во в значительной степени релятивизирует прошлое, настоящее и будущее. В конце первой главы книги первой читаем: «Вот мой подробнейший отчет о первом кратком посещении Брайдсхеда; мог ли я знать тогда, что память о нем вызовет слезы на глазах пожилого пехотного капитана» (225). В одном предложении смешиваются темпоральные индексы прошлого как истории («первое краткое посещение», «тогда») и настоящего как дискурса для этой истории («вот мой подробнейший отчет»)⁴. Но еще более интересно то, что настоящий момент подан в качестве будущего по отношению к вспоминаемому прошлому («память о нем вызовет слезы на глазах пожилого пехотного капитана»)⁵.

Еще один подобный пример находим в четвертой главе первой книги: «Мать, как я понимаю, была набожной. Мне в свое время казалось странным, что она сочла долгом оставить отца и меня и поехать на санитарной машине в Сербию, чтобы там погибнуть от ипохондрии в снегах Боснии. Но позже я открыл нечто подобное и в своем характере. Позже я также пришел к признанию того, о чем тогда, в 1923 году, не считал нужным даже задуматься, и принял сверхъестественное как реальность. Но в то лето в Брайдсхеде эти потребности были мне неведомы» (264). Здесь одни и те же фрагменты предложения являются индексами как прошлого, так и настоящего. Парантеза «как я понимаю» в первом предложении отрывка грамматически отсылает к настоящему нарратора, но функционально является «проводником» фактов прошлого. Параллельно этому, «я» Райдера-нарратора из настоящего сменяется на «мне» Райдера-персонажа из прошлого. Амбивалентным оказывается и дважды повторяющееся «позже». Включено ли оно в повествуемое прошлое или это уже повествующее настоящее? В логике развертывающегося далее текста это «позже» предстает как будущее с точки зрения 1923 г., однако будущее еще «не мыслимое» («не считал нужным даже задуматься»). Статус «будущего в прошедшем» оно получает благодаря происходящей в настоящем, но направленной в прошлое мыслительной деятельности воспоминания⁶.

Обладая полным знанием о прошлом, нарратор может представлять некоторые из событий как будущие: «обернувшись, чтобы бросить, как я полагал, последний прощальный взгляд на Брайдсхед» (340), «но только через несколько лет я узнал, что там в действительности произошло» (348), «она рассказывала мне позднее, что взяла меня на заметку» (там же), «любовь, которую я должен был вскоре к ней ощутить» (402). Для ностальгического романа-воспоминания, казалось бы, естественной была ретроспективное нарративное движение «от

настоящего к прошлому». Во, как мы видели, не отказывается от него, однако наррация в «Возвращении в Брайдсхед» часто движется проспективно, как видно из приведенных примеров. «Забегания» в грядущее затрагивает события, которые для героя-нарратора являются уже свершившимися. Поэтому такую модель мы называем «будущее в прошедшем», по аналогии с грамматическим временем Future-in-the-Past⁷.

На образном уровне модель «будущее в прошедшем» проявляется в модели «был предтечей». Когда Райдер влюбляется в Джулию Моттрем (в девичестве – Флайт), он понимает, что Себастьян, чрезвычайно близкие отношения с которым к этому моменту подошли к концу, «был предтечей» (418, 459) своей сестры, а сама она позже оказывается предтечей обретенной в итоге Райдером религиозной веры.

Деятельность воспоминания характеризует не только Райдера-нарратора, но и Райдера-персонажа: «Я проснулся со смешанным чувством недоумения и испуга в незнакомой комнате, и в первые же сознательные секунды ко мне возвратилась память о минувшем вечере, сначала как о кошмаре, потом как о действительности» (295); «Но едва я переступил порог, до меня донесся единственный в своем роде голос – эхо прошлого, которое казалось мне уже таким далеким» (370-371); «Память моя перелетела на десять лет назад» (401); «загорались звезды и покачивались на небосклоне, подобно тому как некогда, вспомнилось мне, они покачивались между башнями и островерхими крышами Оксфорда» (421). Иногда персонаж, как и нарратор, рефлексировал над своим воспоминанием: «У меня перехватывало дыхание от ее красоты, мне вдруг подумалось: “Когда я уже видел ее вот такой же? Какое видение она мне сейчас напоминает?”» (465). На уровне персонажа изоморфно повторяются и другие особенности воспоминания, которые мы выделили в отношении нарратора. Воспоминание носит ассоциативно-непроизвольный характер, прошлое оживает «вытесняя» настоящее: «весь этот жалкий подпольный притон словно растаял, и я очутился снова в Оксфорде, у стрельчатого рескинского окна, за которым лежал зеленый двор колледжа Христовой церкви» (431). Темпоральный сдвиг зависит от чувственного, чаще всего аудиального, стимула: в последнем примере (а также в цитате со стр. 370) это голос Антони Бланша. В воспоминаниях Райдера-персонажа также сливаются различные временные планы: «Когда перед ужином Джулия спустилась ненадолго к себе в каюту (никто не переодевался в те дни) и я вошел вместе с нею без приглашения, без спора, как будто так и

надо, и, закрыв дверь, обнял и поцеловал ее, ничего не изменилось. Позднее, когда я перебирал все в памяти, то взлетая вместе со своим ложем, то проваливаясь по воле разгулявшихся волн, мне припомнились мои ухаживания за минувшие десять мертвых лет» (417). Проспективное по отношению к предшествующему событию (любви связи, о которой повествуется через фигуру умолчания) «позже» становится, таким образом, «будущим в прошедшем», но одновременно маркирует момент ретроспекции-воспоминания.

Субъектами воспоминания становятся и другие персонажи романа, от эпизодических («пожилые господа и дамы, сидящие в углу со своими воспоминаниями», 350; «все их теперешние дела ничего не значили рядом с младенческими болезнями и проступками, хранимыми в ее [няни Марчмейнов] памяти», 324) до главных, семьи владельцев заглавного поместья. «Леди Марчмейн была занята изданием для узкого круга друзей книги в память о своем брате Неде» (286). Отметим, что само «Возвращение в Брайдсхед» становится «книгой в память» о Марчмейнах. «Это была ее [жены] часовня, я ей подарил. У нас в семье все были строители. Я построил ее в павильоне из старых камней, в старых стенах; это было последнее добавление к новому дому; пришло последним и первым ушло. До войны там был свой капеллан. Помнишь?» (487) – говорит лорд Марчмейн на смертном одре своей дочери Корделии. Как и для Райдера, основа воспоминаний Марчмейна – сам дом, поместье Брайдсхед. Джулия, наряду с поместьем и Себастьяном Флайтом⁸, является центральным объектом⁹, но также и субъектом воспоминаний: «Помнишь ли, – спросила Джулия тихим летним вечером, напоенном запахами цветущих лип, – помнишь ли тот шторм?» (436). Здесь интересно учесть, что этот шторм упоминается еще ранее в романе как грядущее событие: «Она сказала мне это десять лет спустя, во время шторма в Атлантике» (369).

Как можно видеть, в отличие от автокоммуникативного воспоминания Райдера-нарратора, воспоминания персонажей чаще даны в форме звучащей прямой речи и побуждают собеседника присоединиться к воспоминанию.

Подведем итоги:

1. Воспоминание как деятельность характерна не только для нарратора, но и для персонажей романа. Прошлое возникает обычно непреднамеренно, часто как результат аудиальной ассоциации, в ностальгически-поэтическом контексте.

2. Если на уровне нарратора воспоминание – это прежде всего мысль, то на уровне персонажей воспоминание – это прежде всего слово. Воспоминание нарратора в минимальной степени подразумевает наррататора, тогда как персонажи часто адресуют свои воспоминания собеседнику или читателю.

3. Являясь более ценным, чем настоящее, прошлое может на время получить онтологический приоритет (стать более реальным). Однако в исторической перспективе оно неизбежно оказывается в подчиненном положении (кольцевая композиция).

4. В процессе нарративизации прошлое предстает и как собственно утраченное прошлое, и как обретенное настоящее, и даже как вероятное будущее. Отношения трех взаимопроницаемых временных планов мы условно обозначили как модели «прошлое в настоящем», «настоящее в прошедшем» и «будущее в прошедшем».

Примечания

¹Пересечение персонажем-нарратором пространственной границы «город/сельская местность» коррелирует с пересечением временной границы «настоящее/прошлое». О значении образа поместья у Во см.: [Coffey 2006].

² Нам кажется, у Во можно наблюдать продолжение прустовской традиции. Начиная с процитированного отрывка воспоминание в романе развивается по схеме, обнаруженной Эвелин Эндер у Пруста: «изначальное состояние покоя, чувственный возбудитель, внезапное и обновленное ощущение идентичности, сопровождающее воспоминание, и, наконец, постепенное развертывание памяти, которое последовательно, через ассоциации вырастает в сложную систему взаимосвязанных образов» [Ender 2008: 29].

³ Кажется правомерным распространить на «Возвращение в Брайдсхед» утверждение исследователя о более ранних романах: «Центральный конфликт "Прерванной работы" тот же, что во всех произведениях Во тридцатых годов – столкновение высоко оцениваемого прошлого с безоговорочно осуждаемым настоящим» [Кабанова 1999: 47].

⁴ Термины «история» и «дискурс» мы берем в трактовке Э.Бенвениста [Бенвенист 1974: 271-276].

⁵ Причина взаимопроникновений времен – составной характер основного субъекта повествования: то, что для Райдера-персонажа является настоящим, для Райдера-нарратора – уже прошедшее.

⁶ Подобные примеры можно продолжать: «Все это я узнал о Джулии постепенно, по кусочкам, как узнают о прежней – или, как тогда кажется, предварительной – жизни той, которую любишь» (353).

⁷ Статус модели «настоящее в прошлом» неоднозначен. С одной стороны, она отражает проспективное движение, от прошлого к настоящему. С другой – это движение назад, мы возвращаемся в настоящее, поскольку настоящим начинается роман.

⁸ Сам Себастьян не показан предающимся воспоминаниям, но он высказывает мысли, характерные для поэтики воспоминания в романе в целом и довольно точно описывающие ситуацию Райдера-нарратора: «Хорошо бы всюду, где был счастлив, зарывать в землю что-нибудь ценное, а потом в старости, когда станешь безобразным и жалким, возвращаться, откапывать и вспоминать» (210).

⁹ «Я не забыл Себастьяна. Он каждый день был со мною в Джулии; вернее, в нем любил я Джулию в далекие аркадийские дни. ... Я не забыл Себастьяна; каждый камень в том доме был для меня памятью о нем» (459).

Список литературы

Английская литература 1945-1980 / под ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 1987. 511 с.

Анджапаридзе Г.А. Ивлин Во – сатирик и лирик // Во И. Избранное. Сборник. М.: Прогресс, 1980. 440 с.

Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 447 с.

Бердникова И.В. Идеино-философская основа и культурно-художественные контексты ранних романов Ивлиина Во: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2006. 22 с.

Во И. Возвращение в Брайдсхед // Во И. Избранное. М.: Прогресс, 1979. С. 188–500.

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

Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения)–INTRADA, 2001. 385 с.

Кабанова И.В. Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов: Из-во Саратов. ун-та, 1999. 99 с.

Павлова О.А. Категории "история" и "память" в контексте постколониального дискурса: автореф. дисс. ... филол. наук. М., 2012. 18 с.

Переходцева О.В. Память и нарратив в современной английской литературе: М. Эмис, Дж. Барнс: дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2012. 207 с.

Склизкова Т.А. Образ Аркадии в английском романе XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2012.

Соловьева Н.А. Сатирический роман // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высш. шк., 2004. С. 304–312.

Татарникова Л.Р. Ценностно-смысловая трансформация христианских мотивов в произведениях Ивлина Во, Джона Фаулза и Курта Воннегута: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Чита, 2006.

Шишкин А.П. Современный английский роман (проблемы войны и мира): учеб. пособ. для филол. спец. ин-тов. М.: Высш. шк., 1983. 104 с.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

Anderson D. Remembering to forget: The event of memory in Beckett and Joyce. Florida State University, 2010. 144 p.

Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self: Developmental and Cultural Perspectives / ed. by Robyn Fivush, Catherine A. Haden. Mahwah, New Jersey; London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003. 240 p.

Byerman K. Remembering the Past in Contemporary African American Fiction. The University of North Carolina Press, 2005. 228 p.

Coffey L. Evelyn Waugh's Country House Trinity: Memory, History and Catholicism in Brideshead Revisited // Literature & History. Vol. 15, Issue 1, Spring, 2006, p. 59–73.

Ender E. ArchiTEXTS of Memory: Literature, Science, Autobiography. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008. 305 p.

Evelyn Waugh: The Critical Heritage / Ed. by Martin Stannard. New York and London: Routledge. 1984. 537 p.

Heath J. The Picturesque Prison: Evelyn Waugh and His Writing. Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 1982. 334 p.

Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II / Ed. By Elena Lamberti and Vita Fortunati. Amsterdam - New York, NY: Rodopi B.V., 2009. 343 p.

Memory Studies. Sage Journals Online, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://mss.sagepub.com/> (дата обращения: 27.08.2015).

Moffett Alexander N. The insistence of memory: Mnemonic transformations in the works of Thomas Hardy, Henry Adams, Willa Cather, and Virginia Woolf. Northeastern University, 2005. 370 p.

Reginio Robert J. The problem of memory in modernism: Gestures of memory in Virginia Woolf, Wallace Stevens, Marcel Duchamp, and Samuel Beckett. University of Massachusetts Amherst, 2008. 277 p.

Remembering our Past: Studies in Autobiographical Memory / Ed. by David C. Rubin, Cambridge University Press, 1999. 448 p.

Rothstein D. Brideshead Revisited and the Modern Historicisation of Memory // Studies in the Novel, 25, 1993. P. 318–331.

Tamaś T. Remembering in the British Fiction of the 1930s. Debreceni Egyetem BTK, 2010. 158 p.

The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative/ Ed. by Ulric Neisser, Robyn Fivush, Cambridge University Press, 2008. 301 p.

Walder D. Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation, and Memory. New York and London: Routledge, 2011. 204 p.

EVELYN WAUGH'S «BRIDESHEAD REVISITED»: NARRATIVE REPRESENTATION OF THE PAST

Ivan A. Avramenko

Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Foreign Languages
National Research University Higher School of Economics
614070, Russia, Perm, 38 Studencheskaya str., iavramenko@hse.ru

The article considers the problems of memory and representation of the past in British literature on the example of E. Waugh's novel "Brideshead revisited". Narratological approach explains the focus on the mechanism of recollecting the past, the subjects of recollection and the temporal system. The narrator and characters are compared and contrasted in terms of their narrative presentation of the past. The past, present and future in the novel are demonstrated to be of relative, permeable nature. Several models of temporal relations are created.

Key words: Evelyn Waugh, the past, recollection, narration, memory, subject of recollection, temporal system.

УДК 821.161+821.139

АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ЖАКА ЛОРАНА И БОРИСА АКУНИНА КАК ФЕНОМЕН, НАХОДЯЩИЙСЯ НА СТЫКЕ МАССОВОЙ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Елена Павловна Коблова

Аспирант

Сорбонна 4, докторантская школа 5

75006. Франция, Париж, ул. Serpente 28. iakov_84@mail.ru

В статье представлен анализ феномена литературы, находящейся на стыке массовой и интеллектуальной на примере творчества писателя и журналиста Жака Лорана, который под псевдонимом Сесиль Сен Лоран создает серию «массовых» романов, имеющих невероятный успех. Через несколько десятков лет в России в 90 -е годы подобное явление появляется в творчестве известного ученого, переводчика, заместителя главного редактора журнала «Иностранная литература» Бориса Акунина. Его «фандоринский цикл», а за ним и другие его романы, также имеют невероятный успех. Под своим настоящим именем оба автора публикуют статьи, эссе, научные труды.

Ключевые слова: Акунин, Лоран, массовая литература, интеллектуальная литература.

*В 1945 году писатели мечтали
быть Богом, через десять лет
им было достаточно того,
чтобы просто нравиться.*

Пьер де Буадефр

Массовая литература, по мнению большинства ученых, представляет собой «категорию литературных произведений, относимых к маргинальной сфере общепризнанной литературы и отвергаемых как псевдолитература» [Мельников 2008: 52]. Безусловно, упрощение литературных ожиданий и спрос на низкокачественную литературу явление вовсе не новое. В связи с понятием «массовая литература» упоминают «древнегреческий роман и персидские дастаны», «восточную обрамленную повесть» и «средневековые жития» [Аверинцев, Андреев, Распоров, Гринцер, Михайлов 1994:18]. Австрийский философ и искусствовед Арнольд Хаузер усматривает черты «омассовления» и «стандартизации» в

литературе эллинизма, а также в фавлю и новеллах итальянского Возрождения [Hauser 1963: 349]. Российский исследователь С.Ю. Баранов считает, что формирование массовой литературы произошло в XVI в. «в результате расслоения и усложнения культурной жизни и призванной удовлетворять запросы демократического читателя, не подготовленного к восприятию вершинных образцов художественного творчества» [Баранов 1980:5]. В странах Европы, начиная со второй четверти XIX в., под определение массовой литературы подпадают мелодрама и авантюрный роман, часто публикующийся отдельными выпусками с продолжением.

В России, как и в других странах, массовая литература существовала на протяжении веков, однако существенный интерес к ней, как к феномену возник уже в конце двадцатого столетия. Ю. М. Лотман обращается к массовой литературе как к историко-культурной проблеме. Анализируя труды русских формалистов В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова, он делает акцент на важном пункте: массовая литература – выражение эпохи, интересов и особенностей простонародного общества, это явление, которое «касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру» [Лотман 1994: 386].

Расцвет феномена массовой литературы зачастую связан с развитием общества, с экономическим подъемом, в то время как литература как таковая воспринимается читателем как приятное времяпрепровождение. Подобный процесс происходит во Франции в XX в. В 50-годы страна пережила две мировые войны, которые, несомненно, оказали влияние на моральное состояние людей, повлекли за собой переоценку ценностей, которая, в свою, отразилась и в литературе. С приходом к власти Шарля де Голля, «его преобразованием общественных инвестиций, модернизации дорожной и железообрабатывающей промышленности, повышению заработной платы рабочих» [Bieber 2007: 5] в общество приходит стабильность и появляется кардинально новое для Франции понятие «потребительского общества», что вызывает появление необычного феномена в литературе. Произведения, находящиеся на стыке массовой и интеллектуальной литературы. Талантливые писатели, стремясь угодить читателю, иронизируя над декадансом массового общества, создают продукты, которые несомненно понравятся публике, наделяя их всеми признаками массового чтения. Подобное явление в литературе связано с именем Жака Лорана, творчество

которого приходится на середину XX в., а в России с именем Бориса Акунина, автора который не перестает удивлять читателя.

Выдающийся журналист, писатель и эссеист публикует в 1951 г. сатирический памфлет под названием «Поль и Жан-Поль», где подвергает критике самого Сартра, сравнивая его с Полем Бурже[Laurent 1951], писателем, известным благодаря своему обширному творчеству, в частности, роману «Ученик», который стал важным шагом к появлению жанра романа идей и который в тоже время слыл символом старомодности и буржуазности. Жак Лоран действительно личность выдающаяся во многих смыслах и в первую очередь, как человек своего времени, как человек, которые умел использовать свои таланты и понимание литературной обстановки в свою пользу. Почувствовав новую волну, упрощение литературных интересов, усталость публики от романов идей и новых манифестов, Лоран под псевдонимом Сесиль Сен-Лоран создает целую серию любовных, полицейских романов, которые расходятся миллионными экземплярами. Одновременно Лоран ведет активную журналистскую деятельность, пишет серьезные труды, и кроме того, одно время входит в литературное направление «гусаров». Жак Лоран, иронично посмеиваясь, дает публике то, что она просит и не причисляет свою «массовую литературу» к интеллектуальной прозе, не отрицая того, что написание подобных книг вызывает в нем лишь меркантильный интерес.

Параллельный феномен наблюдается в России, однако, уже через пятьдесят лет в конце XX, начале XXI в. в творчестве Бориса Акунина (настоящее имя Г. Ш. Чхартишвили). Ученый-японист, литературовед и переводчик, работавший заместителем главного редактора журнала «Иностранная литература», создает целый цикл романов, серийностью отвечающих требованиям массовой литературы. Сам автор, признавая и даже подчеркивая «классичность/культурность» созданных им сочинений, неизменно объясняет замысел создавать «культурные детективы» желанием угодить литературным вкусам жены. «Она у меня рафинированный читатель, но детективы, как и все ее подружки, очень любит. А читать подобную литературу считалось занятием неприличным. И когда я увидел, как она стыдливо заворачивает в газетку какой-то очередной отечественный детектив, очень захотелось сделать что-то другое, чтобы в газетку не заворачивали» Жак Лоран родился в Париже в 1919 г. Георгий Чхартишвили в Зестафони в 1956 г. В 31 год Лоран публикует эссе Поль и Жан-Поль, в котором он выступает против самого Сартра и призывает дать писателю право на свободу творчества. А в 1953 г. создает журнал Ля Паризьен,

еженедельным изданием которого он управляет в течение пяти лет. Лоран завоевал множество литературных премий, таких как «Гонкур» за роман глупости в 1971 г., Гран при «Французской академии» в 1981. Георгий Чхартишвили работал заместителем главного редактора журнала «Иностранная литература» с 1994 по 2000, был главным редактором 20-томной «Антологии японской литературы», а также председателем правления мегапроекта «Пушкинская библиотека».

У массовой литературы есть множество признаков. По мнению И.А. Черняк, «одной из особенностей массовой литературы является нивелирование авторской точки зрения, а нередко и анонимность произведения». Кроме того одной из характеристик массовости, произведения является серийность «Серия – это не только совокупность тиражных копий-идентичностей, это, скорее, сквозная линия, на которую нанизан разнообразный по своим и "конститутивным", и "структурно-феноменологическим" параметрам материал» [Черняк].

Рассматривая произведения обоих писателей с точки зрения присутствия в них черт массовой литературы, произведения Жака Лорана под псевдонимом Сесиль Сен Лоран будут в большей степени соответствовать критериям, но с этой точки зрения правы, формалисты, призывая изучать массовую литературу, как отражение состояние общества в конкретную эпоху. Однако талантливый автор, даже стремясь упростить свой текст не может сделать его бездарным, слог автора легок, в характерах героев проскальзывает глубина, ирония же выдает неординарный способ мыслить, который автор передает своим героям. Их отвага, стремление к свободе и некая легкомысленность создают их шарм, а жизнь полная приключений не оставляет читателя равнодушным. Такова Кларис героиня одноименного романа, будучи дочерью русской матери, отца – француза, и внучкой американца, девушка вынуждена уехать из царской России, на грани переворота. Однако уже через четыре года героиня снова возвращаются в Страну, уже пережившую переворот навстречу множеству приключений. Этот роман стал не только бестселлером, но и был экранизирован. Ему присущи одни из основных признаков массовой литературы, упрощение, которое происходит на всех уровнях, начиная с языка, заканчивая постановкой сюжета, нивелирование авторской точки зрения, повествование происходит от третьего лица, однако автор не дает своего мнения, не пытается влиять на читателя, внушая ему ту или иную точку зрения. Наконец, одним из важнейших с коммерческой точки зрения, признаков, является серийность, характерная для творчества Лорана.

Что касается Бориса Акунина, «серийности его произведений» скорее можно назвать циклизацией – черте, издревле свойственной словесности. «Читатель оной быстро привыкает к персонажам, странствующим из романа в роман, привязывается к героям, как к старым знакомцам, живет их радостями и горестями, как своими. Мир, обжитый такими давно родными, “знакомыми всё лицами”, – мир понятный и привычный.» Девять романов об Эрасте Фандорине автор объединяет в один цикл, что для литературы не ново, однако создатель «фандоринского» проекта вполне оригинален. Прежде всего, писатель декларирует романы о Фандорине, как осознанный проект, смело, как и Лоран, демонстрирует собственную стратегию успеха: «Все жанры классического криминального романа в литературном проекте Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина». В 1830-х гг. в русской литературе был жанр – «светская повесть» – романтическая повесть из жизни высшего общества, однако термина «великосветский детектив» тогда не существовало. Автор намерено создает аллюзии, водит неологизмы, которые кажутся привычными. Каждый из «фандоринских» романов снабжен броской надписью на обложке «Новый детектив». О том, что эти детективы — возрожденная классика жанра, и, что посвящены они «памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом», читатель узнает, только взглянув на оборот обложки. Романы цикла представляют многочисленные аллюзии на современную действительность и цитаты из тех произведений, которые были созданы десятки лет спустя после завершения «фандоринской» эпохи.

Оба писателя избирали этот путь, каждый по своим причинам, однако оба чувствуют особенности и изменения ожиданий своего читателя. Их «массовая» литература разна, один из них намеренно упрощает свои романы с целью создать «массовый» продукт, другой же сквозь «вынужденные» простые формы изложения передает читателю свое мироощущение и философию. Интересно отметить, что остается не ясным, кто же здесь главный? Литература ли влияет на общество или общество на литературу. Есть ли у автора возможность в этом современном потребительском обществе, которое в своем абсолюте неминуемо стремится к одной и той же максиме, быть услышанным таким, какой он есть и не пытаться адаптировать свой стиль под современные тенденции. И все же творчество Бориса Акунина, несмотря на свою распространенность среди массового читателя имеет замысел, глубокую структуру, и является предметом, а порой и загадкой многих литературоведческих исследований.

Список литературы

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Распоров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.С. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.

Андреев Л.Г. Современная литература Франции 60-е годы. М.: Изд-во МГУ, 1977. 364 с.

Баранов С.Ю. Популярная проза XVIII века // Повести разумные и замысловатые. Популярная проза XVIII века. М.: Современник, 1980. С. 5.

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн: Александра, 1994. 495 с.

Мельников Н.Г. Массовая литература // Русская словесность. М., 1998. № 5. С. 6–18.

Ранчин А. Четыре заметки о «Приключениях Эраста Фандорина» Бориса Акунина. /Русский Журнал /Круг чтения. URL: www.russ.ru/kgug/20030314_ran.html (дата обращения: 11.03.2015)

Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. С. 152–178.

Bieber H. Etude sur Françoise Sagan « Bonjour tristesse ». Paris: Ellipses, 2007. P.5.

Boisdeffre P. de. Histoire de la littérature française des années 1930 aux années 1980. Roman-théâtre. Paris : Librairie académique Perrin, 1985. 1390 p.

Ganne G. Messieurs les best-sellers. Paris: Librairie académique Perrin, 1966. P. 15.

Hauser A. The Philosophy of Art History. N.-Y.: Cleveland, 1963. 420p.

ANALYSIS OF THE WORKS OF JACQUES LAURENT AND BORIS AKUNIN AS A PHENOMENON LOCATED AT THE INTERFACE OF MASS AND INTELLECTUAL LITERATURE

Elena P. Koblova

Doctorant

Sorbonne 4, doctoral school 5 of French literature

75006, France, Serpente str, 28. iakov_84@mail.ru

This article is devoted to comparative analysis of creativities of two authors Boris Akunin and Jacques Laurent and is based for comparison of their poetics as the product located at the junction of mass and intellectual literature.

Keywords: Akunin, Laurent, mass literature, intellectual literature.

УДК 821.111

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ Н.ХОРНБИ «СЛЭМ»

Марина Кавсаровна Исмагилова

магистр филологии

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

Статья посвящена исследованию особенностей повествования в романе современного английского писателя Н. Хорнби «Слэм». Характеристика идиолекта главного героя, представленная в статье, дается в связи с основными чертами его характера. Особое внимание уделяется принципу изустности, реализованному в романе: выявляются основные средства, помогающие создать эффект звучания устной речи на разных языковых уровнях. Также анализируются взаимодействие рассказчика с читателем в романе и особенности композиции повествования, в частности, сложная система пролеписов.

Ключевые слова: Ник Хорнби, повествование, изустность, поэтика

Ник Хорнби (р.1957) – современный английский писатель, творчество которого занимает нишу между так называемой «серьезной» литературой и беллетристикой, так как ему одновременно удается завоевать расположение широких кругов читателей и в то же время снискать признание литературных критиков. В центре одного из последних романов Хорнби – «Слэм» (2007) – история подростка Сэма Джонса, живущего в Лондоне со своей разведенной матерью, который в день своего шестнадцатилетия узнает, что его девушка Алисия ждет ребенка.

При анализе произведения мы опирались на определение, в основе которого лежит дифференциация «события, о котором рассказывается» и «события рассказывания». Понятие повествования, таким образом, охватывает явления, относящиеся именно ко второму событию. «Повествование – совокупность фрагментов текста эпического произведения, приписанных автором-творцом «вторичному» субъекту изображения и речи (повествователю,

рассказчику) и выполняющих «посреднические» (связывающие читателя с художественным миром) функции» [Тамарченко 2004: 236].

В романе «Слэм» повествование ведется от имени главного героя, другими словами, это типичный пример личного повествования от первого лица автодиегетическим (в терминологии Ж.Женетта) рассказчиком. Повествование имеет явно ретроспективную форму: в настоящее время Сэму восемнадцать лет; его рассказ о событиях, которые происходят в романе, начинается со времени, когда ему пятнадцать. Это приводит к тому, что, как и в других подобных произведениях, в этом романе достаточно явственна разница между я-повествующим и я-повествуемым.

Стоит отметить, что рисуя образ Сэма, Хорнби намеренно наделяет его многими положительными чертами: доброта, тактичность, интеллигентность, теплое и уважительное отношение к своей матери, наличие увлечений, которым он уделяет достаточно много времени, – скейтбординг и рисование. В целом же Хорнби создает образ симпатичного, но довольно обычного подростка, который свободно существует в пространстве современной культуры и не выделяется какими-то необычными характеристиками, потому что такой образ с большей вероятностью вызовет сочувствие читателей.

Нетрудно заметить сходство характеров персонажа Хорнби и главного героя повести Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», как отмечает, например, Э.Энтони в статье «Bed and Half-board: an Offer He Can't Refuse» (2007). То, что говорят исследователи о личности Холдена Колфилда, героя Сэлинджера, часто вполне приложимо и к Сэму: «Холден говорит как подросток, <...> но думает как взрослый» (Менанд 2005). В романе «Слэм» также часто встречаются наблюдения над теми или иными сторонами жизни, «взрослые» по содержанию, но выраженные «детским» языком, благодаря чему герой Сэлинджера является своеобразным литературным «предшественником» героя Хорнби.

В специфике речи Сэма находят отражение многие черты его характера и личности. Прежде всего в идиолекте героя выделяется слой лексики, которая типично употребляется людьми его возраста: молодежный сленг и разговорная лексика (jerk, bloke, cuss out, weed, kid (в значении «парень»), crackhead, man (в значении «парень, мужик»), quid, whack, geezer, bum, muppet, chav, gooey, sicko), разговорные фразы (OK, all that, sort of, like, anyway).

Параллельно с этим Сэм часто использует сленг, относящийся к более узкой части культуры, – субкультуре скейтбордистов, к которой, очевидно, принадлежит сам. В романе множество названий

скейтерских трюков (fakie flips, McTwist, gay twists, grinds, heelflips, kickflip McTwists, half-cab frontside blunt reverts, rock'n'roll, sacktaps, shove-its) и других слов относящихся, к семантическому полю скейтбординга (concrete, board, ramp, decks, bail, do an air, vert-ramps), включая названия вымышленных мест в Лондоне, где тренируются Сэм и его друзья (Grind-City, the Bowl).

Интересно, что на лексическом уровне другое увлечение Сэма не находит отражения в той же мере, что и увлечение скейтбордингом. Он сообщает читателю, что предмет, который лучше всех дается ему в школе, – это art and design, и несколько раз ссылается на колледж, в котором он продолжает изучать его после школы, но, судя по количеству слов, относящихся к сфере скейтбординга, значимость этого увлечения в жизни Сэма гораздо выше значимости других его интересов.

Ни в диалогах с героями, ни в разговоре с читателями Сэм почти никогда не использует нецензурную лексику, которую также можно отнести к одной из характеристик молодежной речи. В этом проявляются такие природные черты его характера, как выдержка и спокойствие, а также его воспитание и нежелание расстроить свою маму.

Важнейшей характеристикой повествования в романе является последовательное применение принципа устности, т.е. установки на устную речь, имитации устной речи в литературном произведении. Очевидно, что здесь Хорнби вновь ориентируется на известнейшее произведение Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и использует множество языковых средств, чтобы создать иллюзию устности.

Наиболее очевидно использование на протяжении всего романа лексики, более типичной для устной речи, в частности уже упомянутых разговорных лексических единиц и конструкций, в том числе относящихся к молодежному сленгу. Кроме этого, в повествовании рассказчика присутствуют элементы, позволяющие передать специфику произношения устной речи (dunno, s'pose, cos), а также различные междометия и звукоподражания (ha ha, blah blah, nah, ah, oh).

Автору также удастся передать на письме такую особенность звучащей речи, как интонация. Например, описывая изменения отношения родителей Алисии к Сэму, обычно настроенных к нему скептические, он употребляет заглавные буквы для выделения слов, на которых падает особое интонационное ударение: «They had obviously decided that they were going to Make An Effort with me» [Hornby 2005: 181].

Кроме того, в тексте нередко используются многоточия, призванные обозначить в тексте паузы, остановки в рассказе, который ведет Сэм, там, где он чему-то удивляется, пытается что-то утаить, задумывается о чем-либо и пр.

Синтаксис текста в романе также призван передать особенности синтаксиса устной речи. Предложения часто короткие, нередко состоящие из двух-трех, а то и из одного слова. Отдельные фрагменты текста характеризуются большим количеством лексических повторов, которые также присущи устной речи. Например, перечисляя несколько событий в первой главе, Сэм начинает каждый отрезок текста, посвященный одно из них, с одних и тех же слов: «← For example, Mum got rid of Steve <...>. – For example, Mrs Gillett, my art and design teacher <...>. – For example, I'd learned two new skating tricks» [Hornby 2005: 1].

Неподготовленность, спонтанность устной речи, которая является одной из ее ключевых характеристик, Хорнби удается передать несколькими средствами. Самое очевидное из них – комментарии рассказчика, который иногда сомневается, с какого именно события ему стоит начать следующий отрезок повествования или о чем сказать в первую очередь: «I don't know what to tell you first». Также используются некоторые виды анахроний (термин Женетта), т.е. различных форм несоответствия между порядком истории и порядком повествования, из которых наиболее активно в этом романе используется проспекция (или пролепсис).

Наконец, немаловажную роль в создании эффекта изустности имеет такая незаметная, на первый взгляд, особенность текста, как нарушение правил грамматики. Зачастую эти нарушения настолько незначительны, что их будет уместнее назвать невниманием к грамматике, которое тоже свойственно устной речи по причине ее неподготовленности, а также отчасти стремлению к лаконичности. Примеры подобного невнимания в речи Сэма – не совсем точное употребление в некоторых случаях глагольных времен (Past Simple Tense вместо грамматически более правильного Past Perfect Tense), опускание служебных частей речи (например, предлогов) и т.д.

Особенно заметны все эти черты в самой первой главе романа: она более других наполнена элементами, создающими иллюзию устности речи, так что это производит впечатление, будто рассказчик в начале романа волнуется, «настраивается» перед повествованием.

Одной из черт повествования, также создающей иллюзию устной речи, является его направленность на читателя, которого в данном случае уместнее было бы назвать собеседником или даже слушателем, так как Сэм именно рассказывает ему свою историю. Тип читателя в

этом произведении можно определить как эксплицитный: Сэм постоянно обращается к нему, делает остановки в повествовании, чтобы что-то ему объяснить, в некоторых случаях поясняет ему, как он ведет свой рассказ и т.д.

При этом читатель (или слушатель) в «Слэме» не определен: Сэм не представляет на его месте какую-то конкретную группу людей. Собственно даже не ясно, имеется в виду один или несколько слушателей: рассказчик обращается к своему читателю – «you» – и больше никак его не характеризует.

Несмотря на то что время от времени Сэм пытается предугадать реакцию читателя на сказанное, его возможные вопросы, в целом его нельзя назвать активным читателем; Сэм рассказывает историю, а не ведет беседу. Единственное исключение составляет «диалог» с читателями, который выстраивает Сэм в конце романа на основе их возможных вопросов. Предпоследняя глава целиком посвящена этому диалогу, который построен по схеме: вопрос читателя относительно конкретного героя или какой-либо сферы жизни Сэма – развернутый ответ героя, вопрос – ответ и т.д.

Здесь эксплицитный читатель (слушатель) наиболее активен; в развитии сюжета романа этот диалог играет роль развязки и частично даже эпилога, так как в нем рассказывается о некоторых из наиболее важных дальнейших событий, а в отношениях между рассказчиком и читателем он как бы принимает форму последней беседы, в которой собеседник (в обычном понимании – читатель), до того только слушавший, наконец получает слово и возможность расспросить героя о наиболее интересующих его вещах.

Сэм немало размышляет о природе самого повествования. В начале романа, например, он говорит о сложности выстраивания последовательности описываемых событий: «telling a story is more difficult than it looks, because you don't know what to put where» [Hornby 2007: 57]. Более важны, однако, его размышления о том, что более значимо в любой истории: Сэм уверен, что факты менее важны, чем отношение к ним, и в изложении собственной истории придерживается этого принципа.

Кроме того, само название романа и есть то самое отношение к фактам, которое, по мнению Сэма, и делает историю историей. Ведь «slam» в скейтерском сленге означает не просто падение, но и удар от этого падения, боль, которую он может вызвать. Так герой (а посредством него и сам Хорнби) оценивает произошедшее с ним: то, что Сэму и Алисии удалось справиться с этим, не означает господства

полного оптимизма героя или автора по поводу подростковой беременности.

Несмотря на обещание ничего не утаивать, данное в начале романа, Сэм все-таки предпочитает скрыть несколько деталей в своем повествовании. Так в романе появляется несколько примеров умолчания: герой начинает говорить о каком-то событии или делает на него намек, но вдруг замолкает. Умолчания как повествовательные приемы также помогают автору создать эффект звучания устной речи. Обрыв предложения (апосиопеза) и пауза, переданная многоточием, показывают, насколько быстро, как бы «прямо сейчас» меняется мысль Сэма.

В романе также создается достаточно сложная система проспекций, или пролепсисов, как их называет Женетт. Если в качестве основного, или первичного, повествования принять массив текста с первой по восемнадцатую главу (т.е. тот, где описываются события, начиная с периода незадолго до шестнадцатилетия Сэма, до момента, когда Руфусу уже несколько недель), то один из пролепсисов (в главе 6) можно квалифицировать как внутренний (терминология Женетта), а два (в главах 12 и 20) как внешние. События внутреннего пролепсиса (глава 6) не выходят за рамки хронотопа всего повествования: в этой главе Сэм описывает один день из своей жизни, когда его ребенку 3 недели. События внешних пролепсисов (главы 12 и 20), наоборот, выходят за границы хронотопа основного корпуса повествования и описывают события, которые происходят спустя примерно два и три года после рождения Руфуса (соответственно долго после того, как заканчивается действие основного повествования).

Более всего интересна форма этих пролепсисов и их сюжетная обоснованность. Сэм считает, что по какой-то причине он трижды совершает путешествия во времени. Те события, которые Сэм описывает во время этих пролепсисов (по крайней мере, первых двух), в ходе романа повторяются, т.е. то, что Сэм увидел в своих путешествиях в будущее, действительно происходит с ним в настоящем (настоящем повествования). Такая повторяемость событий дает Сэму определенное преимущество: у него вновь и вновь появляется возможность исправить что-либо в своем поведении.

На протяжении всего романа герой пытается понять их предназначение. Главное предположение, которое Сэм делает в самом конце романа, – Тони Хоук пытается таким образом ему показать, что какие бы трудности ни возникали, Сэм может с ними справиться.

В романе также можно обнаружить пролепсисы в виде анонсов, предшествующие главам, описывающим путешествия в будущее,

которые являются, таким образом, пролеписами второго порядка по отношению к пролеписам, описанным выше. Например, анонс в конце одиннадцатой главы намекает на предстоящее «путешествие» в следующей главе: «I went to bed. But I didn't know when I was going to wake up» [Hornby 2005: 190].

В этом проявляется, с одной стороны, «нарративное нетерпение», а с другой, – важная для всего смысла романа идея: автор показывает, насколько быстро приходится повзрослеть герою, и посредством этих скачков во времени он лишь подчеркивает эту быстроту.

Создание пролеписов различных по своему типу (внешних и внутренних) также имеет значение в контексте романа. Сэм напоминает, что финал его повествования – это еще не конец его истории: «I'm telling you all this as if it's a story, with a beginning, a middle and an end. And it is a story, I suppose, <...> But it's not the sort of story that has an end. It doesn't have an end yet, anyway» [Hornby 2005: 274]. Использование внутренних и внешних пролеписов подчеркивает эту открытость финала.

Как уже было сказано, в романе весьма существенна разница между двумя актантами: я-повествующим (восемнадцатилетний Сэм) и я-повествуемым (Сэм в возрасте шестнадцати лет). В романе они разделены различием возраста и – что более важно – опыта, что позволяет первому актанту анализировать и давать оценку поведения второго. Иногда Сэм смотрит на свои прошлые поступки и эмоции с сочувствием, иногда пытается оправдать себя, но чаще, наоборот, Сэм достаточно строг к себе и осуждает свои слова или действия.

Таким образом, к основным особенностям повествования в романе «Слэм» относятся специфика идиолекта главного героя, которая отражает определенные черты его характера, изустность повествования как имитация звучания устной речи в романе, специфика взаимодействия рассказчика с читателем и особенности композиции повествования. При этом можно утверждать, что основным повествовательным принципом, в значительной степени структурирующим другие приемы повествования в этом произведении, является принцип изустности, в чем автор следует повествовательной традиции английского романа XX века.

Список литературы

Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им.Сабашниковых, 1998. 944 с.

Менанд Л. «Над пропастью во ржи» 50 лет спустя // Иностр. лит. 2005. №10. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/10/me16.html> (дата обращения: 10.03.2014).

Проскурнин Б.М. Взрослый сын «сердитого молодого человека» в поисках идентичности: о романе Ханифа Курейши «близость» // Вестник Пермского Университета. 2009. Вып. 6. С. 73–80.

Тамарченко Н.Д. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т.1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. 512 с.

Хорнби Н. Слэм. [пер. с англ. В.Шубинского]. Спб.: Амфора, 2008. 288 с.

Anthony A. Bed and Half-board: an Offer He Can't Refuse // The Observer. October 7, 2007. URL: <http://www.theguardian.com/books/2007/oct/07/fiction.booksforchildrenandteenagers> (дата обращения: 25.02.2014).

Hornby N. Slam. London: Penguin Books, 2007. 293 p.

THE CHARACTERISTICS OF THE NARRATION IN THE NOVEL 'SLAM' BY NICK HORNBY

Marina K. Ismagilova

Master of Philology

Perm State University

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

The article deals with the narration of the novel 'Slam' by a contemporary British author Nick Hornby. The characteristic of the main character's idiolect is given in the article in connection with the main features of his personality. One of the most significant aspects of the novel narration examined in the article is the imitation of the spoken language in the literary work (or the so-called 'teenage skaz') which is represented at the every level of linguistic structure of the text. The analysis of the novel narration also involves the peculiarities of the interaction between the narrator and the reader, and of the narration composition.

Key words: Nick Hornby, narration, teenage skaz, poetics.

УДК 821.139

МЕТАПОЭТИКА РАСПАДА: РОМАН А.ВОЛОДИНА «ДОНДОГ»

Инга Валерьевна Сулова

доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, г.Пермь ул.Букирева, 15. inga_sus@mail.ru

Исследуются метапрозаические особенности и содержательная специфика романа Антуана Володина «Дондог» (2002). Особое внимание уделяется жанровой прагматике жизнеописания, её ироническому опровержению, дискредитации в художественном мире романа. Делается заключение о том, что постэкзотическое творчество возможное и в форме романа, и в форме устного рассказа квалифицируется автором как единственный способ в катастрофической вселенной, быть свободным и говорить правду.

Ключевые слова: Антуан Володин, полифонизм, герой, автобиографический роман, постэкзотизм.

«Антуан Володин» (*Antoine Volodine*, род. 1950) – псевдоним известного французского писателя, более того, одного из самых лучших и интересных в контексте национальной литературы, «обязательных для чтения», по мнению критика [Александров 2008]. Его перу принадлежит около двадцати романов, причём только часть из них опубликована под псевдонимом «Володин», у остальных в качестве авторов указаны «Элли Кронауэр» «Мануэла Дрэгер», «Лутц Бассман». Настоящее имя писателя и соответственно его биография, читательской аудитории не известны, у каждого из аватаров свой уникальный голос, свои ключевые даты жизни и творчества. «Официальный представитель» Володин заявляет, что три другие голоса давно отделились от него, стали самостоятельными и востребованными творческими единицами с внушительной библиографией. Свой стиль этот многоголосый автор определяет как «*постэкзотизм*». В интервью, в комментариях к произведениям, в самих произведениях (например, в романе «Постэкзотизм в десяти уроках. Урок одиннадцатый» (1998)) писатель проясняет суть явления. Постэкзотизм – это «литература об иной реальности, о другой стороне мира», «литература нездешняя, творимая узниками, обменивающимися фрагментами текстов, романов, обрывками

нашептанных фраз» [Володин 2012: 230]. Писатели постэкзотизма выводят на сцену персонажей «живущих внутри катастрофы. В ней берут начало их память, мечты и романы». Персонажи Володина почти всегда «при смерти и рассказывают свою историю в момент агонии или спустя несколько минут после кончины» [там же]. Цель посэкзотического творчества – «изменить мир – своим чуть слышным шепотом, мечтами, протестами», убедить самих себя, в наличие права голоса, постэкзотические писатели «одержимы потребностью немедленно высказаться, кристаллизовать мысли в слове, обратиться к себе подобным» [там же: 231]. По заявлению автора, его произведения «выражают бунт против существующего мира, против человеческого удела в его политических и метафизических преломлениях» [Володин 2010: 322].

Таким образом, постэкзотизм – революционный полифонический проект, один из видов коллективного письма, актуализированного ещё сюрреалистами в начале 20-х гг. XX в. На поэтологическом уровне ключевые составляющие постэкзотизма – сюрреалистичность, ониризм, фантазмагоричность, антиутопизм, притчевость, метарефлексивность.

Почти все персонажи Володина – писатели, и очевидна авторская стратегия вывести их за пределы книг, в которых они были заданы, изменить их виртуальный онтологический статус на реальный. Постэкзотический стиль, по мнению Володина, присущ многим современным писателям, например, Харуки Мураками, Виктору Пелевину, Орхану Памуку.

Произведения, созданные под разными псевдонимами Володин объединяет в один постэкзотический политический мегапроект, который реализует «заключённый в неволе коллектив» [Володин 2012: 230]. «Все мое творчество, включая фантастику, – единое целое, начиная с первого романа и до последнего <...> Все мои произведения – часть глобального проекта – создать библиотеку произведений выдуманных писателей, находящихся на грани бреда, заключенных в тюрьму, оплакивающих революцию, которая потерпела поражение» [цит. по: Дмитриева 2006]. Володин – политически ориентированный автор. Его герои-писатели так или иначе узники совести, диссиденты.

Персонажи всех уровней, задаваемые в произведениях, принципиально лишены национальной, социальной, портретной, этнической характеристик, их имена гибридные: Дондог Бальбайян, Джесси Лу, Ирина Шлумм, Мария Самарканд, Нора Махно, Жан Власенко, Лутц Бассман и т.д. Но сам принцип гибридности, как мы видим, даёт почву для размышления. Так, например, важное в

контексте нашего исследования имя «Дондог» созвучно монгольскому/бурятскому «Дондок», что значит «творец», «благонамеренный». Это имя носили бурятский поэт-провидец Дондок Узылтуев, лама Даши-Дондок Унтанов и другие великие сыны народа. «Бальбаян» – она из ряда «армянских» фамилий Володина, очевидно активизирует аллюзии к теме геноцида, звучащей в каждом его произведении

Как и его персонажи, Володин – маргинал, он отстаивает свою независимость не только от личной биографии, но и от языка, литературной традиции и современного литературного контекста. Французский литературовед Ф.Детю называет его «сталкером», выстраивает систему аналогий с творчеством Тарковского: «<...> в каждую книгу Володина входишь как в заминированное пространство, на неизведанную территорию, и продвигаться по ней рекомендуется с той же осторожностью, что и по таинственной Зоне “Сталкера”» [Детю 2008: 8]. Тем не менее, многие аспекты творчества последовательно указывают на систему близко «родственных связей». Так авангардистская революционность, абсолютизация темы свободы, сновидческая поэтика очевидно восходят к традиции сюрреализма; манипуляции с языком, повествовательными перспективами, стремление к деиндивидуализации текста, глубокая метафизичность, инертный герой, метапрозаические стратегии, вызывают отчётливые ассоциации с творческим опытом С.Беккета и т.д.

В 2014 г. А. Володин был удостоен премии Медичи, которая, как известно, была учреждена специально для поощрения авангардных писателей, прежде всего «новоманистов» (в числе лауреатов – К. Симон, Ф. Соллерс, Ж. Перек), тем самым были признаны его заслуги в области революционные трансформации в области романного мировоззрения и письма. По мнению В. Пестрева, творчество Володина, наряду с творчеством К. Рансмайра, М. Кундеры, даёт «возможность раскрыть тот особый этический и эстетический смысл, который определяет своеобразие современного романа» [Пестрев 2011: 232].

Первый роман Володина – «Сравнительная биография Жориана Мюрграва» (*Biographie comparée de Jorian Murgrave*, 1985), он, по сути, открывает мегапроект постэкзотизм. Начиная с этого романа, проявляется сосредоточенное внимание писателя на стратегиях и жанровых возможностях биографического и псевдоавтобиографического письма.

Роман «Дондог» (*Dondog*) выходит в 2002 г. В нем наглядно проявились все составляющие мировоззрения и поэтики

постэкзотизма. Основу сюжета составляет автобиографическая попытка заглавного героя, и поиски наиболее адекватного способа её реализации. Каждая из четырёх частей реализует некий важный этап его жизни. Но Дондог только один из множества голосов в полифонии романа, всякий раз, когда речь идёт от его лица, указывается: «говорит Дондог».

После долгих лет заключения Дондог (меня зовут Дондог Бальбаян. Я скоро умру. Вот кто я такой» [Володин 2010: 19. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках]), «недочеловек», «представитель гонимого народа уйбуров, выходит из лагеря и направляется Сити с целью отомстить всем предавшим («свести счёты с двумя-тремя типами»). Он единственный оставшийся в живых представитель своей семьи и, возможно, уйбурского народа вообще. Идею мести Дондог вынашивал всё время заключения, около пятидесяти лет. Обоснование необходимости мести осуществляется посредством *жизнеописания*, расследования своего запятого прошлого.

Вспомним, что для биографической/автобиографической поэтики принципиальна установка на биографические факты и детали, ретроспективность изложения, самоанализ, наличие героя объекта или субъекта жизнеописания. Внутренняя сущность героя раскрывается через воспоминания о детстве. Жанрово-определяющей категорией становится память. Характеру и свойствам памяти, анализу процесса припоминаний в произведениях подобного рода уделяется, как правило, довольно много внимания.

Все эти и другие жанровые компоненты иронически опровергаются, дискредитируются в романе «Дондог»: «говорили о себе, правда без долгих автобиографических заносов, сдержанно» (316). Сведения, которыми располагает герой, крайне недостоверны – после страшной ночи облавы на уйбуров (Дондогу тогда было около семи лет) в его памяти и речи «что-то стопорится» (91). А то, что он мог бы вспомнить, он вспоминать отказывается. Единственное чем строится расследование – сон бабушки, который «никогда не совместится с реальностью» и воспоминания о времени до его рождения. Мотив «ущербной», «разрушенной» памяти пронизывает весь роман. «Моё сознание увечно. Память копошится в грязи без формы и цвета. Я помню только некоторые имена» (113). Тем не менее, первая часть романа называется «Дети». В ней задаются архетипические для автобиографического жанра образы: семья (младший брат, мать, бабушка), школа и первая учительница, одноклассники, дом, собака, улица и т.д. Характерен «идиллический»

пейзаж при реконструкции образов детства: «Столовая была кроткой и мирной. Небо обрело осеннюю, несколько холодную красоту. Дымил танковый завод» (46). Художественным языком части «Дети», ключевой эпизод которой страшная ночь облавы, заявляется феерия: «надо пересказывать это как феерию <...> Эта техника мне хорошо знакома, говорит Додог. Как будто все приключилось с другой цивилизацией, на похожей, но отличной от нашей планете. Слушатели в недоумении, ничего не понимают, полагая, что речь идёт не только о научной фантастике, не только о чистом вздоре <...> В любом случае, чтобы воспринять эти образы и тьму той ночи, нужны были специальные очки» (94-95). Феерическое иносказание здесь выполняет одновременно функции обобщения и защиты рассказчика.

В лагерь Дондог как и все попал «за проституцию с рецидивами и пособничество террористической группе», а возможно и за «подпольное продолжение борьбы» (221). «Лагерь» здесь, конечно, экзистенциальная модель мира, образ земного существования человека. Вся вселенная у Володиной концентрационна. Покинуть лагерь, т.е. получить свободу можно только после смерти. Как и многие другие заключённые, Дондог стал *писателем*, представителем «концентрационной литературы», воплощением «концентрационной реальности» (255). «Речь шла главным образом о романах, где на сцену выходили Шлюм и покойники, которых я некогда знал или любил в детстве или во сне <...> Я придумывал, без конца почерпывая у себя из памяти, но ничто из моих придумок на самом деле не затрагивало сердцевину пережитых мук или реальности. Мне казалось чудовищным затевать рассказ на этой основе <...> Я всё забыл, я забывал всё, из неразборчивой копоти и искалеченной отрывки снов я отстраивал искусственные воспоминания» (93). Однако, Дондог не сокрушается об отсутствии в его повествовании фактов и дат: «Оставим подобные уточнения историкам, учёным изучающим всякие мерзости» (52).

При искалеченной и постоянно разрушающейся памяти Дондог тем не менее считает необходимым «поглотить» (принять в себя) всех дорогих покойников, даже тех, кого знал только во сне. Прежде всего, Шлюма. «Шлюм ютился во мне как пропащий брат, брат или двойник» (Шлюм – «худющий старшеклассник» из школы Додога, унижаемый и высмеиваемый, жертва детской жестокости, погиб во время облавы на уйбуров). В главе «Йойша», где «*придуман*» погибший младший брат Дондога, есть такое замечание о Дондоге заблудившимся ещё в детстве между сном и явью: «Ночи, прошлое, тайные видения, опыт пережитого, детские домыслы, реальность и параллельные реальности

смешивались воедино <...> Откуда появлялись эти незнакомцы, обращавшиеся к нему так, как будто были его близкими родственниками? <...> На самом деле, говорит Дондог, места таким вопросам не было. Просто-напросто так воздвигался его мир, мир Дондога, компактная область моей жизни, моей памяти и моей смерти» (49).

Романы Дондога представляют собой вымышленные «краткие автобиографии», «засаленные постэкзотические клочки». Наиболее важный для него текст называется «Шлюм». Он прячет его в лагерной библиотеке рядом с восточными сказками «Тысяча и одна ночь Шахерезады»: «[“Шлюм”] завалился за “Тысячу и одну ночь” откуда читателю его было не достать. Никто к нему не прикоснулся. <...> Возможно, отваживало название. Или ещё менее привлекательная, чем название, бумага» (223). Разного рода аллюзии к ситуации Шахерезады при создании концепции творящего героя и образа творчества, системы отношений читателя и писателя/рассказчика стали едва ли не общим местом в современной метапрозе. Сказочница Шахерезада, вынужденная каждую ночь рассказывать увлекательные сказки своему жестокому супругу Шахрияру, живёт, пока вьётся нить её повествования, акт рассказывания/письма противостоит смерти. Учитывая стремление А. Володина создать библиотеку произведений выдуманных писателей заключённых в тюрьму, предположим, что арабские сказки включены в фонд такой библиотеки на тех же основаниях, что и «жалкие постэкзотические клочки» Дондога. Безымянные голоса древних сказителей сливаются с полифонией высказывающихся персонажей Володина.

Постэкзотические клочки часто теряются, рассказанное почти всегда забывается. Романист каждый раз он начинает заново. «Не способно было удержаться во мне на долгий срок даже содержание моих собственных книг. Постоянно приходилось переписывать их другому, чтобы напомнить себе о тех историях, которые я уже рассказал. Мои персонажи звались примерно на один манер, то Шлюм, то Шрюф, то Шлюпф или Шлюмс, или Шлюмп, а то и Штюмпф или Швюх. Или Шмунк. Это меня не смущало, поскольку к очередному сочинению я подходил так, будто не брался до тех пор за перо, и это не имело особых последствий для моих отношений с читательскими кругами <...> и мне не было нужды скрываться, чтобы ускользнуть от них, за неподдающимся расшифровке псевдонимом. Я подписывался Шлюм, и никто ни в чём меня за это не упрекал, даже полиция» (235).

В условиях фантазмагорического концентрационного мира герой Володина избегает каких бы то ни было форм личной

самоидентификации, прячется от возможности узнать себя, запутывает следы, признаётся, что ему приходится «мухлевать с собственной идентичностью» (235). Его стихийно порождаемые творческие псевдонимы, персонажи вымышленных автобиографий получают право голоса и судьбы, персонифицируются, отвлекают внимание читателей от Дондога и Дондога от собственного жизнеописания. Катастрофические экзистенциальные обстоятельства диктуют свои правила автобиографического нарратива, он во что бы то ни стало должен уклоняться от фактов и реальности. Истинная автобиография может быть только сочинена или придумана.

Обращаясь к проблемам современного английского исповедально-философского романа, О.А. Джумайло фиксирует внимание на фигуре ненадёжного рассказчика. Основная функция приёма ненадёжного рассказчика, по мнению исследователя, сосредоточить внимание на самом рассказчике. «Усомнившись в его надёжности, читатель начинает задаваться вопросами о мотивах искажения и сокрытия правды» [Джумайло 2011: 195]. Вместе с тем ключевая тема романа «Дондог» – тема правды и истины. «Правда была чем-то таким, что выкристаллизовывалось в воспоминании и речи, в основе чего лежали личная убеждённость и речь; это было нечто такое, что можно было выбирать – либо замолчать, либо превратно изложить, сознательно исказить в момент устной передачи, но само по себе это было нечто такое, за что хватаешься, чтобы понять прав ты или нет, это был спасательный круг, которого никто не мог вас лишить» (44).

Отчасти А. Володин проблематизирует связь правды и памяти. Его герои-писатели, существующие за пределами реальных биографий, презирают факты, концентрационная реальность, которую они воплощают, требует иного подхода. Правда не всегда предполагает необходимость помнить, но это единственный ориентир и путь к спасению («спасательный круг»). Постэксотическое творчество едва ли не единственная возможность говорить правду.

Романы Дондога и других порождённых им представителей концентрационной литературы существуют не только в письменной форме. Помимо создания «посэксотических клочков», он способен к «сочинению росказней». Сказовая манера письма присуща почти всем произведениям Володина, на этот аспект творчества неоднократно обращали внимание исследователи ([Детю 2008], [Пестерев 2011]). Переводчик Е. Дмитриева делает такие наблюдения: каждое событие либо история в романах Володина имеют своего сказителя, «сами сказители пересекаются и словно накладываются друг на друга, так что в какой-то момент читатель начинает смутно понимать, что не

только та или иная история была рассказана (придумана, увидена во сне, пробормотана) тем или иным рассказчиком, но и сами сказители, почти как у Борхеса, легко могут оказаться плодом сна, воображения, прорыва подсознания другого сказителя» [Дмитриева 2006].

М.М. Бахтин доминантным качеством сказа определял установку на «чужую» речь. «Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно *ради чужого голоса* <...> Слово напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет всю его внутреннюю структуру [Бахтин 1963: 246]. Пространство автобиографического/биографического романа Дондога полифонично, его формируют голоса Йоши, Шлюма, Габриэлы Бруны, Элианы Хочкис и других «дорогих покойников». Лионель Рюффель уподобляет полифонический эффект романов А. Володина радиосвязи (*la communication radiophonique*) [Ruffel 2015].

Во все свои произведения А. Володин вводит мифологический контекст, прежде всего буддийский. Его образность часто строится на тибетской «Книге мёртвых» – Бардо Тодоль. Это сборник наставлений, предназначенных умирающему и умершему. «Подобно “Египетской книге мёртвых”, она служит путеводителем по области Бардо, символически представленной как промежуточное состояние между смертью и новым рождением продолжительностью в 49 дней» [Юнг 2015]. В комментариях К. Юнга, особо отмечается, что согласно «Книге мёртвых» высшая степень «понимания и просветления, а значит – максимальная возможность освобождения – достигается человеком в момент смерти» [там же]. Дондог совершает своё жизнеописание в состоянии Бардо. Прежде чем умереть окончательно, выйдя из лагеря, он должен дать жизнь тексту и осуществить расчёт с прошлым, эти акты оказываются взаимосвязанными. Каждая из четырёх глав имеет характерный финал, который обозначает и завершение определённого периода жизни, и завершение повествования об определённом периоде жизни, и месть предавшим:

«Вот и всё с феерией, добавляет Дондог. Вот и всё с детством» (100).

«Вот. Вот и всё с Габриэлой Бруной, говорит Дондог. Вот и всё с Габриэлой Бруной» (189).

«Ну вот, вот и всё с Элианой Хочкисс. И с лагерями. Вот и всё с лагерями» (272).

«Я не знал более, что сказать, что видеть. Вот и всё с моей жизнью» (322).

Таким образом, постэкзотическое творчество возможное и в форме романа, и в форме устного рассказа воспринимается как единственный способ в катастрофической вселенной существовать, быть свободным, говорить правду и проявлять собственную волю. А. Володин, задавая специфический образ героя, маргинала и заключённого, освобождает вместе с тем идею человека и человеческого удела из рамок социально-исторических обстоятельств и обстоятельств частной биографии.

Список литературы

Александров Н.Д. Литпроцесс с Николаем Александровым. Обязательное чтение. URL: <http://os.colta.ru/literature/projects/73/details/7252/> [Дата обращения: 02.04.2015].

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 364 с.

Володин А. Дондог / пер. с фр. В. Лапицкого. СПб.: Амфора, 2010. 351с.

Володин А. «Изменить мир чуть слышным шёпотом». Интервью Альетт Армель с писателем // Иностран. лит. 2012. №11. С.229–235.

Володин А. Писать по-французски иностранную литературу / Антуан Володин Дондог. СПб.: Амфора, 2010. С. 321–332.

Детю Ф. Антуан Володин: портрет художника-сталкера / Антуан Володин Малые ангелы. М.: ОГИ, 2008. С.6-33.

Дмитриева Е.Е. Французский писатель с русскими корнями: Антуан Володин – первый опыт русского прочтения. Международный colloquium «Постэкзотизм Антуана Володина» (Москва, апрель 2006 года) // НЛО. 2006. №81 / <http://dusch2.ru/nlo/2006/81/> (дата обращения: 02.04.2015).

Пестерев В.А. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья вторая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 4(16). С.232-241.

Юнг К.А. Психологический комментарий к тибетской «Книге мёртвых»/http://woityk.narod.ru/olderfiles/1/230171_06CB5_karl_gustav_yung_tibe-76011.pdf (дата обращения: 02.04.2015).

Ruffel L Radio Bardo, Une lecture de Bardo or not Bardo d'Antoine / Volodine http://remue.net/cont/Volodine_LRBardo.pdf (дата обращения: 10.07.2015).

METAPOETICS OF DECAY: “DONDOG” BY A.VOLODDIN

Inga V. Suslova

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

The novel “Dondog” by A.Volodin (2002) with its metapoetic peculiarities and specific features of its context is under analysis. Special attention is paid to genre pragmatics of biography and its ironic denial, discrediting of the poetical world of the novel. It is concluded that post-ecstotic creative writing is possible not only in the form of the novel, but of the short story as well. The author considers post-ecstotic creative writing as the only way to be free and to say the truth in the catastrophic world.

Key words: Antoine Volodin, poliphonism, character, autobiography, novel, post-ecstotism.

**Раздел 2. Литературное произведение в диалоге культур,
эпох, видов искусств**

УДК 821.111+82.193.3+75.041.5

**ПОРТРЕТ ПОБЕДИТЕЛЯ ВАТЕРЛОО 25 ЛЕТ СПУСТЯ:
СОЗЕРЦАЮЩИЙ ВЕЛЛИНГТОН Б.Р.ХЕЙДОНА И
У.ВОРДСВОРТА**

Ася Георгиевна Рогова

к.филол.н, доцент кафедры английского языка, Филологический факультет
Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 11. assiar2004@mail.ru

Образ Веллингтона – был ли он для его соплеменников столь однозначным и положительным, как через 200 лет после битвы при Ватерлоо? Ответ на этот вопрос дает анализ экфрастического диалога выдающихся современников фельдмаршала, исторического художника Б. Р. Хейдона и поэта У. Вордсворта, явившегося составляющей их более длительного творческого диалога, направленного на осмысление грандиозных событий современной истории и роли Искусства. Средствами поэзии и живописи, дополняя и комментируя друг друга, авторы воссоздают неоднозначный образ, который представляют не только в современном, но в более широком историческом контексте.

Ключевые слова: Веллингтон, Вордсворт, Хейдон, история, портрет, сонет, экфрасис.

Напряженная действительность пост-наполеоновской Европы 30-40-х гг. XIX в. в условиях формирования исторического сознания побуждала поэтов и художников вновь и вновь обращаться к осмыслению глобальных событий предшествовавшего периода, завершившегося знаменитой битвой при Ватерлоо. С увеличением исторической перспективы (которая для рассмотрения явлений столь масштабных все еще была минимальной) увеличивались шансы приблизиться к их пониманию. Постичь их было важно для поколения в целом и для каждого мыслящего индивида, пытавшегося понять самого себя и окружающий столь бурно меняющийся и непонятный мир. Достичь этого в век, ставивший во главу угла творящую историю

личность, почитавший героев и их требовавший, пытались через вершителей современной истории, рядовых и выдающихся, через освоение их опыта и осознание природы и механизмов их деяний задолго до появления знаменитых лекций Карлейля «О героях, поклонении героям и героическом в истории» (1841).

Поскольку повседневной действительностью периода была война, то главной обсуждавшейся темой, наряду с вопросами славы и героизма, были проблемы ее правомерности и оправданности совершения зла даже во имя добра, ибо любая война, будь то позорная захватническая или доблестная освободительная, сопровождается огромными страданиями и жертвами. Соответственно главными героями, на которых было устремлено внимание и публики и творцов, были военные. Предметом осмысления – их победы и поражения, рассматривавшиеся не только как обусловленные волей случая, но и как результат определенных обстоятельств и их собственных поступков.

Самыми значительными противостоявшими друг другу героями современности, возвеличенными мифологизирующим сознанием эпохи до апокалиптического масштаба, в проявлении природного гения и воли которых усматривали вмешательство высших сил, были Наполеон и Веллингтон.

Образ Веллингтона, созданный им самим, его современниками, потомками и сохраненный для нас историей, представляется более однозначным и положительным, чем образ Наполеона. Но был ли он столь однозначным и положительным для очевидцев событий? Ответ на этот вопрос в год двухсотлетней годовщины битвы при Ватерлоо вновь занимает многие умы. Обратимся за ним к образу Веллингтона, созданному его выдающимися современниками – историческим художником Б. Р. Хейдоном (*Wellington Musing on the Field of Waterloo*, 1839) и поэтом У. Вордсвортом (*On a Portrait of the Duke of Wellington upon the Field of Waterloo, by Haydon, 1840*). Он появился в продолжение их длительного творческого диалога художников и творцов, уважавших гений друг друга и почитавших Искусство, с помощью которого каждый из них пытался понять и осмыслить во всей их грандиозности масштабные события своего времени, на глазах превращавшиеся в историю [Рогова 2014: 16,17–18]. Для каждого это было важное итоговое высказывание – результат многолетних наблюдений и размышлений, происходивших в контексте современном и историческом, – емкое, лаконичное, философское и апокалиптически глубокое, затрагивающее проблемы времени, ответственности за содеянное, воздаяния, памяти.

Непременное ощущение каждым художником своей роли творца,

прозревающего, философствующего, имеющего право судить проявляется в соперничестве и сравнении с героем. Однако каждый из них на своем поле брани – живописном или поэтическом – был не менее гениальным и могущественным полководцем и, воплощая образ, мерялся силами с Веллингтоном.

Хейдон преодолел и реальное сопротивление Железного Герцога, не соглашавшегося на портрет и долгое время отказывавшегося ему позировать, и в итоге добился желаемого. Несмотря на преклонение Хейдона перед поэтическим гением Вордсворта, неизбежный экфрастический страх побуждает последнего к состязанию, вызванному стремлением, передавая созданное другим, воплотить свое видение предмета. В результате не только блестяще воссоздается и поясняется картина, но раскрывается глубина и многогранность образа, неоднозначность его современного восприятия. Сходство представлений о предмете при различии акцентов в его трактовке приводит также к обсуждению произведений [подборка писем с комментариями: Hunt 1975], выявлению того, что было действительно важным для истории, и к дальнейшему творческому диалогу. Подчеркивая свою роль и превосходство поэта, а также возвышенный характер творческого процесса, стимулируемого эмоциями и поддерживаемого памятью Вордсворт отмечал что сочинил стихи восходя на гору Хельвелин [письмо Хейдону от 2.09.1840, Wordsworth 1907: III, 206]. Эта позиция отражается и в самом экфрастическом сонете, где поэт берет на себя роль высокого (если не высшего) и строгого судьи, существующего где-то над действительностью, которому доступна двойная перспектива прошлого и грядущего и которого не ослепляет слава героя. Возникает впечатление, что уверенность в превосходстве поэзии над живописью, мысли над линиями и цветами (*To B. R Haydon, on seeing his picture of Napoleon Bonaparte on the Island of St Helena, 1831*), (а может быть и некоторый присущий ему нарциссизм [Spector 1977: 96]) нивелирует у Вордсворта обычный для случаев экфрасиса страх невозможности передачи изображенного средствами языка. Вероятно этим, помимо стремления к философскому обобщению, выражению напряжения и торжественности момента, обусловлено отсутствие упоминания цвета и тона при описании картины. Воображению читателя таким образом предоставляется свобода их воссоздания. А может быть это как раз одно из маскируемых выражений этого страха¹.

Портрет Веллингтона, размышляющего на поле Ватерлоо через 25 лет после битвы вместе с его верным боевым конем Копенгагеном, создавался по заказу джентльменов Ливерпуля и писался с согласия

фельдмаршала. Он увековечивает героя для его почитателей, повторяя в гораздо превосходящем масштабе, достойном исторического полотна, композицию первого не одобренного герцогом портрета [переписках Хейдона и Веллингтона о нем: Meynell 1945: 561–572], но со вписанным по выполненным с натуры наброскам лицом и добавленным изображением коня. Судя по пропорциям и расположению фигур (обе к нам почти спиной, в четверть оборота, конь занимает половину полотна) это двойной портрет.

Вордсворт, передавая взаимоотношения героев, воспроизводит это соотношение в первых строках сонета, предельная лаконичность которого отнюдь не препятствует яркому воссозданию образов. Название сонета – экфрастическая надпись сопровождающая воспроизводимую в тексте картину, слова в начале первой («By Art's bold privilege») и последней («Lies fixed for ages») строк первого катрена, а также статичность описываемого дают понять что речь идет о картине [Здесь и далее цит. по: Wordsworth 2006:331]:

By Art's bold privilege Warrior and War-horse stand
On ground yet strewn with their last battle's wreck;
Let the Steed glory while his Master's hand
Lies fixed for ages on his conscious neck;

Отметим, что Вордсворт говорит не о Веллингтоне, но о Воине и его Боевом коне – то есть о товарищах по сражениям (ведь роль коня для мужчины того времени, особенно военного и командующего, неоценима), делившим победы и поражения, как теперь разделяют воспоминания. Подчеркивая близость человека и животного, их взаимопонимание, заботу и утешение² посредством неточного воспроизведения положения руки Хозяина при описании фигур (не на седле Коня, что передавало бы лишь власть Хозяина, но на его шее) и ввода прилагательного «conscious», Вордсворт передает и усиливает акценты, сделанные Хейдоном посредством включения коня, – стремление к исторической правде и ее неоднозначность, проблему памяти, одиночество и незначительность Человека, даже такого могущественного, перед лицом истории и времени.

Изобразив Веллингтона созерцающим поле знаменательной битвы, Хейдон чутко отразил присущий эпохе историзм побуждавший стремление возвращаться вновь и вновь к осмыслению этого события и стимулировавший новый всплеск интереса к героям (и, как следствие, спрос на их портреты). Символически это подчеркивается изображением земли у ног героя и его коня, как выразился Вордсворт «yet strewn with their last battle's wreck» (в реальности к тому времени едва ли сохранились). С одной стороны, это напоминание о сути

происходившего. С другой – о том, что событие еще не стало частью архива истории, что еще реализовывались его результаты и необходимы были ответы на многие вопросы. И одновременно рассказ об одном из практиковавшихся современниками способов их найти – приобщении к материальным свидетельствам битвы, заставлявшем толпы англичан посещать поле Ватерлоо в поисках любых сувениров [Semmel 2000: 9–37]

Хейдон подчеркнул важность постижения события и его результатов и для самого Веллингтона (и как для их создателя, в чьей карьере это достижение оставалось высшим, и как для политического деятеля, пожилавшего результаты свершений), для каждого индивида, и для национальной истории. Композиция картины обусловлена не только необходимой ландшафтной перспективой, но и временной, исторической. Ее передает, помимо изображения монумента *Львиная гора*, а также постаревшего лица и седины Веллингтона, смещение его фигуры из центра к правому краю полотна (если рассматривать его левую часть, воспроизводящую непосредственно портрет Веллингтона). Оно подчеркивает дистанцию во времени между прошлым и настоящим фельдмаршала и вместе с ним нации, как будто оставляя свободным центральное место для другого главного персонажа – призмы времени. Передает композиция картины и современное положение постаревшего герцога, приближающегося к концу своего пути, еще участвующего в общественной жизни страны (поэтому он созерцает восход, а не закат), но уже не способного к свершениям. Поэтому для него важно оглянуться назад, важны воспоминания. К тому же стремились и его современники, пытавшиеся понять завершавшуюся эпоху. Для них, как и для любого смотрящего на картину Хейдона, он сам представляет своего рода зеркало событий и их результатов, или скорее призму, их преломляющую.

Чуткое понимание исторической ситуации и образа побудило Хейдона изобразить главнокомандующего в момент затишья и созерцания, что выделило его портрет из огромной иконографии Веллингтона. Раскрывающаяся перед героем перспектива в сочетании с расположением фигуры – почти спиной, в четверть оборота к зрителю, голова созерцающего восход солнца Веллингтона, повернута в профиль – создает эффект интимности сцены, ее статичности, за счет которой акцент переносится на предшествовавшие события, историю жизни, подчеркивается важность размышления. Хейдон запечатлевает ту постоянно искомую романтиками, живописцами и поэтами [Rovee 2006:62], и более всех Вордсвортом, паузу на стыке прошлого и настоящего, между жизнью и смертью, наблюдением и

воспоминанием, познаваемым и не доступным для познания, присутствием и отсутствием, естественным и сверхъестественным. Тот (настающий чаще всего в конце пути) идеальный возвышенный момент ожидания вне времени (как на картинах Фридриха) [Гийу 1995: 70–71], в который приходит прозрение, появляется возможность заглянуть в душу (на полотне – свет падает на лицо героя). Столь знакомое Вордсворту одиночество наедине с Природой при посещении памятных мест – фигуры, пустынный пейзаж, атмосфера возвышенного ожидания, когда в результате спонтанной рефлексии осуществляется не ведающее преград единение ума, Природы и божественного, и память, смешивая прошлое и настоящее [Spector 1977:87, 95, 96], посредством «emotions recollected in tranquility» (*Preface to Lyrical Ballads*, 1800) порождает поэзию, – не могло не вызвать поэтического отклика. Ведь для «поэта, природы, ума и живописи» искусство, как и память, воскрешало образы [Burwick 2001: 108] и события, когда воспоминания о них уже начинали стираться, помогая по-настоящему понять происходившее, отделив значимое от сиюминутного.

Портрет престарелого героя, созданный чувствительным и восхищенным Хейдоном, это размышление об истории, побуждаемое воспоминанием о значительном историческом событии и навеянное происходящим, необходимостью понять их результаты. В ответ, стимулированное изображением, возникает даже не суждение, но окончательный приговор. Вордсворт, согласно своей роли Поэта-Прорицателя и Судьи достаточно суров. Его сонет – наглядный пример поисков исторически правильного ответа, о чем свидетельствуют правки конечных строк, многократно в течение короткого периода отправлявшиеся Хейдону (которому сонет был подарен вместе с правом его публикации) и их обсуждения [Hunt 1975: 113–128] Они поясняют позицию Вордсворта и его современников в отношении Веллингтона (его личности, его победы, его политической карьеры), отдававших должное освободителю, но не простивших ему многого, включая заключенную в Цинтре конвенцию и ряд его более поздних политических деяний, а также гордыни и стремления к власти.

Последний несколько смягченный вариант последних строк (11-14) сонета, в которых выводится мораль, прочитываемый с учетом этой позиции, звучит как резкая критика, разоблачение, нивелирующее даже великую победу: «for he such seed/ Has sown as yields, we trust, the fruit of fame/ In Heaven; hence no one blushes for thy name,/Conqueror, 'mid some sad thoughts, divinely blest!»

В итоге побеждает верность исторической истине, признание необходимости рассматривать карьеру Веллингтона в целом, делая

акцент на великой победе, с которой ассоциируется его имя и которая войдет в историю, когда другое забудется. Но даже прочитываемые таким образом, эти строки звучат достаточно резко.

Сама победа и отношение к ней тоже неоднозначны, скорее превалирует печаль (письмо миссис Кларксон от 28.06.1815 [Wordsworth 1907: II, 61], сонеты *Occasioned by the Same Battle, February 1816, Sonnet. After visiting the Field of Waterloo* (1820)).

Неоднозначность победы, ее итогов подчеркивает и грустное, «изношенное временем лицо» престарелого командующего. Но просто ли созерцает он, печалится о погибших, или размышляет о результатах с точки зрения своего политического настоящего? Вспоминает ли о былом, готовясь отчитаться за содеянное (что вполне возможно в обрисованной ситуации), или, может быть, раскаивается в чем то из содеянного? А может его огорчения проистекают от того, что «испортили «его поле»», как он его называл, возведя огромный монумент в честь не особенно отличавшегося в той битве принца Оранского, нарушив, как он считал, его исключительное право на эту победу («Yon trophied Mound shrinks to a shadowy speck /In his calm presence», как выразил это Вордсворт)?

Сколь много штрихов добавляется к его портрету, и это не только героизм, воля, упорство, прозорливость, верность своему образу, который вопреки нападкам защищал; но и самодовольство, стремление к единовластию, формированию имиджа, поддержанию статуса Непобедимого и Освободителя. Что же, образ создается многогранный и вполне современный, ведь человеческая натура не меняется и многое может в ней сочетаться. Мы же можем строить предположения и пытаться ответить с большей или меньшей степенью достоверности на поставленные вопросы, находя те или иные подтверждения своей правоты. Но дать точные ответы, проникнуть в мысли фельдмаршала, или совершенно постичь его миф – невозможно, как невозможно дать исчерпывающую оценку битвы при Ватерлоо. В сходной, хотя и лучшей ситуации, как художники, его современники и соплеменники, находились Хейдон и Вордсворт. Поэтому первый изображает Веллингтона спиной, не показывая полностью его лица; а второй обобщенно ответил на все поставленные выше вопросы, (все присутствует в некоторой степени) отдал должное его достижениям, за которые все-таки пообещал воздаяние на небесах, но подчеркнул отсутствие радости, акцентируя, согласно собственному видению, ситуацию отчетности за деяния, когда слава от победы уже не столь важна (строки 5–14):

But by the Chieftain's look, though at his side

Hangs that day's treasured sword, how firm a check
Is given to triumph and all human pride!
Yon trophied Mound shrinks to a shadowy speck
In his calm presence! Him the mighty deed
Elates not, brought far nearer the grave's rest,
As shows that time-worn face, for he such seed
Has sown as yields, we trust, the fruit of fame
In Heaven; hence no one blushes for thy name,
Conqueror, 'mid some sad thoughts, divinely blest!

В свете размышления о негативном влиянии войны, страданиях и виновности воинов поэт и сожалеет о его славе и утраченных силах [Rovee 2006:175], и, возвращаясь к своей давней практике неназывания воина, обезличивая за проступки [Walker 1990: 223–240], пытается лишить ее, упоминая лишь как «Warrior», «Master», «Chieftain», «Conqueror» и используя личное местоимение. Одновременно, исключив имя, слишком громкое, чтобы судить его владельца, поэт стремится получить эту возможность вместе с возможностью обобщения, и избежать субъективности³. Не простив фельдмаршалу ошибок, он не говорит о его славе напрямую, но использует для этого образ безвинного в отличии от человека коня («Let the Steed glory while his Master's hand»), строка 3).

Веллингтон очень серьезно относился к созданию своего образа. «Но художник должен быть историком, философом, политиком, а также поэтом и человеком со вкусом», – писал он Хейдону [7.02.1835, цит. По: Meunell 1945: 569], протестуя против первого портрета, создававшегося в политически неудачный для него момент. Каждому из художников удалось реализовать эти пожелания, но едва ли их видение героя совпадало с его собственным.

Примечания

¹Может быть Вордсворт не говорит о цвете в связи с тем, что писал сонет по выполненной по портрету и подаренной ему Хейдоном гравюре, о чем в стихах не упоминал. Однако так же поступил ранее и в сонете, посвященном живописному портрету Наполеона.

²Неточность передачи может быть обусловлена также воспроизведением картины по памяти, поэтической передачей и потребностью рифмы.

³В результате этого сонет также уподобляется картине, лишь передает изображение, в то время как имя героя содержится в названии, сравнимом с подписью к картине.

Список литературы

Гийу Ж.Ф. Великие полотна. М.: Слово, 1995. 207 с.

Рогова А.Г. Злой гений и его портрет: Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б.Р. Хейдоном и У. Вордсвортом // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: коллективная монография / под ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь, 2014. С. 12–44

Burwick F. *Mimesis and Its Romantic Reflections*. University Park: Penn State University Press, 2001. 203 p.

Hunt B. Wordsworth, Haydon and the «Wellington» Sonnet // Princeton University Library Chronicle. 1975. Vol. 36. N 2. P. 111–132.

Meynell V. The Duke Sits for a Portrait // The Kenyon Review. 1945. Vol. 7. N 4. P. 561–574.

Rovee C. *Imagining the Gallery: The Social Body of British Romanticism*. Stanford: Stanford University Press, 2006. 272 p.

Semmel S. *Reading the Tangible Past: British Tourism, Collecting, and Memory after Waterloo/Representations*. 2000. N. 69. P. 9–37

Spector S.J. Wordsworth's Mirror Imagery and the Picturesque Tradition // ELH. 1977. Vol. 44. N 1. P. 85–107.

Walker E.C. Wordsworth, Warriors, and Naming // *Studies in Romanticism*. 1990. Vol. 29. N 2. P. 223–240.

Wordsworth W. *Letters of the Wordsworth Family from 1877 to 1855*. Collected and edited by W. Knight: In 3 vols. Boston and London: Ginn and Company, 1907.

Wordsworth W. The Collected Poetical Works: With an Introduction by A. Till. Wordsworth Poetry Library, 2006. 1082 p.

**PORTRAIT OF THE WATERLOO CONQUEROR 25 YEARS
AFTER THE BATTLE: MUSING WELLINGTON BY
B. R. HAYDON AND W. WORDSWORTH**

Asya G Rogova

Candidate of Philology, Associate Professor

English Department, Philological Faculty

Saint-Petersburg State University

199034, Russia, Saint-Petersburg, Universitetskaja nab. 11. assiar2004@mail.ru

Was contemporary Englishmen's perception of Wellington as positive and unequivocal as it seems 200 years after the Battle of Waterloo? Analysis of an ekphrastic dialogue of his outstanding contemporaries historical painter B. R. Haydon and poet W. Wordsworth, a part of their more lasting dialogue of Creators, aimed at comprehension of the overwhelming events of the day, their place in history and the role of Art, provides an answer to this question. By means of sister-arts, painting and poetry, commenting and complementing each other, the authors re-create a polysemantic image, trying to present it not only in their present-day but also in a broader historical context.

Key words: Haydon, Wellington, Wordsworth, ekphrasis, history, portrait, sonnet.

УДК 821.111:7

**ЭКФРАСИС В ПОЭМЕ КРИСТОФЕРА МАРЛО
«ГЕРО И ЛЕАНДР»**

Нина Станиславна Бочкарева

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Ольга Сергеевна Дернова

студент IV курса факультета СИЯЛ
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Пермь, ул. Букирева, 15. dernovaolga@gmail.com

Опираясь на античное и современное представления об экфрасисе, авторы статьи анализируют природу и функции экфрасиса в поэме «Геро и Леандр» английского поэта эпохи Возрождения Кристофера Марло. Акцент делается на создании образов героев, которые не только сами являются чудесными творениями Природы, но и окружены искусно созданными предметами (украшения, одежда, храм Венеры). Рассматривается связь визуальной образности с метафорой и мифом. Подчеркивается символическое значение живописного и архитектурного экфрасиса в сюжете и проблематике поэмы.

Ключевые слова: экфрасис, риторика, семиотика, метафора, миф, античность, визуальная образность, Ренессанс, Кристофер Марло, Геро и Леандр.

Термин «экфрасис» неоднозначно интерпретируется в современном литературоведении. Выделяют риторический и семиотический подходы в определении этого понятия [Экфрастические жанры 2014: 5-6]. При первом подходе экфрасисом может называться описательная речь, позволяющая ярко и живо представить перед глазами какое-либо лицо, событие, предмет, в деталях передать полноту того, о чем говорится [Webb 1999: 11]. Семиотический подход подразумевает под экфрасисом воспроизведение одного искусства средствами другого [Геллер 2002: 13], чаще всего «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации» [Heffernan 2004: 4]. Несмотря на то, что в настоящее время большей популярностью пользуется семиотический подход, в данной работе мы будем пользоваться более ранним, риторическим

взглядом на экфрасис. То есть мы попробуем взглянуть на экфрасис как на описание, наглядность, яркость изображения не столько других видов искусства, сколько героев литературного произведения, которые сами напоминают произведения визуальных искусств. Похожая попытка предпринималась ранее по отношению к героям романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» [Мещерякова, Половинкина 2011; Мещерякова 2012].

Объектом нашего исследования послужила поэма Кристофера Марло (Christopher Marlowe, 1564–1593) «Геро и Леандр» (*Hero and Leander*), создатель которой обращается к интерпретации античной легенды. При этом А. Парфенов отмечает, что у поэта английского Ренессанса «античный материал использован подчеркнуто условно... мифология здесь – только иносказание» [Парфенов 1964: 210]. Поэтика античности делает акцент на внешнее более, чем на внутренне, либо выражает внутренне через внешнее. Античные философы и эстетики исходили «из живого и целесообразно сформированного тела» [Лосев 1994: 5]. Марло тоже создает своих героев, прежде всего, через описание их внешности. Тому, как они выглядят, одеты, на кого похожи, чертам лица, мимике, движениям тела уделяется большое внимание.

В античности существовало представление об искусстве как о «"слепок" с действительности, сделанном силой божества, позже – умелыми руками человека» [Фрейденберг 1998: 250]. И если описания одежд, зданий и предметов мы можем отнести к людским творениям, то описанные в поэме герои – «произведения искусства», созданные богами и/или Природой как часть мира. Не случайно Природа скорбит, что после гибели Геро «мир наполовину стал черным»:

So lovely was Hero, Venus' nun,
As Nature wept, thinking she was undone,
Because she took more from her than she left,
And of such wondrous beauty her bereft.
Therefore, in sign her treasure suffered wrack,
Since Hero's time hath half the world been black.

«Изумительная красота» Геро метафорически сравнивается с «сокровищем», которое излучает свет. Молодой Аполлон, восхищенный ее волосами, предлагает Геро «свой сверкающий трон», чтобы «люди могли на нее смотреть», как на прекрасное творение:

Whom young Apollo courted for her hair,
And offered as a dower his burning throne,
Where she should sit for men to gaze upon.

Сравнения и экфразы «подготавливают природу метафоры» [Фрейденберг 1998: 252]. Поэтому сюжет поэмы Марло с самых первых строк заключен в пространственную метафору. Пролив Геллеспонт («виновник крови» – *guilty of true-love's blood*) разделяет два города – Сест и Абидос – так же, как разделяет двух влюбленных. Каждую ночь Леандр переплывает пролив, чтобы попасть в башню Геро, пока не тонет в нем. Поэма осталась незаконченной, но мотив трагической смерти влюбленных появляется в ней с самого начала.

Автор уделяет внимание каждой мельчайшей детали внешности и одежды, которые помогают читателю глубже понять и почувствовать героев. Поэтому их описания развернуты и сложны. Даже то, что чувствуют герои, выражается чаще всего не в мыслях, но в том, как меняется их лицо, одяние. Почти всегда, или большую часть встречи, Геро и Леандр ведут беседу молча, лишь при помощи взглядов, вздохов, слез, движений тела. О.М.Фрейденберг отмечает: «И в сравнениях, и в экфразе “картины” призрачны, нереальны, хотя и реалистичны по своим изображениям» [Фрейденберг 1998: 251]. Описывая внешность героев, Марло гиперболизирует их красоту при помощи сложных метафор и сравнений, ярких эпитетов.

Геро носит ожерелье из простых камешков (или горного хрусталя), но на ее шее они сверкают так, что сравниваются с алмазами:

About her neck hung chains of pebblestone,
Which, lightened by her neck, like diamonds shone.

С другой стороны, ее вуаль украшена такими «искусными» цветами и листьями, что мастерство ее создателей вводит в обман и людей, и животных:

Her veil was artificial flowers and leaves
Whose workmanship both man and beast deceives.

Античный экфрасис предполагает спор природы с искусством. Марло, конечно, знал хрестоматийную историю о нарисованных художником Зевксисом ягодах, которые прилетели клевать настоящие птицы. На грудь Геро слетаются, как на мед, пчелы, привлеченные ее чудесным запахом, а на ее обуви птички щебечут и пьют сладкую водичку, которой поит их служанка:

Buskins of shells, all silvered used she,
And branched with blushing coral to the knee;
Where sparrows perched of hollow pearl and gold,
Such as the world would wonder to behold.
Those with sweet water oft her handmaid fills,
Which, as she went, would chirrup through the bills.

Согласно комментариям А.Парфенова, «Марло описывает искусно сделанную механическую игрушку, в которой при движении воды в клювах золотых птиц возникают звуки, похожие на щебет» (см.: [Марло 1961: 659]). Таким образом, метафора рождается из экфрастического описания искусно сделанной вещи.

Наконец, Геро облачена в «роскошный наряд с модными в XVI веке сюжетными вышивками на рукавах» [Парфенов 1964: 206], где изображена Венера, прельщающая Адониса:

Her wide sleeves green, and bordered with a grove,
Where Venus in her naked glory strove
To please the careless and disdainful eyes
Of proud Adonis, that before her lies.

Трагическая история Венеры и Адониса, изображенная на одежде Геро, с одной стороны, предупреждает девушку об опасностях любви, с другой стороны, предвещает трагическую развязку ее собственной истории.

Внешность Леандра описана ещё более метафорично, вплетена в канву мифологических сюжетов. Он сравнивается с самыми красивыми героями мифов (Нарцисс, Гермес, Ганимед). Его волосы – краше золотого руна, его стан строен, «как жезл Цирцеи» («His body was as straight as Circe's wand»). Его кожа блее плеча Пелопа, согласно мифу, вырезанного из слоновой кости [Марло 1961: 659]. Форму его спины и тела «могло измыслить только божество» («And whose immortal fingers did imprint that heavenly path with many a curious dint that runs along his back»). А глаза, как пишет автор, были настолько прекрасны, что их даже нельзя описать словами, любые из них будут слишком грубы [там же: 590-591].

Рассматривая развитие живописной образности, А.Ф.Лосев приходит к выводу, что «мифологическая образность еще гораздо более живописно насыщена, чем все рассмотренные нами выше степени живописного насыщения поэтического образа» [Лосев 1982: 59]. Интерпретируя мифологические сюжеты реальных или воображаемых картин, Филострат вступает с художником в соревнование как «творец» [Кондратьев 1996: 13]. Марло вслед за Филостратом и античными поэтами широко использует мифологические образы в этом соревновании слова и изображения.

Язык Леандра тоже экфрастичен, нагляден, полон живых образов и метафор. Он говорит, что одинокая женщина – это небо, которым только любуются, прекрасный корабль, который не вышел в океан, струны, которые хрипло звучат, ведь даже медный сосуд сияет ярче, когда к нему прикасаются:

Nor heaven, nor thou, were made to gaze upon...
A stately builded ship, well rigged and tall,
The ocean maketh more majesticall...
Like untuned golden strings all women are,
Which long time lie untouched, will harshly jar.
Vessels of brass, oft handled, brightly shine.

Противопоставление статики и динамики, созерцания и действия, подчеркивает экфрасичность не только героев, но и сюжетных мотивов. Примечательно, что в своих метафорических сравнениях Леандр активно использует предметы творческой деятельности человека.

Он представляет непорочность и красоту Геро в виде «прекрасной крепости», где Грации заперли свое «богатство» («the beauteous fort wherein the liberal Graces locked their wealth»). Эту «драгоценность» Геро хранила так же, как царь свою «корону» («Ne'er king more sought to keep his diadem than Hero this inestimable gem»), ведь «драгоценности» найдутся вновь, а честь однажды потеряв, не вернуть никогда («Jewels being lost are found again, this never; 'Tis lost but once, and once lost, lost forever»). Сравнение непорочной красоты Геро с драгоценностями лейтмотивом проходят через всю поэму.

Трагическую развязку недосказанной Марло истории предвещает и экфрасис храма, в котором Геро совершает жертвоприношение и встречает Леандра:

So fair a church as this had Venus none.
The walls were of discoloured jasper stone
Wherein was Proteus carved...
Of crystal shining fair the pavement was.
The town of Sestos called it Venus' glass.

Обозначая архитектурное пространство храма, автор интерпретирует мифологические сюжеты, отраженные в «зеркале Венеры». На поверхности пола изображены истории Данаи, Европы, Ганимеда, Марса, Елены Прекрасной, Кипариса. Очевиден контраст Геро, приносящей обет безбрачия, и храма, на полу которого «глазам являла роспись блуд богов, насилья их, разврат кровосмешенье» [Марло 1961: 592] («There might you see the gods in sundry shapes committing heady riots, incest, rapes»). Этот контраст обнаруживается даже в колорите внутреннего пространства храма (*discoloured jasper, crystal shining fair*).

Таким образом, Кристофер Марло, следуя античной традиции, многогранно использует экфрасис в своей поэме, прежде всего, в создании образов героев, которые не только сами подобны

произведениям искусства, но и окружены прекрасными творениями (украшения, одежда, храм). Мифологические сюжеты и образы не только усиливают живописную образность, но выступают в роли мозаичных зеркал, в которых отражаются герои. Взаимодействие вербального и визуального, динамики и статики, присущее экфрасису, характеризует сюжет и хронотоп поэмы «Геро и Леандр».

Список литературы

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.

Кондратьев С.П. Филостраты в жизни и в искусстве // Филострат. Картины. Каллистрат. Описание статуй. Томск: Водолей, 1996. С. 3–17.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2. Кн. II. М.: Искусство, 1994. 604 с.

Лосев А.Ф. Проблема вариантивного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31–65.

Марло К. Геро и Леандр / пер. с англ. Ю. Корнеева // Марло К. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1961. С. 589–609.

Мещерякова А.В., Половинкина О.И. Экфрастические основы образа Сибиллы Вэйн в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2011. С. 293–297.

Мещерякова А.В. Образ Бэзила Хэллуорда в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея»: экфрастический аспект // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. С. 180–186.

Парфенов А. Кристофер Марло. М.: Худож. лит., 1964. 222 с.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, РАН, 1998. 800 с.

Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева, Е.О. Пономаренко и др.; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. 204 с.

Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, L.: University Chicago Press, 2004. 249 p.

Marlowe Ch. Hero and Leander. 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://archive.org/stream/heroandleander18781gut/18781.txt> (дата обращения 18.01.2015).

Webb R. Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre // Word & Image. 1999. 15: 1. P. 7–18.

**EKPHRASIS IN THE POEM *HERO AND LEANDER*
BY CRISTOPHER MARLOWE**

Nina S. Bochkareva

Professor of the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Perm, Bukireva Street, 15. nsbochk@mail.ru

Olga S. Dernova

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Perm, Bukireva Street, 15. dernovaolga@gmail.com

Relying on the ancient and modern conceptions about ekphrasis, its nature and functions in the poem *Hero and Leander* by the English Renaissance poet Christopher Marlow are analyzed. There is an accent on creation of character's images, which are not only wonderful creations of the Nature but also are surrounded with a lot of skillfully made beautiful things (jewelry, clothes, Venus temple). The connection between visual figurativeness, metaphor and myth is considered. The symbolical meaning of pictorial and architectural ekphrasis in the plot and in the range of problems of the poem is emphasized.

Keywords: ekphrasis, rhetoric, semiotics, metaphor, myth, antiquity, visual figurativeness, Renaissance, Christopher Marlowe, Hero and Leander.

УДК 821.111

РОЛЬ ЭКФРАСИСА В СИСТЕМЕ ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА СОМЕРСЕТА МОЭМА «РОЖДЕСТВЕНСКИЕ КАНИКУЛЫ»

Евгения Александровна Петрушова

Студентка магистратуры

Московский педагогический государственный университет

119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, 1. 27jenni270@mail.ru

Статья посвящена исследованию экфрастических образов в романе Уильяма Сомерсета Моэма (*William Somerset Maugham*, 1874 – 1965) «Рождественские каникулы» («*Christmas holiday*», 1939). Анализ текста позволяет сделать вывод об основной функции этого приема в романе как способа характеристики персонажей. Экфрасис помогает увидеть не только этнические и национальные различия между русскими и англичанами, трудности их коммуникации, но и общие точки взаимодействия, потенциальные возможности духовного сближения.

Ключевые слова: Моэм, роман «Рождественские каникулы», музыкальный и живописный экфрасис, русский национальный характер, английский менталитет.

Понятие экфрасиса как художественного приема зародилось еще в античности. Использование этого приема встречается в литературе всех последующих эпох, но, как замечает исследователь М.И. Никола, «можно говорить об усилении обращения к данному приему в переходные эпохи в связи с закономерным усложнением эстетической природы текста» [Никола 2010: 9].

В современном зарубежном и российском литературоведении накоплена обширная библиография по проблемам экфрасиса (Н.В. Брагинская (1977), О.М. Фрейденберг (1978), W. Steiner (1982), В.В. Бычков (1991), Жерар Женетт (1998), Сергей Зенкин (2002), Мария Рубинс (2003), В.А. Миловидов (2011)). Разные подходы к его изучению были представлены на Лозаннском симпозиуме (2002), на конференции в Пушкинском Доме (2008), ряде конференций, проходящих в Пермском государственном национальном исследовательском университете, и др.

Наблюдение за экфрасисом в художественном тексте, позволяет исследователю открыть произведение с новой, порой неожиданной

стороны, прочитать его в аспекте «интермедиальности» [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012: 6]. Подобный подход оправдан и в обращении к творчеству английского классика Сомерсета Моэма.

Проблема экфрасиса в творчестве Моэма до настоящего времени не была освещена в научных трудах. Данное исследование опирается на концепцию экфрасиса, изложенную в работах «Мировая литература и другие виды искусства» [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012], «Экфрасис: актуализация приема и понятия» [Никола 2010], а также на работу В.А. Скороденко «Практическая эстетика У.С. Моэма, или секреты творчества» [Скороденко 1989].

Уильям Сомерсет Моэм (1874–1965) был признан одним из самых читаемых авторов в XX в. Роман Моэма «Рождественские каникулы» - не самое известное произведение писателя, что связано с его сложной судьбой: он был написан в 1939 году, но в России напечатан только в годы перестройки, поэтому его можно отнести к так называемой «возвращенной литературе». В то же время роман «Рождественские каникулы» – богатейший материал для исследователей, так как в этом романе писатель продолжает традицию развития русской темы в английской литературе. Моэм поднимает проблему сложности взаимопонимания русского человека и англичанина. В романе затрагиваются и важные темы русской истории: дается оценка русской революции 1917 г., освещаются судьбы отечественной эмиграции.

На протяжении романа мы наблюдаем за интересными непростыми отношениями между англичанином Чарли и русской девушкой Лидией, которых Моэм судьбоносно сталкивает в Париже. Чарли, молодой человек из обеспеченной семьи, приезжает во Францию, чтобы насладиться рождественскими каникулами. Но ожидания безмятежного времяпрепровождения у Чарли не оправдываются: Лидия, в образе которой Моэм с большой любовью воплотил черты *русского национального характера* [Скороденко, 29], поколеблет все прежние представления наивного героя о мире, разрушит его иллюзии и покажет настоящую жизнь без прикрас. Автор тонко прослеживает изменения, которые происходят в состояниях персонажей и их отношениях, и нередко делает это через «язык образов искусства».

Некоторые части текста романа кажутся абсолютно самостоятельными, повествование в них будто замирает. И это впечатление неслучайно. Это происходит, когда Сомерсет Моэм в своём произведении создает ряд экфрастических образов. Сама этимология приставки эк- («рассказать до конца»; «выход, отклонение от чего-либо») указывает на «автономность экфрасиса как выделенного места в художественном тексте» [Никола 2010: 10].

В соответствии с современным широким представлением об экфрасисе [Геллер 2002: 13] в романе Сомерсета Моэма можно выделить образы *музыкального* и *живописного* экфрасиса. В «Рождественских каникулах» их основным назначением становится характеристика персонажей.

Первый музыкальный экфрастический образ входит в роман при описании посещения героями рождественской мессы в церкви Сент-Эсташ. Эта торжественная, строгая, струящаяся вверх, под купол органная музыка, вызывающая чрезвычайное чувство печали, холода, тревоги, сначала глубоко не задевает Чарли, он даже разочарован. Но когда грянул хор в сопровождении оркестра, и его охватило ликование.

Реакция Лидии с её раненой душой более горячая и острая: она уткнулась лицом в ладони и неудержимо рыдала. Что означали эти слезы? Чарли, всегда живший в атмосфере сытости и комфорта, их почти не знал. Он был удивлен, что столь безыскусное исполнение вызвало у Лидии такие сильные эмоции. *«Вдруг она опустила на колени, уткнулась лицом в ладони и неудержимо разрыдалась. Она странно скорчилась, стала похожа на грудку сброшенной одежды, и, не вздрагивая у нее плечи, можно было подумать, что она в глубоком обмороке»* [Моэм 2011:64].

Читателю, которому автор изложил трагическую судьбу Лидии в чужой стране, показал её трагическое чувство одиночества, незащищенности, понятна реакция героини. Чарли ищет в искусстве скорее удовольствие. Неслучайно в своем внутреннем монологе он рассуждает о качестве исполнения музыки. Лидия же, «русская душой», настолько непосредственна, чувствительна и открыта, что не может скрыть всего, что возбуждают в ней звуки музыки. В ней она находит отдохновение, приют, она забывает обо всех тяготах своей нелегкой жизни. Важно, что речь идет именно о рождественской мессе, которая готовит человека к обновлению и перерождению.

Писатель в романе также создаёт необыкновенно притягательный образ *русской музыки*. В русской музыке отражается любовь героини к своей родине, России, которую она никогда не видела, но по которой обречена была вечно тосковать. Когда Лидия слушала музыку Римского-Корсакова и Глазунова, колоритные и надрывающие душу сочинения Стравинского, полученные ею впечатления о России из рассказов близких и из книг обретали форму и содержание. *«Эти безудержные мелодии, эти спотыкающиеся ритмы, в которых было что-то столь чуждое Европе, уводили ее от самой себя, от убогого существования, наполняли такой страстной любовью, что по щекам*

катились счастливые слезы облегчения» [Моэм 2011: 89]. В этой звучащей русской музыке для героини оживает вся Россия с её загадкой, которую пытаются постигнуть на Западе уже сотни лет: сказочно оживают Кремль с золотыми, в звездах, куполами, Красная площадь, Китай-город. Музыка оживляет для героини и литературные образы: *«В музыке Лидии чудилось, будто князь Андрей и очаровательная Наташа и сегодня ходят по хлопотливым улицам Москвы, Дмитрий Карамазов после безумной ночи у цыган встречается на Москворецком мосту милого Алешу, купец Рогожин проносится в санях с Настасьей Филипповной...»* [Моэм 2011: 90].

Итак, любовь к музыке роднит героев, но Моэм дает понять, какую разную роль играет в их жизни музыка: для Чарли – это искусство, которым он привык наслаждаться в спокойные часы досуга. Для Лидии с её тяжелой бесприютной судьбой – это душевная опора, прибежище от ударов судьбы.

В романе Лидия и Чарли сравниваются и как исполнители музыкальных произведений. И опять преимущество отдается Лидии. По-русски, с душевной болью Лидия сама исполняет фрагменты музыкальных опер на фортепьяно. И хоть играет она совсем не профессионально, не как Чарли, но какое-то интуитивное чувство подсказывает ей, как нужно передавать эту музыку: без конца нажимая на педаль, она в каждой ноте, будто вырванной из глубины души, передавала смятение чувств и горечь печали, первобытную жизненную силу.

Столь же показательны для характеристики героев их отношение к живописи и её восприятие. В отличие от своей русской спутницы Чарли замечает только картины-шедевры, наиболее известные и общепризнанные. Организовывая семейные экскурсии в Лувр, мать семейства Винития Мейсон пыталась приучить детей к знанию самых «достойных» полотен мировой живописи («Джоконды», картин Веронезе, Рафаэля, Тициана, Энгра, Мане и др.). Однако показательны мотивы, которые двигали матерью Чарли: *«...знакомство с крупнейшими картинными галереями Европы – составная часть образования джентльмена, и, если не можешь вставить словечко в разговоре о Рембрандте, Тициане и прочих, оказываешься в довольно глупом положении»* [Моэм 2011:196].

На страницах романа мы встречаем поток экфрастических образов в комментариях Винитии Мейсон. При этом она сообщает общую энциклопедическую информацию о полотне. Например, так характеризуется художественная манера Веронезе: *«Веронезе, конечно, не отличается ни тонкостью, ни глубиной. Нет в нем души. Но у него,*

бесспорно, был дар композиции, и запомните, он лучше всех умеет гармонично и естественно расположить на полотне такое множество фигур. Тут следует восхищаться ... могучей силой, которой он должен был обладать, чтобы писать такие огромные полотна» [Моэм 2011: 199].

Особенно важен в романе эпизод, когда Лидия и Чарли посещают вместе Лувр, и англичанину не терпится показать героине свои самые «любимые» картины. Он мечтает отличиться перед Лидией своими знаниями, вспоминая лекции матери, спешит провести Лидию по тем самым шедеврам, которыми восхищаются во всём мире. Но неожиданно для себя Чарли встречает непонимание со стороны своей русской спутницы. Лидия не видит в портрете «Мужчины с перчаткой» Тициана ничего необыкновенного. «Вам-то что до него?» – задает она вопрос своему английскому спутнику, который ставит его в тупик [Моэм 2011: 205]. И ведь, действительно, эта картина ничем настоящему не задевает Чарли, и ему нечего ей ответить.

Не признает Лидия и величие «Джоконды»: «*Она что-то значит для вас?*» [Моэм 2011: 206]. Чарли, как ему кажется, хорошо разбирается в живописи, знает всех выдающихся художников, стили и школы. А получается наоборот – Лидия раскрывает своему спутнику секреты восприятия живописи.

Так мы убеждаемся, что даже в сфере досуга и увлечений Чарли оказывается в плену стереотипов. У Лидии же всегда есть индивидуальные переживания и оценки. Картина только тогда что-то значит, когда она чем-то задевает. В искусстве для неё важны именно личные чувства и ощущения человека. Так Лидия остановилась около небольшого натюрморта Шардена, который можно было бы не заметить и пройти мимо. Русская героиня раскрывает англичанину глаза на истинный смысл этого полотна, ведь оно написано с любовью и состраданием. Это не просто каравай хлеба и бутылка вина, это хлеб жизни и кровь Христова, но не укрытые от бедняков и несчастных. Это ежедневная пища страждущих.

Описывая картину, Лидия вкладывает проникновенную интонацию в каждое слово – настолько чувствуется сила её эмоций: «*Эта картина такая скромная, безыскусственная, человеческая, исполненная сочувствия. Это вино и хлеб бедняков, которым только и нужно, чтобы их оставили в покое, позволили свободно трудиться и есть свою простую пищу. Это крик презираемых и отверженных. Она говорит вам, что, как бы ни были грешны люди, в душе они добры. Этот хлеб и вино – символы радостей и горестей смиренных и кротких...*» [Моэм 2011: 208].

В этом неприметном натюрморте Лидия находит необыкновенно глубокий христианский смысл, она видит то, что близко её душевной боли и страданию. В её восприятии чуткий истинный художник с отзывчивым сердцем Шарден говорил с ней через эту безыскусную картину, трогающую душу, и почти невольно, сам того не сознавая, старался показать, что из боли, отчаяния, жестокости, из всего рассеянного в мире зла человек может сотворить красоту, было бы только у него довольно любви и сочувствия. От общения с таким творением искусства Лидии становится спокойно и отрадно на сердце, оно облегчает её душу. Картина Шардена, таким образом, характеризует состояние героини, её статус незащищенности, её печали и нужды.

Первоначально Чарли с недоумением смотрел на эту картину. Однако сдвиги в сознании героя продолжают, и примечателен тот факт, что, вернувшись домой, Чарли будет говорить с родителями именно о картинах Шардена.

Всё, что произошло с Чарли за пять дней в Париже, Мюэ сравнивает с картиной Мане «Расстрел императора Максимилиана». Эта картина всегда производила на Чарли сильное впечатление, но теперь его ошеломило сознание того, что на картине изображено действительно происшедшее событие: император и вправду стоял на том месте, и когда солдаты направили на него ружья, ему, должно быть, казалось невероятным, что вот он живой, а через мгновение его не станет. Конечно, Чарли читал детективы, читал газеты, знал, что совершаются преступления, знал, что люди живут в нужде, но знал все это, со стороны; и теперь странно и страшно ему было оттого, что жизнь столкнула его с человеком, который сам пережил все эти ужасы. Однако встреча с Лидией наделяет героя способностью лучше понимать и чувствовать другого человека, разделять его страдание. Оттого и будет герой иначе переживать полотно Мане «Расстрел императора Максимилиана».

Таким образом, поездка на Рождественские каникулы становится для Чарли путешествием в обновление и перерождение. И это взросление и откровение открывает ранее не ведомый ему самому потенциал его личности.

Список литературы

Бочкарева Н.С., Табункина И.А., Загороднева К.В. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия: учебное пособие. Пермь: Перм. гос. нац. исслед. ун-т., 2012. 90 с.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5–22.

Моэм У. С. Рождественские каникулы. Малый уголок. На китайской ширме. М.: АСТ: Астрель, 2011. 672 с.

Никола М.И. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. Т1. № 2. С. 8-12.

Скороденко В. А. Практическая эстетика У. С. Моэма, или секреты творчества // У. Сомерсет Моэм. Искусство слова. О себе и других. М.: Художественная литература, 1989. С. 3-22.

THE ROLE OF EKPHRASIS IN THE SYSTEM OF CHARACTERS IN THE NOVEL “CHRISTMAS HOLIDAY” BY WILLIAM SOMERSET MAUGHAM

Evgenya A. Petrushova

Graduate student

Moscow State Pedagogical University

119991, Russia, Perm, M. Pirogovskaya Str. 1/1. 27jenni270@mail.ru

The article is devoted to the analysis of ekphrastic images in the novel by William Somerset Maugham (1874 - 1965) «Christmas holiday» (1939). Text analysis allows to conclude that the main function of this technique in the novel is to specify the characters. Ekphrasis helps to see not only ethnic and national differences between Russian and English people and the difficulties of their communication, but also the general point of interaction and the potential opportunities for spiritual convergence .

Key words: Maugham, the novel «Christmas holiday», musical and pictorial ekphrasis, Russian national character, English mentality.

УДК 821.111+75.03

ПРИЕМЫ КУБИЗМА В КОМПОЗИЦИИ РОМАНА ДЖ. ДОС ПАССОСА «42-Я ПАРАЛЛЕЛЬ»

Константин Александрович Дементьев

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. demwald@gmail.com

В статье исследуются особенности композиции романа Джона Дос Пассоса «42-я параллель», отражающие значительное влияние кубизма на творчество писателя. Рассматриваются различные способы воплощения эстетики и конкретных приемов кубизма в экспериментальном романе американского прозаика. Особое внимание уделяется коллажу как основному принципу композиционной организации секции «Новости дня».

Ключевые слова: кубизм, Дос Пассос, коллаж, композиция, экспериментальный роман.

Со второй половины XX в. растет число литературоведческих исследований, в которых центральной является проблема «художественного синтеза»: синтеза искусств, жанров, условности и жизнеподобия [Пикулева 2007: 79].

В отечественном литературоведении и искусствоведении творчество американского писателя Джона Родриго Дос Пассоса (John Rodrigo Dos Passos, 1896–1970) все еще остается недостаточно изученным. Как зарубежные, так и отечественные исследователи, как правило, при изучении романов первого, экспериментального периода его творчества (1920–1930-е гг.) указывают на заметное влияние на них кинематографа [Зверев 1982: 179, 181–182; Foster 1986; Сальцина 2001: 169–180] или же использование писателем техники монтажа (без разделения монтажа на типы и соответствующие им особенности применения) [Степанова 2007; Драч 2011]. В числе других источников влияния упоминаются также импрессионизм, архитектурный конструктивизм, кубизм [Засурский 1990: 144; Сальцина 2001: 180; Гиленсон 2003: 367; Варламова 2007: 33]. По мнению крупнейшего специалиста по творчеству Дос Пассоса Д. Пицера, кубизм играет одну из ключевых ролей в развитии модернистских элементов в произведениях американского писателя 20-х годов [Pizer 2012].

© Дементьев К.А., 2015

Объект нашего анализа – роман «42-я параллель» («The 42nd Parallel») (1930), который является первым в трилогии Дос Пассоса «США», квинтэссенции экспериментальных поисков и находок автора. Это произведение воплотило специфику всего экспериментального характера трилогии [Pizer 2012], поэтому может быть репрезентативным для изучения ее композиционных и стилистических принципов.

Кубизм оказал огромное влияние на развитие искусства в XX в. своими смелыми находками. основополагающий принцип кубизма – изображать сущность предмета, а не его внешнюю сторону, в чем отразилось влияние племенной скульптуры («племенной скульптор стремится изображать то, что он знает о предмете, а не то, что видит» [Golding 1988: 50]). Для достижения этой цели-принципа кубисты активно экспериментируют с живописной формой, противопоставляя себя предшественникам и разрабатывая собственные художественные приемы.

Во-первых, для живописи кубистов характерно разложение предмета на плоскости и переложение его в таком виде на полотно [Apollinaire, Eimert, Podoksik 2010: 29]. Зритель же должен был собрать все плоскости воедино, самостоятельно сконструировать предмет с осознанием отсутствия единственно верной интерпретации [Rosenblum 1960: 9].

Во-вторых, кубисты стремились воспроизвести предмет одновременно в нескольких перспективах [Golding 1988: 11]. Симультанность изображения должна была передать не мгновение, а раскрывать длительность, динамику изображаемого предмета, его движение, постоянное изменение во времени, что соотносится с получившимся широкое распространение в начале XX в. идеями А. Бергсона [Дэмпси 2008: 85]. Множественность перспектив указывала на ограниченность использования (в т.ч. в повседневной жизни) одной перспективы, неспособность с ее помощью действительно понять предмет изображения.

Позднее кубисты начинают использовать надписи [Малахов 1986: 22], становящиеся знаком журнала или бутылки вина [Крючкова 1984: 30]. Синтетический период кубизма характеризуется изобретением художниками коллажа, революционизировавшего живопись [Сох 2010: 261]. Коллаж противопоставлялся Ж. Браком и П. Пикассо все возрастающей абстрактности кубизма и воплотил тенденцию к устранению границы между объективной действительностью и реальностью произведения [Рычкова 2002: 37].

В целом, коллаж является одной из форм монтажа [Разлогов 1988: 25] (в его широком, «эйзенштейновском» понимании [Иванов 1988: 119–120] как точки, «где от столкновения двух данностей возникает мысль» [Эйзенштейн 1964: 290]). Как любой другой вид монтажа, коллаж «сталкивает» объекты, добиваясь образования новых смыслов в момент их «столкновения». Отличительной чертой коллажа (сближающей его с бриколажем [Иванов 1988: 120]) является заимствование предметов из одной среды (контекста) и перемещение их в другую, благодаря чему предметы получают новый смысл и значение. Другая отличительная черта коллажа – simultaneity монтажа (обусловленная статической природой самой живописи), что отличает его, например, от межкадрового кинематографического монтажа, являющегося временным, последовательным.

Изображение предмета с нескольких точек зрения сближает эксперименты Дос Пассоса с кубизмом. Каждая из секций романа раскрывает движение истории, представляя ее в различных перспективах: повествовательная секция – через жизнь вымышленных героев, биографическая – посредством описаний биографий исторических фигур, «Камера-глаз» («The Camera Eye») изображает восприятие истории через призму индивидуального сознания, а «Новости дня» («Newsreel») показывают отражение истории и общества в прессе и песнях.

Кроме того, Дос Пассос осознает, что страница в книге – двумерная плоскость. Такой подход позволяет американскому писателю использовать графическую сторону страницы, совмещать композицию романа с композицией страницы, применяя приемы живописцев.

В большей степени заметно влияние кубизма в секции «Новости дня». Именно здесь писатель соединяет отрывки и заголовки из газетных статей по типу папье-колле – бумажного коллажа вырезок из газет, афиш, меню и т.п. [Раппапорт 1988: 18]. «Новости дня» А. Зверев характеризует как «абсурдный коллаж осколочной информации» [Зверев 1982: 198]. Дос Пассос в воспоминаниях о процессе работы над трилогией отмечал: «бульварная пресса и кино заменили собою мыслительные процессы, и восстания, преступления и взрывы отчаяния... проходят мимо массы каплей неясных слов и штампованных фраз, не оставляя даже царапины в ее сознании» [цит. по: Старцев 1934: 132].

Роман начинается с «Новостей дня I». Они отсылают читателя к началу XX в., затрагивая события, случившиеся под самый занавес XIX в. и отзывающиеся эхом в начале начавшегося столетия. С одной

стороны, читателю представлены отрывки и заголовки, призванные указать на огромные надежды, возлагаемые на «новый век»: «NOISE GREET'S NEW CENTURY / LABOR GREET'S NEW CENTURY / CHURCHES GREET NEW CENTURY... NATION GREET'S CENTURY'S DAWN» [Dos Passos 1937: 4]. С другой стороны, окружающие их другие заголовки и отрывки свидетельствуют об агрессивных экспансионистских намерениях, которые сопровождают подобные ожидания: «The twentieth century will be American. American thought will dominate it» и далее: «Civilization will never lose its hold on Shanghai... The gates of Peking will never again be closed to the methods of modern man» [Dos Passos 1937: 5].

Трагизм человеческого существования передают столкновения отрывков из популярных в то время песен: если секция начинается со слов из ободряющей песни, полностью соответствующей экспансионизму, «And the Captain bold of Company B / Was a fightin in the lead / Just like a trueborn soldier he / Of them bullets took no heed» [Dos Passos 1937: 3], то к концу секции на смену им приходят слова из песни, оплакивающей погибших на войне: «There's been many a good man murdered in the Philippines / Lies sleeping in some lonesome grave» [Dos Passos 1937: 5].

Отрывки газетных статей и заголовков, а также тексты песен демонстрируют противоречия: несоответствие официальных новостей реально происходящим событиям, общественных настроений действительности, ожиданиям чего-то абсолютно нового и все еще сохраняющихся пережитков прошлого.

Столкновение противоположных по содержанию частей подчеркивает также свойственное значительной части американского общества начала века равнодушие к общественным проблемам. Например, «Новости дня III» почти полностью содержат заголовки и отрывки, указывающие на происходящие политические (выступления политических активистов), социально-экономические (стачки) и геополитические (исторически важное морское сражение) конфликты. Тем более контрастными кажутся две новости: «OUT FOR BULLY GOOD TIME» и «spectators become dizzy while dancer eats orange breaking record that made man insane» [Dos Passos 1937: 54].

Конечно же, коллаж у Дос Пассоса подчеркивает движение истории, столь важное для писателя. «Новости дня IV» демонстрируют развитие революции в России 1905 г.: «BLOODY SUNDAY IN MOSCOW», «STRIKE MAY MEAN REVOLT IN RUSSIA», «czar yields to people», «CZAR GRANTS CONSTITUTION» [Dos Passos 1937: 57].

Помимо секции «Новости дня», принципы кубизма заметны и в повествовательных частях. Особенно ярко они проявляются в том, что Дос Пассос графически выделяет в тексте практически любые официальные надписи, проводя границу между ними и остальным текстом: надписи компаний на дверях стилизуются под оригинальный вид надписей с присущими им изменениями в курсиве и форме букв, а также разбивке на отдельные строки; особо выделяются и названия книг на обложках в случаях, когда герой концентрирует свое внимание на них.

Наконец, используя принципы кубистической живописи, Дос Пассос стремится нарушить границы автономности художественного произведения, добиться большей проницаемости между реальностью, созданной его произведением, и объективной реальностью. Реальные газетные вырезки вводят в художественное произведение сконструированный (вымышленный) автором референциальный, «реальный» исторический фон-поле, в котором движутся не только герои повествования (в т.ч. лирический герой секций «Камера-глаз»), но и существовавшие в объективной реальности лица, и не только представленные в биографических секциях, но и окружающие героев повествования (встреча Мака и Уильяма Дадли Хейвуда).

В целом, приемы кубизма, перенесенные Дос Пассосом из живописи в литературные произведения, органично реализуются как в романе «42-я параллель», так и во всей трилогии. То, что Дос Пассос пробовал в предшествующем первому произведению трилогии романе «Манхэттен» («Manhattan Transfer») (1925), в «США» получает свое логическое завершение. Кубистический коллаж соседствует с кинематографическим и литературным монтажами и, соединяясь с ними, он образует единую структурно-композиционную конструкцию романа «42-я параллель» и трилогии «США».

Список литературы

Варламова Е.В. «Американская мечта» и «американское кредо» в романе Джона Дос Пассоса «Манхэттен» // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы: актуальные проблемы методологии исследования» (12 апр. 2007 г.) / под ред. Н.С.Бочкаревой. Пермь: Пермский государственный университет, 2007. С. 31–36.

Драч И.Г. Роман Джона Дос Пассоса «Манхэттен»: формы монтажа и художественное целое // Вестник РГГУ. 2011. №7 (69)/11. С. 41–59.

Дэмпси Э. Стили, школы, направления: путеводитель по современному искусству. М.: Искусство-XXI век, 2008. 304 с.

Гиленсон Б.А. История литературы США. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 704 с.

Засурский Я.Н. Дос Пассос // Писатели США. Краткие творческие биографии / Сост. и общ. редакция Я.Засурского, Г.Злобина, Ю.Ковалева. М.: Радуга, 1990. С. 142-145.

Зверев А.М. Американский роман 20–30-х годов. М.: Худож. лит., 1982. 256 с.

Иванов Вяч.Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XXв. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988, С.119–149.

Крючкова В.А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М.: Изобразительное искусство, 1984. 304 с.

Малахов Н.Я. Модернизм: Критический очерк / Под. ред. В.В.Ванслова. М.: Изобраз. искусство, 1986. 152 с.

Пиккулева И.А. Проблема синтеза в эстетике и литературоведении // Вестник Пермского университета. Серия «Иностранные языки и литературы». 2007. Вып. 2(7). С. 79–91.

Разлогов К.Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 23-32.

Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 14–23.

Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 224 с.

Сальцина М.Е. Американский роман 1920-1930-х гг. Литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык): дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 208 с.

Старцев А. Джон Дос Пассос. М.: Худож. лит., 1934. 152 с.

Степанова А.А. Поэтика монтажа в романе Д. Дос Пассоса «Манхэттен» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы Пятых Андреевских чтений / под редакцией Н.Н.Андреевой, Н.А.Литвиненко и Н.Т.Пахсарьян. М.: Экон, 2007. С. 174–183.

Эйзенштейн С.М. За кадром // Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т.2. С. 283–296.

Apollinaire G., Eimert D., Podoksik A. Cubism. N.Y.: Parkstone International, 2010. 199 p.

Cox N. Cubism. London: Phaidon Press Limited, 2010. 447 p.

Dos Passos J. *The 42nd Parallel* // U.S.A. New York: The Modern Library, 1937. 1476 p.

Foster G. John Dos Passos's Use of Film Technique in Manhattan Transfer & the 42nd Parallel // *Literature/Film Quarterly*. 1986. Vol. 14. №3. URL: <https://www.questia.com/read/1P3-1313934141/john-dos-passos-use-of-film-technique-in-manhattan> (дата обращения: 10.03.2015)

Golding J. *Cubism: A History and an Analyses 1907-1914*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1988. 237 p., 108 p. of plates.

Pizer D. John Dos Passos in the 1920s: The Development of a Modernist Style // *Mosaic* (Winnipeg). 2012. Vol. 45. №4. URL: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-311183814/john-dos-passos-in-the-1920s-the-development-of-a> (дата обращения: 12.03.2015)

Rosenblum R. *Cubism and Twentieth-century Art*. N.Y.: Harry N. Abrams, 1966. 348 p.

CUBIST TECHNIQUES IN THE COMPOSITION OF THE NOVEL “THE 42ND PARALLEL” BY JOHN DOS PASSOS

Konstantin A. Dementyev

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State National Research University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. demwald@gmail.com

The article is devoted to analysis of the composition of the novel “The 42nd Parallel” in the context of influence of cubism on Dos Passos's experimental literary works. Research of the composition demonstrates the different ways of embodiment of cubistic esthetics and techniques in the novel. The special attention is paid to collage as the founding principle of the composition in the section “Newsreel”.

Key words: cubism, Dos Passos, collage, composition, experimental novel.

УДК 82.09

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И НЕХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ
(НА ПРИМЕРЕ ОПИСАНИЯ КАРТИНЫ
РЕМБРАНДТА «НОЧНОЙ ДОЗОР»)**

Елена Аркадьевна Постнова

к.филол.н., доцент кафедры живописи

ФГБОУ ВПО «Пермская государственная академия искусства и культуры»

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

В статье представлен сопоставительный анализ описаний произведений изобразительного искусства в художественных и нехудожественных текстах. Анализируются искусствоведческие и литературно-художественные труды, включающие описания полотна Рембрандта «Ночной дозор», рассматривается их интерпретационный план. В ходе исследования обнаружено, что ученые расходятся во мнении о направленности искусствоведческих текстов только лишь на «предметную» сторону произведений искусства.

Ключевые слова: интерпретация, экфрасис, Рембрандт «Ночной дозор», художественная и нехудожественная проза.

Объектом данного исследования является интерпретация произведений визуальных искусств в художественных и нехудожественных текстах. Предметом анализа является специфика описаний живописных полотен в искусствоведческих и литературно-художественных сочинениях. Уточним содержание понятия «интерпретация». Со ссылкой на словарь литературоведческих терминов напомним, что интерпретация – это «истолкование текста, направленное на понимание его смысла» [Есаулов 1998: 306]. Согласно мнению исследователей, в частности Е. Елиной, отметим, что «интерпретация находится в зависимости как от объективных достоинств эстетического объекта, так и от индивидуальных особенностей субъекта восприятия (интерпретатора) – всего того, что определяется как "картина мира" данного субъекта <...>» [Елина 2003: 91].

В данной статье речь идет о специфике экфрасических описаний в художественных и нехудожественных текстах. С опорой на мнение Н. Валгиной уточним, что «в художественном тексте за

изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план <...>. Отметим, что «для нехудожественного текста важна логико-понятная, по возможности объективная сущность фактов, явлений, а для художественного – образно-эмоциональная, неизбежно субъективная» [Валгина 2003: 115].

Исследователи пытаются понять, имеются ли отличия между описаниями визуальных артефактов в художественной и нехудожественной прозе. Попытку ответить на этот вопрос предпринимал Р. Бобрык. Сравнив экфрасис в художественной литературе с описаниями живописи в искусствоведческих сочинениях, исследователь пришел к выводу, что «всякого рода описания в научных текстах об искусстве выполняют только некоторые условия "классического" экфрасиса». По мнению исследователя, «общая цель» искусствоведческих (и прочих нехудожественных) описаний – это «идентификация экспоната – кроме описания внешнего вида данного предмета, фабульного содержания, исполнительской техники, здесь описывают еще и его актуальную физическую кондицию. И эта цель, эта установка на предметную сторону отличает все эти описания от "классического" экфрасиса, который описывает не столько предметный аспект произведения, сколько его мир» [Бобрык 2002: 183].

Нехудожественный экфрасис изучала Н. Морозова в кандидатской диссертации, выполненной на материале литературы русского романтизма. Исследовательница выделила шесть групп нехудожественных текстов, содержащих экфрастические элементы. Это «"изъяснение картинок", отчеты с выставок, известия о картинах-новинках, биографические известия, очерки путешествий, исторические известия и свидетельства» [Морозова 2006: 149]. По мнению Морозовой, «нехудожественный экфрасис играет сугубо информативную роль – осуществляет функцию эстетического просвещения» [Морозова 2006: 184].

Однако следует заметить, что ученые расходятся во мнении по поводу направленности искусствоведческих текстов только лишь на «предметную сторону» произведений искусства. В частности, С. Даниэль, размышляя об искусствоведческой деятельности, замечает, что «сведение этой деятельности к одной единственной установке было бы убийственно для искусствознания» [Даниэль 2013: 41]. Исследователь считает, что «искусствознание далеко не однородно» в своих целях. Рассуждая о рефлексии в деятельности искусствоведов, он выделяет следующие её типы: «установка на

определение (атрибуцию)» и «установка на истолкование (интерпретацию)». Отмечая изменчивость «мыслительной атмосферы, окружающей искусство», Даниэль подчеркивает, что, «рассматривая историю живописи, мы обнаруживаем сопутствующую историю терминов и интерпретаций» [там же: 42].

В качестве иллюстрации к вышесказанному рассмотрим несколько искусствоведческих и литературно-художественных текстов, включающих описание полотна Рембрандта «Ночной дозор». Первые два текста – это так называемые «реляции» с выставки.

В июле 2013 г. в залах Эрмитажа прошла выставка голландского группового портрета Золотого века из собрания Амстердамского музея. Каталог выставки предваряет небольшая ироничная зарисовка М. Пиотровского «Люди в черном», отсылая нас к известной голливудской комедии: «Они огромны, эти портреты, и люди на них – большие и значительные. Каждый из них личность, но их объединяет служение в корпорациях стрелков <...>» [Пиотровский 2013: 7]. Заметим, что слово «корпорация» сразу вызывает ассоциацию с современностью. И это не случайно. Сегодня это внешний символ стабильности и силы. Использование этого термина позволяет связать прошлое и настоящее в единый эмоциональный план. В предложенном небольшом этюде привнесен дух современной эпохи, субъективное прочтение выставочного пространства: «Именно тогда и так складывался европейский капитализм с его объединением индивидуальностей в компании ради единой цели. <...> Черные одежды множества оттенков среди белых колонн и стен. Зрелище незабываемое, красивое и поучительное <...>. И ещё – голландцы очень любят использовать репродукции таких портретов для современных корпоративных шаржей, <...>. Так что все не так серьезно, как кажется» [там же: 7].

По полноте транслируемой визуальной информации данное экфрастическое описание – сводный экфрасис, дающий «собирательное», целостное представление о голландском групповом портрете в залах Эрмитажа. Это суммарная интерпретация всех экспонируемых работ, включенных в архитектурное поле, которое также является знаковым произведением искусства. Интересно, что архитектура и живопись прочитываются автором как единый текст. Учитывая, что данное описание содержит образно-эмоциональную основу, логично предположить, что оно имеет характер художественного текста и содержит интерпретационную составляющую.

Другой пример, содержащий описание полотна Рембрандта «Ночной дозор», – статья Н. Мидделкоп «Горожане и их творчество», также присутствующая в упоминаемом каталоге. Наряду с безусловной атрибуцией (подробно описывается история создания картины, её композиционный строй, перечисляются утраты, которые постигли произведение), в тексте есть и субъективные замечания, являющиеся интерпретацией. Так, автор упоминает в композиционном строе картины несколько второстепенных деталей – собаку в правой части полотна, в левой части – бегущего мальчика, не акцентируя наше внимание на некоторых композиционно важных деталях. Например, девочка в центре картины, освещенная лучом света, не попадает в поле зрения исследователя. Кроме того, замечание критика, что холст был обрезан и на оригинальном полотне «казалось, что через мгновение они (капитан и лейтенант – *Е. П.*) выйдут из картины» [Мидделкоп 2013: 42], вызывает сомнение. Взглянув на обрезанный холст, утративший передний план, так называемый «вход в картину», можно убедиться, что именно сейчас, а не в первоначальном варианте, как считает автор, главные персонажи «выходят» за раму полотна. Герои теряют пространство для развития динамично начатого движения по вине заказчиков, обрезавших холст.

Очевидно, что данное искусствоведческое описание, так или иначе, обусловлено не только объективными условиями, но и субъективной «картиной мира» автора. Таким образом, анализируемый текст также не лишён интерпретационного плана, хотя в основном он осуществляет информативную и просветительскую функцию.

Третий текст, предлагаемый к рассмотрению, – поэтическая драма Дмитрия Кедрина "Рембрандт". В произведении много личного, авторского. Трагическая судьба поэта переплетается с судьбами его героев, в частности, с судьбой самого Рембрандта. Известно, что полотно Рембрандта «Ночной дозор», речь о котором идет в драме Кедрина, не понравилось заказчиком. Платившие каждый за своё изображение на холсте, стрелки не были удовлетворены вольной композиционной трактовкой группового портрета. Произведение Рембрандта было обрезано со всех сторон, хранилось без должного уважения, потемнело и осыпалось.

Обратимся непосредственно к экфрасису «Ночного дозора». В данном контексте происходит трансформация образа одного из главных героев картины – капитана Франса Баннинга Кока. Его портрет мы видим глазами Сикса, бургомистра Амстердама:

Сикс: Посередине черного холста
Весьма небрежно намалеван кто-то

В нелепой позе, длинный, как глиста

С лицом, простите, полуидиота [Кедрин 1984: 297].

Такая интерпретация, в первую очередь, выражает позицию амстердамских мещан, которая, скорее всего, имела место.

Кроме того, необходимо отметить, что автор не случайно называет стрелков, изображенных Рембрандтом, «кучей растерянных уродов»:

Баннинг Кук: Где пышность тут? Я спрашиваю, где

Субординации? А потаскуха,

Что, семена, кривляется у ног

Растерянных уродов в этой куче? [Кедрин 1984: 302–303].

Очевидно, что в драме присутствует принципиально иная трактовка событий, отличная от пафоса полотна Рембрандта. Согласимся с мнением Т. Зверевой, что среди многочисленных интерпретаций картины художника автором была востребована следующая: «По Кедрину, "Ночной дозор" – это картина о мнимых героях и мнимом военном походе» [Зверева 2012: 72]. История защиты Амстердама, изображенная в драме, повествует о пассивной, даже предательской роли офицеров в обороне города, тогда как на полотне они показаны героями. «В таком смысловом контексте "Ночной дозор" оказывается всего лишь парадным групповым портретом, на котором изображен маскарад победителей» [Зверева 2012: 72]. Учитывая двойственную природу экфрасиса, который в данном случае воссоздает реально существующее изображение, являясь частью уже имеющейся художественной целостности, напомним, что описываемое произведение приобретает дополнительные смыслы и интерпретации.

Четвертый анализируемый текст – эссе «Малиновый звон» В. Каверина. Данное эссе представляет собой «отчет» Каверина о путешествии по Бельгии в составе туристической группы. Примечательно, что в поле зрения автора также попадает полотно Рембрандта «Ночной дозор». Что интересно, Каверин практически сразу вытесняет описание картины ее интерпретацией. Он делает акцент на отказе художника от неподвижности натуры, принятой в данном жанре: «неподвижность, при которой каждой натуре уделяется равное внимание, нарушена, сброшена со счетов» [Каверин 1983, 8: 145]. Один из героев данного эссе – Иван Афанасьевич Дядькин, участник «бельгийского Сопrotивления». Увидев работу Рембрандта в музее Амстердама, он «онемел» перед полотном. Через визуальный образ герой вспоминает свою жизнь – яркую, непредсказуемую, полную неожиданностей. Как и работа Рембрандта, до сих пор вызывающая множество споров, биография Ивана Афанасьевича «состояла из этих неожиданностей, из этих поворотов!» [Каверин

1983, 8: 147]. Именно поэтому в экфрасическом описании речь идет о настигнутости, внезапно меняющей судьбу. В данном контексте «картина становится зеркалом, отражающим того, кто в нее смотрится» [Бочкарева, Загороднева 2013: 177].

Подводя итог, необходимо сказать, что интерпретация произведений искусства, являясь неотъемлемой частью художественных текстов, безусловно, имеет место и в искусствоведческих статьях. Попытки ограничивать искусствоведческие описания ориентацией только лишь на предметную сторону произведения искусства представляются спорными. Сравнив экфрасис в художественной литературе с описаниями живописи в искусствоведческих сочинениях, следует подчеркнуть, что «установка на истолкование (интерпретацию)», обусловлена объективными и субъективными факторами, обозначенными в данном исследовании.

Список литературы

Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис? // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 180–189.

Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Экфрасис и иллюстрация в книге "Окна" Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3(23). С. 172–131.

Валгина Н. С. Тексты нехудожественные и художественные // Теория текста: Учебное пособие. М.: Логос, 2003. 280с.

Даниэль С. М. Искусствознание: язык и типы рефлексии // Статьи разных лет / Сергей Даниэль. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 256 с.

Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства: дисс. ... докт. филолог. наук. Волгоград: ВГПУ, 2003. 352с.

Есаулов И. А. Интерпретация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 306.

Каверин В. А. Малиновый звон // Каверин В. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1983. 463 с.

Мидделкоп Н. Е. Горожане и их творчество // Корпоративное единство. Голландский групповой портрет Золотого века из собрания

Амстердамского музея: каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. С. 21–43.

Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филолог. наук. Новосибирск: НГПУ, 2006. 210 с.

Пиотровский М. Б. Люди в черном // Корпоративное единство. Голландский групповой портрет Золотого века из собрания Амстердамского музея: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. С.7.

INTERPRETATION OF WORKS OF ART IN FICTION AND NON-FICTION LITERATURE

Elena A. Postnova

Candidate of Philology, Senior Lecture of Art Department

Perm State Academy of Art and Culture

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

A comparative analysis of descriptions of works of art in fiction and non-fiction texts is given in the article. Line art works and literary works including the description of the canvas “Night Watch” by Rembrandt are analyzed here. Their interpretative plan is considered. It is indicated that investigators viewing the tendency of art critic descriptions diverge in opinion only concerning the subject side of the works of art.

Key words: interpretation, ekphrasis, Rembrandt, particularity of ekphrastic descriptions in fiction and non-fiction literature.

**ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНОСТИ
В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ КРИТИКЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.**

Дмитрий Сергеевич Туляков

к. филол. н., доцент департамента иностранных языков
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
614070, Россия, г. Пермь, ул. Студенческая, д. 38. dstuliakov@hse.ru

В статье рассматривается теоретическое осмысление визуального образа, визуального восприятия и визуальности в ряде гуманитарных работ и концепций психологии восприятия в англо-американской научной традиции. Обосновывается актуальность исследования визуальности в литературоведении в рамках «визуального поворота» в гуманитарных дисциплинах, а также рассматриваются истоки проблем и концептуальных сложностей, заложенных в этом подходе.

Ключевые слова: визуальность, визуальный образ, интермедиальность, теория литературы.

Указывать на то, что сегодня человек окружен таким количеством и разнообразием визуальных изображений, как никогда раньше, давно стало общим местом. Современные технические средства не только позволяют создавать и репродуцировать визуальные изображения каждому и практически без усилий, но и обеспечивают им небывалую доступность. «Собор покидает площадь, на которой он находится, для того, чтобы попасть в кабинет ценителя искусства», – писал в 1936 г. В. Беньямин о механике воспроизводимости почти что любого произведения искусства в условиях развитого капитализма [Беньямин 2012: 195]. В эпоху дешевых портативных цифровых фотоаппаратов и мобильных телефонов, способных делать качественные фотоснимки или видеозаписи и тут же отправлять их в Интернет, например в социальные сети (иные из которых позволяют публиковать только моментальные фотографии и короткие подписи к ним), число изображений растет экспоненциально, расширяются их функции, способы нашего обращения с ними, само наше визуальное восприятие. И если верно, что «на протяжении нескольких тысяч лет продолжаются научные споры о природе визуальной коммуникации, о природе видения и о том, в чем их отличие от языка» [Manchin 2014: 3], то сегодня многоаспектные и интердисциплинарные исследования визуальных изображений, визуального образа и визуальности приобретают особенное значение. Цель данного очерка,

не претендующего на всеохватность, состоит в том, чтобы, обратившись к ряду гуманитарных работ англо-американской научной традиции и к двум концепциям психологии зрительного восприятия, охарактеризовать визуальное и визуальность как неоднозначные и противоречивые понятия, актуальные, но не менее проблематичные, и в литературоведении.

Стремительная и все набирающая темп «визуализация» культуры в XX в. стала одним из факторов, повлиявших на появление в гуманитарной науке «визуального поворота» (*iconic/pictorial turn*). Этот термин принадлежит двум исследователям – Г. Бёму и У. Дж. Т. Митчеллу, заговорившим о нем независимо друг от друга в середине 1990-х гг. как о парадигмальном сдвиге, пришедшем на смену «лингвистическому повороту», отмеченному в философии XX в. Р. Ротри.

У Дж. Т. Митчелл констатировал, что парадоксальным образом «во время, которое часто называют эпохой “спектакля” (Ги Дебор), “наблюдения” (Фуко) и всеобщего производства образов мы все еще не знаем, что такое визуальные изображения (*pictures*), как они относятся к языку, как они взаимодействуют со зрителями и с миром, как понимать их историю и что с ними делать» [Mitchell 1994: 13]. Так, визуальное стало восприниматься как предмет особой рефлексии, во-первых, поскольку существование, функционирование и значение изображений в культуре все больше стало требовать исторического объяснения, которое, как можно понять по упомянутым именам Дебора и Фуко, затрагивало бы не только сугубо философские или эстетические аспекты визуального образа, но и бытование, использование и значение (в том числе политическое) изображений и практик смотрения в конкретных исторических условиях. Во-вторых, изображения стали проблемной точкой, вызывающей все больше вопросов о своей собственной, не (или не только) языковой сущности в гуманитарной науке, захваченной лингвоцентризмом.

Признание того, что «*визуальное восприятие (spectatorship)* ... может представлять настолько же глубокую проблему, как разные виды *чтения* ... а визуальный опыт, или “визуальная грамотность”, могут не полностью укладываться в модель текстуальности» [ibid.: 16] и, следовательно, требуют особого анализа, привело к развитию множества дисциплин, таких как визуальная культура (*visual culture*) и визуальные исследования (*visual studies*). Первая из них в самом широком смысле имеет дело с культурой как совокупностью (например, в ее сегодняшнем состоянии глобализации и постмодернизма) и «рассматривает визуальные события, в которых

потребитель обращается за информацией, значением или удовольствием через интерфейс визуальных технологий» [Mirzoeff 1999: 3]. В визуальных исследованиях изображение, как правило, концептуализируется как «визуальный конструкт, который выдает идеологические установки своих создателей и чье содержание подвержено манипуляции со стороны его получателей», на стыке которых оно может быть проанализировано [Мохеу 2008: 132]. Однако «визуальный поворот» значим не только как отправная точка самостоятельных дисциплин, но и как переориентация в науках, издавна занимающихся изображениями и литературными текстами – в том числе в искусствознании и литературоведении.

Даже беглый обзор следов «визуального поворота» в литературоведении потребовал бы отдельной статьи. Стойкий интерес к визуальному стоит, например, за сопоставлением словесного и визуального художественных образов в их видовой специфике и взаимных опосредованиях; за анализом возможностей и форм их взаимодействия (например, в комиксе); за исследованием преломления определенного, в том числе эстетического, зрительного опыта в словесном тексте (в частности, в экфрасисе); за изучением материальности и визуального облика печатного текста литературного произведения. Фактически, когда в литературоведческом исследовании речь заходит о визуальности, под ней могут подразумеваться самые различные вещи. Вместо того чтобы предложить здесь собственную классификацию взаимоотношений между словом и изображением или проанализировать имеющиеся таксономии и теории (см.: [Туляков 2013: 25–60]), нам хотелось бы проанализировать, как визуальность понимается в искусствоведении.

«Визуальный поворот» в искусствоведении, казалось бы, не имеет смысла, поскольку эта дисциплина изначально имеет дело преимущественно с произведениями визуального искусства. В действительности это не совсем так, поскольку искусствоведческое рассмотрение, например, отдельного живописного произведения может сосредотачиваться на самых разных моментах: «История конкретной работы несет в себе ответы на вопросы, “кем”, “почему”, “когда” и “как” она создана» [Арнольд 2008: 16]. Очевидно, эти вопросы могут быть заданы любому произведению искусства, и только последний из них – «как» – напрямую направлен на анализ живописных и визуальных качеств картины.

В то же время, по мнению К. Гринберга, начиная с модернизма в изобразительном искусстве идет процесс критического самоопределения, направленный на то, чтобы «исключить из особых

свойств каждого вида искусства все те свойства, которые могут быть заимствованы из средств (*medium*) другого вида искусства или наоборот. Таким образом, каждый вид искусства будет представлен “в чистом виде” и эта “чистота” будет гарантией стандартов его качества и независимости» [Greenberg 1982: 5]. Другими словами, в живописи модернизма Гринберг видит поворот к «чистой» визуальности, когда художник стремится подчеркнуть плоскость и условность картины и «не оставить глазу никаких сомнений, что использованные цвета сделаны из настоящей краски из баночек или тюбиков» [ibid.: 5]. Для того чтобы претендовать на адекватное осмысление модернистской живописи, искусствознание, таким образом, должно также пройти своего рода «визуальный поворот».

Сам по себе подобный формалистский подход не содержит радикальной новизны. Сходные положения высказывали многие авангардисты или, например, К. Белл, когда он писал в 1914 г. в книге «Искусство» о концепции «значительной формы» (*significant form*). Тем не менее, в искусствознании эти идеи не утратили, а, скорее, вновь обрели актуальность. Так, в монографии «Мир в красках. Современное искусство и визуальность в Англии, 1848–1914» Д. П. Корбетт задается заботившим многих художников вопросом, «может ли живопись познавать мир посредством своей материальности», и отмечает, что «как научная дисциплина история искусства избегала слишком явной постановки подобных вопросов, в смущении от самой возможности того, что объект ее изучения может, в конце концов, существовать лишь для чего-то столь несерьезного, как чувственное удовольствие» [Corbett 2004: 12]. Следствием дуализма отвергаемой поверхностной формы, как у К. Гринберга, и прочитываемого текстуально содержания стало господство в науке об искусстве начиная с 1970-х гг. социально-исторического подхода, в котором «визуальное приравнялось к эстетическому, а эстетическое было не более чем мистификацией, скрывающей реалии власти, статуса и принуждения» [ibid.: 13]. Ставший реакцией на подобные установки «визуальный поворот» в искусствоведческих дисциплинах – это заново открытый интерес к материальной, визуально осязаемой стороне произведения искусства (*the visual*), заострение и обогащение историческим смыслом известного, но слишком часто принимаемого за данность тезиса, что «если произведения искусства на самом деле означают что-то в культуре, они делают это посредством физических характеристик, уникальных для них как объектов» [ibid.].

Итак, «визуальный поворот» может быть понят и как широкая общекультурная тенденция, и как запущенный во второй половине

XX в. – иногда достаточно локальный – процесс смены ориентации в гуманитарных науках. Однако, даже если останавливаться на узком значении «визуального поворота», остается громадная неопределенность самого слова «визуальное», которая лишь приумножается при переходе к рассмотрению «визуальности» в литературе. Одна из причин этого в том, что естественные науки также не дают однозначного ответа на вопрос о том, что такое визуальное изображение. Обратимся к концепциям психологии восприятия для того, чтобы рассмотреть визуальное в его специфике и оценить масштабы неоднородности этого понятия, неизбежно передающейся и исследованиям визуальности в литературе.

Начнем с того, что процесс зрения, продуктом которого является воспринимаемый человеком визуальный образ, не полностью понятен и остается достаточно проблематичным: «Расширенная и более четкая современная картина материальных аспектов зрения тем не менее не раскрывает происхождения чувственного опыта и знаний о мире» [Larrin 2013: 45]. На сегодняшний день ведущие концепции зрения могут быть разделены на инференциальные и экологические, которые отличаются, в частности, тем, как определяется визуальный образ.

Инференциальные теории в той или иной форме наследуют убеждению Гельмгольца в том, что зрительные ощущения – не более чем знаки отношений во внешнем мире, лишенные какого-либо с ними сходства или эквивалентности. Визуальный образ в таком случае является, по выражению Б. Уонделла, «коллекцией умозаключений/предположений (*inferences*) о мире» [Ibid.: 46] и, если воспользоваться формулировкой одного из главных оппонентов инференциальной теории, состоит «из набора символов, более или менее похожих на слова, а картина сопоставима с письменным текстом» [Gibson 1971: 26].

Экологическая теория зрения настаивает на том, что зрительный образ связан с действительностью сложной, но все же прямой связью, что «воспринимаемые [человеком] пространственные отношения производны от идентифицируемой информации в оптическом изображении» [Larrin 2013: 59]. Другими словами, воспринимая действительность в качестве визуального образа, человек создает в своем сознании не текст – совокупность символов, подменяющих действительность доступным для него способом, а картину, динамически «схватывающую» информацию о реальности и поэтому действительно схожую с ней.

Различия в определении визуального образа в психологии восприятия показывают, насколько глубоки корни одной из

центральных проблем эстетики – проблемы репрезентации. Согласно традиции, идущей от Платона, зрение занимает первое место среди всех чувств, поскольку именно зрение идентифицируется с истинным знанием о мире: «мы “видим” правду, и нам не нужно ей учиться» [Sarapik 2000: 92]. Если зрение дает возможность прямого познания истины, то и визуальное искусство должно быть наделено особо близкой связью с реальностью; более того, в традиции Плиния и Вазари вся история живописи «интерпретируется как прогресс по направлению к визуальной правде» [Gombrich 1984: 11]. Так, для Рёскина живопись является продуктом зрения, «прямого в своем доступе к миру, непосредственного в своем восприятии реалей физической действительности» [Corbett 2004: 24]. Возможности же живописи определяются способностью художника вернуть зрителю «невинности глаза» (*innocence of the eye*), то есть способность к незамутненному, истинному зрению.

Очевидно, что если визуальность живописного произведения заключена в возможности непосредственного чувственного восприятия его «правды о мире» неким «невинным глазом», то ее присутствие в литературе крайне ограничено. То, что русские футуристы пытались настроить своего читателя на свежее, не отягощенное ничем восприятие, можно сопоставить с задачей художника вернуть зрителю чистоту зрения; многое из того, что пишет В. Шкловский об остранении, напрямую соотносится с концепцией «невинного глаза». Однако, несмотря на огромную роль в футуристическом остранении именно визуального облика печатного листа, рассмотрение подобной «визуальности» в литературе, каким бы плодотворным оно ни было, подчинено ее сугубо метафорическому пониманию по принципу аналогии. Это же верно и по отношению к теории пространственной формы Дж. Фрэнка, утверждавшего, что поэзию Э. Паунда и Т. С. Элиота объединяет особая образность, которая в противовес неизбежно временному характеру восприятия протяженного текста ориентирована на одномоментное восприятие, сходное с восприятием живописи [Фрэнк 1987].

Но сводима ли специфическая сущность визуального к опыту «невинного глаза» и, что важнее, можно ли вообще говорить о «невинном глазе», или чистом, неотягощенном зрительном восприятии? Масса исследований из разных областей гуманитарной науки убеждают в обратном. В искусствоведении огромная роль в открытии и разработке проблемного характера визуального образа принадлежит Э. Гомбриху, настаивавшему в первую очередь на том, что «художник исследует не природу физического мира, а природу

наших реакций на него» [Gombrich 1984: 39], то есть, что отношение создаваемого художником визуального образа и действительности проходит через сознание человека и уже поэтому не может быть непосредственным или безоговорочно истинным. Это общепринятое на сегодняшний день положение было красноречиво сформулировано философом Н. Гудманом: «Глаз всегда приступает к работе [не “невинным”, а] зрелым, одержимым собственным прошлым, старыми и новыми влияниями со стороны уха, носа, языка, пальцев и сердца. ... Не только как, но и что он видит, регулируется потребностями и предрассудками. Он выбирает, отвергает, организует, различает, связывает, классифицирует, анализирует, конструирует. ... Ничто не видится беспристрастным или беспристрастно (*nakedly or naked*)» [Goodman 1968: 8–9].

Итак, визуальное с позиции и естественных, и гуманитарных наук – это ни в коем случае не точная копия видимой реальности. Оно субъективно, детерминировано, относительно и даже креативно. Признание того, что зрительное «восприятие и интерпретация – нераздельные операции», что «чтобы изображать (*represent*) объект, картина должна быть для него символом, подменять его, ссылаться (*refer*) на него», что, наконец, всякая «картина должна быть прочитана» [ibid.: 7–8, 5, 14], – является серьезным следствием не только «лингвистического поворота», но и инференциального понимания природы зрения. Так как в изображении обнаруживается большое количество признаков, характерных для вербального знака или текста, обратное явление – визуальность литературы – остается непроясненным и часто представляет лишь эвристическую метафору.

В то же время никто не станет спорить, что изображение – это не то же самое, что слово. Даже если не признавать, как Рёскин, за визуальным восприятием и образом способности дать человеку путь к «прямому» познанию истины, скорее всего, большинство согласится, что отношение визуального образа к реальности особое, более непосредственное, чем отношение образа словесного. Так, по мнению одной из исследовательниц поэтического экфрасиса, на протяжении всего двадцатого века «поэты видели в произведениях искусства непосредственность, присутствие, “здешность”, которых им хотелось бы добиться от слова, но на которые, подозревали они, слова могут лишь указывать» [Loizeaux 2008: 6]. На аналогичном ощущении ловит себя и исследователь визуальности, когда пишет, что «даже после всех развернутых опровержений мы остаемся с чувством, что несмотря ни на что должна существовать естественная или привилегированная или внерассудочная связь между реалистичным изображением и миром»

[Snyder 1980: 222]. Визуальное изображение, как бы закодировано оно ни было, никогда не исчерпывается кодом, ведь если «есть вещи, которые до конца не расшифровываются», то произведение живописи – как раз одна из них [Петровская 2011: 24], и одно из направлений визуальных исследований, соответственно, призвано противостоять «тенденции игнорировать и забывать о “присутствии” (*presence*) в угоду “значению” (*meaning*)» [Мохеу 2008: 32].

Однако прорваться к специфической реальности визуального во всей его непосредственности не так просто и, по мнению некоторых исследователей, вообще едва ли возможно. Согласно одной такой точке зрения, любое визуальное изображение инкорпорирует в себя определенный взгляд на действительность, причем одним из основных условий существования этого взгляда будет отношение к реальности как к доступному запечатлению в картине объекту. Ренессанс выработал норму видения, в которой каждый элемент четко очерчен и математически точно задан; чувственное восприятие рационализировано [Пановский 2004]. Этот же стандарт был перенят от изобразительного искусства фотографией и технологически воплощен в фотоаппарате [Snyder 1980]. Следовательно, реалистичность картины или фотографии, ее привилегированное «присутствие» обусловлено не большим содержанием реальности в ней, а тем, что видимое нами само по себе воспринимается «картинно», или «пикториально»: «изображение того, что мы видим, всегда будет требовать определенного понятия (*defined notion*) объекта видения» [ibid: 246]. С этой точки зрения, визуальность таит за своей кажущейся непосредственностью не просто код, а код, который стоит и за визуальными репрезентациями, и за самим воспринимаемым зрительно миром (причем этот код стоит в прямой зависимости от сложившихся практик изображения и «техник наблюдателя» [Крэри 2014]). В таком случае визуальность не будет ни «присутствием», ни кодированной «репрезентацией». Скорее, ее можно определить как диалектическое «различие внутри видимого (*the visual*) – между механизмом зрения и историческими способами его технического воплощения, между зримо данным и его дискурсивными детерминантами» [Foster 1988: ix].

Если визуальность, как и язык, одновременно пронизывает познание и сковывает его знаковыми ограничениями, в каких формах и преломлениях искать его следы в литературе и что может дать этот поиск? В данном очерке мы постарались продемонстрировать, что демистифицированный и лишенный обаяния простоты и естественности визуальный образ сегодня почти не мыслится в отрыве

от языка и по-прежнему предстает как продукт, по крайней мере, в чем-то соотносимой с языком деятельности. То, что визуальное по-прежнему интерпретируется как опосредованный кодом продукт и восприятия, и изображения, делает возможность исследования специфической визуальности словесного произведения проблематичной, поскольку сама внеязыковая специфика визуального образа оспаривается и ставится под сомнение. Таким образом, предполагаемая «визуальным поворотом» обусловленность литературного произведения визуальной культурой и визуальным образом во многом еще ждет своих формулировок.

Список литературы

Арнольд Д. История искусства: Очень краткое введение / пер. Е.А. Дегтяревой. М.: АСТ: Астрель, 2008. 192 с.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С. Ромашко // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.

Крэри Дж. Техники наблюдателя. М: V-A-C press, 2014. 256 с.

Панофский Э. Перспектива как символическая форма / пер. И.В. Хмелевских, Е.Ю. Костиной // Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб: Азбука-классика, 2004. С. 24–211.

Петровская Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2012. 281 с.

Туляков Д.С. Взаимодействие вербального и визуального в авангардной драме первой половины 1910-х годов (на материале сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук», оперы А. Крученых «Победа над солнцем» и пьесы У. Льюиса «Враг звезд»): дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2013. 196 с.

Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С.194–213

Corbett D.P. The World in Paint: Modern Art And Visuality In England, 1848–1914. University Park: Pennsylvania State University Press. 318 p.

Foster H. Preface // Vision and Visuality / ed. by Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988. P. ix–xiv.

Gibson J.J. The Information Available in Pictures // Leonardo. 1971. Vol. 4, No 1. P. 27–35.

Gombrich E. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. L.: Phaidon Press, 1984. 331 P.

Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 277 p.

Greenberg C. *Modernist Painting // Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. L.: Sage, 1982. P. 5–10.

Lappin J.S. *Inferential and Ecological Theories of Visual Perception // Handbook of Experimental Phenomenology: Visual Perception of Shape, Space and Appearance*. Chichester: John Wiley & Sons. P. 39–69.

Loizeaux E.B. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 274 p.

Manchin D. Introduction // *Visual Communication* / ed. by David Manchin. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2014. P. 3–20.

Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. L.; N.Y.: Routledge, 1999. 288 p.

Mitchell W.J.T. *Picture Theory*. Chicago; L: The University of Chicago Press, 1994. 445 p.

Moxey K. *Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture*. 2008. Vol. 7, No 2. P. 131–146.

Sarapik V. *A Verbal Space – Intersecting the Visible // Koht ja paik/Place and Location I. Proceedings of the Estonian Academy of Arts 8*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Toimetised, 2000. P. 90–111.

Snyder J. *Picturing Vision // The Language of Images*. Chicago; L: The University of Chicago Press. P. 219–246.

VISUALITY AND ITS PROBLEMS IN ANGLO-AMERICAN CRITICISM OF LATE XX – EARLY XXI CENTURY

Dmitry S. Tulyakov

Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Foreign Languages
National Research University Higher School of Economics
614070, Russia, Perm, Studencheskaya str., 38. dstuliakov@hse.ru

The article focuses on theoretical considerations of visual image, visual perception and visuality in a number of literary and art studies and conceptions of psychology of perception in Anglo-American tradition. It argues for the topicality of visuality investigation in literary studies as a part of the general «pictorial turn» across disciplines and suggests the sources of problems and conceptual differences inherent in such approach.

Key words: visuality, visual image, intermediality, literary theory.

УДК 821.111:76

**КОММЕНТАРИЙ К КАРТИНЕ КЛОДА ЛОРРЕНА В РОМАНЕ
ОБРИ БЕРДСЛИ «ПОД ХОЛМОМ» В КОНТЕКСТЕ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ КОНЦА XIX ВЕКА**

Ирина Александровна Табункина

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

Сноска в романе «Под Холмом» Обри Бердсли, в которой автор рассуждает о французской и английской живописи XVI–XIX в., рассматривается в контексте эстетического движения конца XIX в. (Дж. Рескин, У. Пейтер), а также в контексте афоризмов «Застольной болтовни» и графического творчества Обри Бердсли. Противоречивые отношения Бердсли к Лоррену, Тернеру, Коро, импрессионистам выражают эстетические взгляды самого графика. Противопоставление Коро Тернеру и фламандским художникам подчеркивает лиризм и сдержанность, завуалированность интимных переживаний английского графика. Однако Бердсли, как и Тернер, будучи гениальным художником, стремился дополнить свои рисунки словесными комментариями.

Ключевые слова: Обри Бердсли, Лоррен, Уильям Тернер, Камиль Коро, У. Пейтер, Дж. Рескин. комментарий к картине.

В седьмой главе незавершенного романа Обри Бердсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1894–1898) повествуется о том, как, нежась в постели в покоях богини Венеры, рыцарь Тангейзер предается воспоминаниям и эстетическим размышлениям о *литературе* (средневековый «Роман о Розе», легенда о перуанской деве Святой Розе, трагедия «Британик» Расина, памфлет из библиотеки Венеры под названием «Мольба о Приручении Единорога»), *живописи* (полотна Клода Лоррена), *музыке* (опера Вагнера «Золото Рейна»), *костюме* («удивительная пара белых брюк от мадам Бельвиль»), *балете* («Вакханалии Спориона», представленные накануне за ужином). Герой разглядывает помещенные в «изящные, изогнутые рамы» гравюры Дора и его школы, экфрасисы которых представлены в этой главе. Мысли о произведениях искусства и моде оформлены в отдельные абзацы, которые начинаются со слов «He thought of...» или «Of...» (p. 105–107).

Замечание о живописи Клода Лоррена (1600–1682) в тексте романа обрамлено предложениями о французском средневековом «Романе о Розе», «прекрасном, но слишком кратком» и «удивительной паре белых брюк от мадам Бельвиль», заказанных для Тангейзера (p. 105–107). Картина Клода Лоррена комментируется автором романа в небольшой сноске, состоящей из четырех предложений. В англоязычных изданиях и русских переводах она располагается под страницей [Beardsley 1904: 25–26; Beardsley 1996: 106; In Black and white 1998: 72; Бердслей 1905: 43; Бердслей 2001: 70]. Такое расположение сноски означает чтение ее «параллельно основному тексту, прерывая его в том самом месте, к которому поэт «повесил» звездочку-астерикс или цифру» [Орлицкий 2010]. Создается параллелизм образа Тангейзера и фигуры автора-творца целого произведения, что подчеркивает автобиографичность главного героя романа [Евреинов 2001: 18; Brophy 1976: 99]. Содержащиеся в сноске высказывания, личностная позиция автора, оформленная вводным предложением (*it seems to me*), включают Бердсли в художественную дискуссию середины и конца XIX в. о живописи Тернера, о взаимодействии искусств, представленную именами Дж. Рескина, У. Пейтера [Бочкарева, Загороднева 2009; Загороднева 2010].

Текст сноски начинается с восхваления живописи Клода Лоррена. Очевидно, речь идет о конкретной картине, находящейся в коллекции Леди Делавер (*Of the Claude in Lady Delaware's collection*, p.106). Это полотно Бердсли называет «шедевром» (*the chef d'œuvre*). Называние французского художника без фамилии, а только по имени ставит его в один ряд с титанами Возрождения – Леонардо, Рафаэлем, Микеланджело – и подчеркивает симпатию автора (настоящая фамилия художника Желле (*Gellée*), прозвище *Le Lorrain* – лотарингец дано по названию местности Лотарингия, где он родился).

Характеризуя Клода как «очаровательного и безупречного мастера», Бердсли вовлекает в диалог читателя, употребляя местоимение «нас» и «наш»: «The chef d'œuvre, it seems to me, of an adorable and impeccable master, who more than any other landscape-painter puts *us* out of conceit with *our* cities, and makes *us* forget the country can be graceless and dull and tiresome» («Шедевр, кажется мне, восхитительного и безупречного мастера, который больше, чем любой другой пейзажист заставляет нас разочароваться в городах и забыть, что сельская местность может быть неизящна, скучна и утомительна» (здесь и далее пер. наш. – *И.Т.*). Бердсли внимательно изучал искусство Клода Лоррена [Сидоров 1992: 275]. Во время создания романа «Под Холмом» и графических листов к нему он упоминает о

своим горячим желанием иметь иллюстрированный каталог (*illustrated account*) Клода Лоррена: «...хотя, возможно, было бы лучше получить 4–5 фотографий его морского порта и аркадских пейзажей» (письмо А.Раффаловичу от 26 октября 1896 г.) [The Letters of Aubrey Beardsley 1970: 189].

В романе Бердсли удивлен уничижительным отношением к Лоррену по сравнению с Тернером (*That he should ever have been compared unfavourably with Turner <...> seems almost incredible*, p.106). Он называет Тернера «Виртцем пейзажа» (*the Wiertz of landscape-painting*). Антоний Виртц (*Antoine Wiertz*, 1806–1865) – бельгийский художник и скульптор романтизма, который испытал влияние фламандского барокко, в частности, П.П. Рубенса, изображая обнаженные женские фигуры в драматических ракурсах. Огромные полотна Виртца сегодня выставлены в музее, бывшем ранее мастерской художника и ныне входящем в число Королевских музеев изящных искусств Бельгии. Сам Тернер, побывав в Лувре в 1802 г., «критически отнесся к Рубенсу» [Некрасова 1976: 38]. Англичанам «свойственно недоверие к плоти», поэтому в Англии, по мнению Н. Певзнера, отсутствовало искусство барокко [Певзнер 2004: 166]. Предпочтение, оказанное Лоррену, с одной стороны, подчеркивает классицистические пристрастия Бердсли к французскому искусству XVII–XVIII вв. [Пикулева, Бочкарева 2009: 14–15; Бочкарева, Табункина 2010: 108–122], с другой, – завуалировано вводит (через фламандскую живопись) тему вакханалии, непосредственно выраженную в гротесках Дора.

Очевидно, субъективное отношение Бердсли к Тернеру. Хорошо известно, что Тернер изучал полотна Клода Лоррена, преклонялся перед ним, развивал его «классические построения». Так, в полотне «Переправа через ручей» (1815) Тернер пытался соединить «типичную лорреновскую композицию с новым пониманием пространства и колористического строя», продиктованных эпохой романтизма [Некрасова 1976: 74].

Тернер становится объектом рефлексии Бердсли и в сборнике «Gable Talk» (1896). В него входят афоризмы о живописи, музыке, литературе и др. [Бочкарева, Табункина 2010: 96–108]. В первом посмертном издании литературного наследия Бердсли, осуществленном Дж. Лейном в 1904 г., вторая часть афоризма о Тернере отсутствует [Beardsley 1904: 35]. В русскоязычном издании этот афоризм тоже напечатан в сокращенном виде [Бердсли 2001: 97]. Отсутствие второй части афоризма, на наш взгляд, приводит к потере его смысла.

Афоризм о Тернере построен по тому же принципу, что и другие в «Table Talk». Отталкиваясь от конкретного факта, автор приводит нас к парадоксальной идее, переворачивающей его [Бочкарева, Табункина 2010: 101]. В первом предложении Бердсли называет Тернера ритором в красках (*rhetorician in paint*) («краснобаем» [Бердслей 2001: 97]). Переводчик подчеркивает иронию в характеристике Тернера, хотя в оригинале она скрыта. Во втором предложении Бердсли обыгрывает ситуацию, утверждая, что именно за это – за риторику в красках – Тернер нравится Рескину (*That is why Ruskin likes him*). Тем самым он полемизирует с Рескиным в оценке Тернера.

В главе «Два отрочества» из книги «Современные художники» Рескин пишет, что его впечатляет на полотнах Тернера изображение не только «красот природы» (*sense for natural beauty*), но и «людских страстей и горестей» (*human affectation and distress*) [Ruskin 1985: 146; Рескин 2009: 249]. Художник «не только не гнушался хламом и сором, он ценил и искал его» [Рескин 2009: 249]. В его картинах богатейшая растительность далека от застывших идеальных форм: Тернер наслаждается галькой, развалинами и кучами камней (*shingle, debris, and heaps of fallen stones*) [Ruskin 1985: 146]. Иной характер пейзажа на графических листах Бердсли. Как отмечает Р. Росс, ландшафт его «всегда строго формален, примитивен, условен; дуновение ветерка почти не колышет тесную листву стройных тополей и ив, растущих вдоль его змеистых ручейков. Огромные скалы, склоняющиеся рядами мысов к морю, обладают <...> нереальным архитектурным видом» [Росс 1992: 233]. Известно, что Тернер не пользовался успехом в придворных кругах, а к концу 1830-х гг. он «окончательно вышел из моды» [Некрасова 1976: 153]. Защищая Тернера от критиков, Рескин заявляет о своем знании живописи Тернера в «Прогулках по Флоренции» (1874): «...торговцы не знают Тернера и его достоинств так, как знаю я» [Рескин 2007: 171]. Два тома труда «Современные художники» Рескин опубликовал в 1843 и 1846 гг. – еще при жизни Тернера. Очерк «Два отрочества» вошел в последний том, вышедший только в 1860 г. [Загороднева 2010: 62].

Афоризм Бердсли «Turner» подвергается осуждению критика Х. Макфелла. В труде «Aubrey Beardsley. The man and his work» (1928) он пишет о том, что у Бердсли нет достаточных знаний и квалификации судить «величественный и огромный талант Тернера». Очень ограниченное чувство цвета (*very limited sence of colour*) не позволяет Бердсли оценить изумительный дар Тернера в оркестровке красками (*stupendous gifts of orchestration in colour*) [Macfall 1928: 81].

В сноске к роману «Под Холмом», Бердсли считает, что единственным достойным соперником Клода Лоррена, живописца XVII в., может быть только Камиль Коро, французский художник XIX в.: «Коро – только он достойный соперник Клода» (*Corot is Claude's only worthy rival...*). Находя «достойного соперника» Клоду Лоррену в лице Камилля Коро, Бердсли, однако, тут же поправляет свою мысль, вновь превознося Лоррена и подчеркивая свое восхищение им: «...но и он не затмит предшественника» (*...but he does not eclipse or supplant the earlier master*, p. 106).

Говоря о художественных пристрастиях Бердсли, его друг и критик Роберт Росс, ставит имена Коро и Тернера в один ряд: «К природе такой, какой она изображается у Тернера и Коро; к природе упрощенной, как в ранних английских пейзажах, к природе без слез, в манере импрессионистов, или, как мы ее видим с помощью фотографии, – у Бердслея не было влечения» [Росс 1992: 233]. Между тем, продолжает критик, «Клод Моне, этот мастер света и тени, был пейзажистом, который действительно интересовал его» [там же].

Лоррена, Коро и Тернера можно объединить тем, что от них и через них проходит линия, ведущая к импрессионизму. Так, Коро был «предтечей живописного лиризма импрессионистов», которые «подчеркивали свою связь с исконными французскими традициями», представленными именами живописцев XVII–XVIII вв., в том числе именем Лоррена [Дмитриева 2004: 430, 431]. Тернер тоже был очень значим для французских импрессионистов: посетив в 1807 г. Англию, Клод Моне и Камиль Писсаро «были поражены полотнами Тернера (во Франции их не было), техникой многоцветных мазков, передающих эффекты снега и льда почти без помощи белой краски и создающих впечатление “нематериальной” живописи» [там же].

В последнем предложении сноски к роману «Под Холмом» Бердсли сравнивает картины Коро с «изысканной лирической поэмой, полной любви и истины» (*A painting of Corot's is like an exquisite lyric poem, full of love and truth*), а пейзажи Клода Лоррена напоминают ему «благородную эклогу, сияющую насыщенной, интенсивной мыслью» (*one of Claude's recalls some noble eclogue³ glowing with rich concentrated thought*). Это «переосмысление» живописного материала в сфере искусства слова выполнено в традиции *pictorial poetry* («картинная поэзия») [Пейтер 2006: 226, 247]).

Характеризуя Джорджоне и его школу живописи, английский критик У. Пейтер использовал терминологию литературных жанров и называл картины *painted idylls* и *painted poems* («идиллические картины»), «нарисованные идиллии», «нарисованные поэмы» [Пейтер

2006: 237, 246–247; Pater 1998: 91, 95]. Современные искусствоведы, как и Бердсли, называют картины Коро «безмолвными поэмами» [Дмитриева 2004: 430]. Полотнам Тернера также давали определение через литературные жанры: например, «Улисса» называли мелодрамой [Некрасова 1976: 97].

У. Пейтер писал о способности «каждого искусства обладать своей собственной, непередаваемой чувственной красотой, своей особенной манерой возбуждать фантазию (*own special mode of reaching the imagination*) своим особым соответствием материалу» [Pater 1998: 83; Пейтер 2007: 222]. Поэтому Тернер включал в названия своих полотен цитаты из поэзии Томсона, Мильтона или собственных стихотворений [Некрасова 1976: 24, 157]. Бердсли создавал графические листы к своим афоризмам [Пикулева 2008: 89–95] и стихотворные комментарии к своим рисункам [Бочкарева, Табункина 2010: 75–84].

Сноски к роману, афоризм от живописи открывают противоречивые отношения Бердсли к Лоррену, Тернеру, Коро, импрессионистам. Восхищение живописью Лоррена обусловлено пристрастием самого Бердсли к французскому искусству XVII–XVIII вв. (от классицизма к рококо). Противопоставление Коро и Тернера отражает сдержанность и лиризм, завуалированность интимных переживаний самого Бердсли. Однако Бердсли, как и Тернер, будучи гениальным художником, стремился дополнить свои рисунки словесными комментариями

Список литературы

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

Бердслей О. Под холмом: Романтическая новелла // Весы. 1905. № 11. С. 30–49.

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

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «Школа Джорджоне» в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 2. С. 70–83.

Бочкарева Н.С., Табункина И.А. Живописный тезаурус Обри Бердсли и Сергея Дягилева // С. П. Дягилев и современная культура: мат. междунар. симпозиума «VIII Дягилевские чтения» (Пермь, 15–18 мая 2009 г.). Пермь, 2010. С. 108–122.

Бочкарева Н.С., Табункина И.А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010. 254 с.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт, 2004. 624 с. (История искусств).

Евреинов Н. Обри Бердслей // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л. Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. С. 6–34.

Некрасова Е.А. Тернер. М.: Изобраз. иск-во, 1976. 208 с.

Загороднева К.В. Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX в.: дисс. ... канд. филол. н. Пермь, 2010. 196 с.

Орлицкий Ю. Маленький гимн сноске // Арион. 2010. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2010/3/or21.html> (дата обращения: 14.10.2015).

Пикулева [Табункина] И.А. Жанр афоризма в творчестве Обри Бердсли // Мировая литература в контексте культуры: сб. ст. / Перм. ун-т. Пермь, 2008. С. 89–95.

Певзнер Н. Английское в английском искусстве / пер. с англ. О.Р. Демидовой, Л.Н. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 320 с.

Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Займовского под ред. Е. Кононеко. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. 399 с. (Ars longa.)

Пикулева И.А. [Табункина], Бочкарева Н.С. Французская культура в письмах О. Бердсли и С. Дягилева: попытка сравнительного анализа двух тезаурусов // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения: сб. статей и материалов междунар. конф., 8–10 апреля 2009 г. / Моск. пед. гос. ун-т; отв. ред. Е. Н. Черноземова. М., 2009. С.14–15.

Рескин Дж. Прогулки по Флоренции: Заметки о христианском искусстве для английских путешественников: пер. с англ. А. Герцык; под ред. А. Г. Обрадович. СПб.: Азбука-классика, 2007. 248 с.

Рескин Дж. Современные художники. Фрагменты книги / пер. с англ. И. В. Мокина // Иностран. лит. 2009. № 1. С. 248–251.

Росс Р. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А.Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 227–238.

Сидоров А.А. Жизнь Бердслея // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 267–280.

Beardsley A. Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L.: Creation Books, 1996. P. 65–123. (В статье цитируется в круглых скобках с указанием страницы).

Beardsley A. Under the Hill and Other Essays in Prose and Verse. With Illustration. L., N.Y.: Lane, 1904. 70 p.

In Black and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley. Including «Under the Hill», «The Ballad of a Barber», «The Free Musicians», «Table Talk» and Other Writings in Prose and Verse / ed. by S. Calloway and D. Colvin. L.: Cypher, MIIM, 1998. 201 p.

Brophy B. Beardsley and His World. L.: Thames and Hudson, 1976. 128 p.

Macfall H. Aubrey Beardsley, the Man and his Work. L.: Lane, the Boodley Head, 1928. 119 p.

Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry / ed. with an introd. and notes by A. Phillips. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998. 174 p.

Ruskin J. Unto This Last and Other Writings. L.; N.Y.: Penguin books, 1985. 362 p.

The Letters of Aubrey Beardsley / ed. by H. Maas. L.: Rutherford, Fairleigh Dickinson university press, 1970. 472 p.

COMMENTS ON THE PICTURE OF CLAUDE LORRAIN IN THE NOVEL «UNDER THE HILL» BY A. BEARDSLEY IN THE CONTEXT OF AESTHETIC MOVEMENT OF THE END OF THE XIXTH CENTURY

Irina A. Tabunkina

Candidate of Philology, Associate professor of World Literature and Culture Department

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

The article is devoted to the analysis of a footnote in the novel «Under the Hill» by Aubrey Beardsley, who talks about the French and English painting of XVII–XIX century. The comments of Beardsley considered in the context of the aesthetic movement of the late XIX century (J. Ruskin, W. Pater), collection of aphorisms «Table Talk» and graphics work of Beardsley. Conflicting attitudes of Beardsley to Lorrain, Turner, Corot, to the Impressionists express the aesthetic views of the artist. The contrast between Turner and Corot and Flemish painter stresses lyricism, restraint and hidden intimate experiences of English graphic. However, Beardsley, like Turner, being a brilliant artist, wanted to supplement their figures verbal comments.

Key words: Aubrey Beardsley, Lorrain, William Turner, Camille Corot, W. Pater, J. Ruskin. comment to the picture.

Раздел 3. Литература и материальная культура

УДК 069.5:659.1

NEW DECIPHERED AND UNDECIPHERED MEDIEVAL INSCRIPTIONS ON OBJECTS FROM GIRONA CITY MUSEUMS

Léa Friis Alsinger

Doctor of Hispanic Studies and of Humanities, Heritage and Culture
Girona (Spain) and Perpignan (France) Universities
52 avenue Paul Alduy, 66100, Perpignan, France, l.f.alsinger@gmail.com

My thesis [Friis Alsinger 2014] purpose was to constitute a corpus of epigraphic objects from Girona museums and dating from Middle Ages. All along my PhD work I've discovered some new inscriptions, obvious or not to see on the displayed pieces, and in several languages. Many of them had not be studied before, that's why this paper propounds a recompilation of these inscriptions, deciphered recently or still to be deciphered.

Key-words: inscriptions, medieval, museums.

Introduction

A recompilation of epigraphy in Girona area is in progress since few years [Cobos Fajardo/ Tremoleda Trilla 2009, 2010...], but I thought about doing a museum corpus of epigraphic objects, with a museological viewpoint.

Museums aims include research and communication around the Cultural items they displayed, but we can find out that many data lack, among them even some transcriptions of inscriptions, or mere translations.

That is why this investigation could be interesting in attempting to complete this aspect and to complete the more global epigraphic corpus, by example the one of the City of Girona, from the objects part this time, after the monumental aspect studied by Brigida Nonó Rius [Nonó Rius 2004].

Materials and Methods

The method was very basic, visiting museums and looking for each epigraphic object dated of or potentially from Middle Ages, photographing them and taking notes and drawing about the inscriptions and other data of their exhibitions, and afterwards from archive files, asking too for photos of archives, and at last looking for various levels of bibliography.

To read the inscriptions of Palera box I attempt to play with light to read better or take photo to edit, but I didn't manage to read it although photos showed better the marks of inscriptions.

To translate continued inscriptions like the one of the Germanic box I looked for various possibilities of segments in the *wiktionary* (Collaborative project for creating a free lexical database in every language), and when I identified a possible German origin I asked for German language professors to help me.

Talking about translation and transcription of medieval inscriptions, a calligraphy aspect increases the difficulty, so much in the Latin context so as in the Arabic one.

Fortunately we can use comparisons; calligraphy models, and intertextuality help very much. It was the case especially for the Treasure Binding of Gospel Book completion and transcription. Internet is a very useful data base nowadays to find and compare the liturgical literary sources.

Results and Discussion

Here we present and discuss the research results gathered.

In the museum of the Cathedral Treasury of Girona, we have five objects with interesting reconsidered inscriptions.

The least rediscovery is some tiny words in medallions of the “**Cross of the enamels**” from the XIVth century, that I had spotted since I began my PhD work in 2009, and confirmed thanks to the museum curator Joan Piña Pedemonte and his assistant Gustavo A.T. Mendoza allowing watching the object out of display case and accepting to take specific photographs. This cross, with exhibition identification TCG 134, was crafted by Peter Bernes ca. 1358-1360, who contributed to the famous Silver altarpiece too. It has been part of various art books but without mentioning the repeated inscription on the obverse of the cross, in two enameled medallions: ECEFILI. It reminds the ECCE FILII which we can find in the Bible (Exodus 6:12) in Moses answer to God, but evoking the Christ here as in many manuscripts, like ECCE HOMO, insisting on his divine filiation.

Talking about tiny inscriptions, we also can mention one in the **Altar Front of the life of Christ from the XIVth century**, which is not very easy to read, in the second square from the left at the last line of small frames of the painted and embroidered fabric. It's the *titulus* above the figure of Christ on the cross. This object, identified as TCG 119, is from the Santa Maria church of Girona city, from unknown artist(s). It seems to be a IHS very stylized and could remind the Greek monogram for the name of Jesus or the Latin interpretation as IESUS HOMINUM SALVATOR, taken again after-

wards in Franciscans paintings or tokens of XVth century or Jesuits order as emblem.

We have another epigraphic object with many inscriptions which had not transcriptions in archive files before our PhD study: **Bindings of Gospel Book from the XVth century.**

Identified as TCG34 we don't know anything about this double part object except its mention in an inventory of 1478.

It presents some lacks in the inscription divided into segments not corresponding to the words, and some abbreviations too.

Here, intertextuality has helped to read and to complete the inscription.

This is our epigraphic transcription:

IHS | INRI | D(eus) | HOMO | FACTU|S EST| MISE|RERE| NOBIS|
(Christus)| REX| UEN|IT IN| PACE

MRA | IAM| SOL R|ECE DI|T I(gneus)| O | [[lux]] | BEATA | [t]R[i]|
N[i]TAS| ET PRI|NCI|P[a]LIS | UNITA|S

So the text of the two parts of this object means:

IHS – INRI – *Deus homo factus est miserere nobis Christus rex venit in pace*

MRA – *iam Sol recedit igneus – o lux beata trinitas et principalis unitas*

We find here the usual Christian *nomina sacra* IHS yet mentioned and INRI (*Iesus Nazareus Rex Iudeorum*) and MRA (without doubt for *Maria*), less used, with a kind of omega letter above.

We can connect these words with Psalms and the New Testament and we can link the second inscription to a hymn to St. Ambrose (340-397) for the Vespers of Sunday for the second and fourth weeks of the Psalter in the Liturgy of the Hours [Catholic Book Publishing Corp 1980]. This hymn appears in the Roman Breviary [Ulysse 1891] under the title *Iam sol recedit igneus*.

Last object we mention here from the museum of Cathedral Treasury might be the most important epigraphic discovery of my PhD work in this museum: a **Germanic Casket (probably) from XIVth century.**

It had the number 0077 of exhibition, with no more information than its dimensions and materials.

I saw it has inscriptions since the beginning of my study and I got an archive photo to work on it, but I faced difficulties, no one had worked on before, so we didn't have any bibliography or data about its provenance or whatever else. The continued writing and the calligraphy style increased the challenge and I contacted specialists who didn't answer during years. Thanks to the *wiktionary* it seemed to be Norse or German but not in modern language and a professor of German studies, Pr Leiberich, of the University of Perpignan, confirmed it was medieval dialectal writing. He con-

tacted colleagues too who didn't answer no more. I supposed, since illustration element (and absence of others) and possible functions of object since its shape, that it could be something linked to a marriage compromise and wishes of durability and I defended my thesis with this.

Here was my transcription: M[---] MOCHT<>ICH<>ALLE[---]

Luckily, after the PhD defense, one member of my thesis committee gave me the contact of a Germanist colleague, Pr Victor Millet from Santiago de Compostela University, who managed to read and propose a transcription of the inscription. Moreover, he said that we find various other objects with similar type of inscriptions. Here it is its proposition:

MYN<>ALDER<>LEWESTE|VROWELYN<>MOCIHT<>ICH<>ALLE<>TYD|BY<>DYR<>SYN

It could be translated as something like “my beloved lady, I hope I always can be with you”, and I was glad to see my hypothesis validated, so.

At last, an **Arabic style seal from XIth century** attributed to a Christian countess has got an imitation of Arabic inscription; books have described it as Arabic inscription (without translation) but letters are not Arabic letters. This PhD work also highlights this aspect. It reminds the more recent “coufesque” style.

Located into the Cathedral itself, out of the museum of Treasury, and still talking about inscriptions without transcriptions, we highlight some painted characters between illustration and writing, on the **Silver altarpiece from the XIVth century**. This huge object has the identification CG 223 and several known artists among them the one who is mentioned onto the object and who worked on a previously quoted object here. It has been often mentioned in art books and all inscriptions are quite easy to read except that ones on a side, who seem to be abbreviations and maybe mere illustrations. We put pictures of them here.



In other museum of Girona, the Museum of Art (MdA), there are others epigraphic objects which deserved to be reconsidered.

In this museum, the **Virgin of Pontos from the XVth century** (n°130.753) presents a very obvious inscription, a latin one, but quite difficult to understand. Neither bibliography nor transcription in archive files

can help. We propose a transcription, but without certainty as: AVE (MA)R(IA)EST(M)[[]]APIA.

On the **mamelouk bowl of between XIIIth and XVth centuries** (131.166) we can see three arabic inscriptions but just one has been deciphered by Isber Sabrine according to museum files, recently, « *Bab Aljana Aladl* », which means “the door of Paradise is Justice”. So it still remains two inscriptions to be deciphered...

Another item, **Lipsanothèque de Palera from the XIIth century** (MD 78) was a totally unnoticed epigraphic object, which could deserve to be included in the catalog of *Catalunya Romànica XXIII* [Vigué 1988]. I saw it has inscriptions since the beginning of my PhD work too, seeing it through the window of the display case, but I could observe it out of it in May of 2014 with the museum curator help. We got photographs by the protocol way but they were too lighted and didn't help us to read or to transcript the inscriptions. It has no bibliography too before my PhD work and this paper.

I count on the cover 9 lines of characters who seem Latin ones. A space followed by a character that perhaps resembles the letter [s] starting a name can refer to the upper left of the object.

Nevertheless, on the underside of the lid, we distinguish two lines of characters rather Semitic and even maybe Arabic, perpendicularly to the lines of the obverse cover.

The cover is not the only written part. There are also lines on both sides and two edges around the lid. On the left side we distinguish two lines, where we might recognize the Catalan word "li", but it is not a certain reading. If this is confirmed, it can also be a subsequent inclusion in Catalan as one can find on other objects. On the right side, there are three lines maybe even harder to read, with a character that looks like a 9. Around the edges of the cover, engraved lines may be only etchings, not writings.

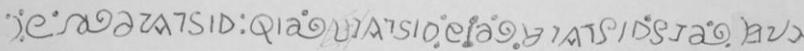
Anyway, the characters do not have a neat calligraphy, like many works of the early Middle Ages. This seems to confirm the high medieval appearance and let also imagine that it was rather to contain the relics of a local saint in a rural location.

However, the length of the text on the top lid can make suppose that it contained an indication of the use of the object, possibly the name of the saint whose relics he closed; but with such a rustic engraving, probably not those of artisans of the object. All this reinforces the idea of reuse and so, of maybe double context of inscriptions and why not two languages (or more).

So I just can bring hypothesis and these sure inscriptions are still to be revealed with better pictures -and deciphered.

We also have suspicious inscriptions in a few objects of this museum.

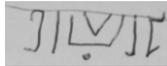
For example, a **bowl** (cat. 91-98) presents the inscription drawn here:



It's difficult to judge if that is a writing linked to a language or just a drawing; maybe it's just a pseudo-epigraphic ceramic and maybe not medieval.

In Hispano-Arabic style plate and bowl from between XIIIth and XIVth centuries (n°26.631 and 26.632), we find another time inscriptions

which can be pseudo-epigraphic:



Both pieces show this inscription and both come from excavations near Palma de Mallorca. It seems to be a mirror writing reminding letters.

Conclusion

It's really a chance to discover and to manage to decipher or to make decipher by someone else some inscriptions and I imagine a lot of researchers dream about that especially in our area of Literature and History of Art. Apart of the exciting aspect, all these inscriptions, rediscovered or highlighted allow to complete a little our knowledge about medieval corpus in general, and more specifically, archives and communication from Museums. However, many are to be continued to analyze, because many keep shadows parts, from ambiguities or partial lacks to total uncertainty.

My PhD work is now finished but I hope some specialists will deepen the remaining mysteries of this epigraphic corpus.

Literature cited

Chevalier Ulysse. Le bréviaire romain et sa dernière édition type, Lyon, E. Vitte, 1891, disponible en ligne par la Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-Z 9553 (6). URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31940219v> (Date de mise en ligne : 15/10/2007).

Cobos FajardoA., Tremoleda Trilla J. L'Epigrafia medieval dels comtats gironins. I El comtat de Peralada. Figueres: Brau, 2009. 214 p.

Cobos FajardoA., Tremoleda Trilla J. L'Epigrafia medieval dels comtats gironins. II El comtat d'Empúries. Figueres: Brau, 2010. 225 p.

Friis Alsinger L. Les objets inscrits supports de communication : corpus mobilier médiéval exposé dans les musées de la ville de Gérone, Perpignan & Girona, Université de Perpignan, Universitat de Girona, 2014; URL: <http://tdcat.cbuc.es/handle/10803/288215>.

Liturgy of the Hours: Ordinary Time, Weeks 1-17 Leather Bound – October 1, Totowa : Catholic Book Publishing Corp, 1980. 2016 p.

Nonó Rius B. Aquí Es Redacten I S'Esculpeixen Inscipcions. Girona, Universitat De Girona, 2004. URL: <http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/787/CorpusEpigr%C3%A0ficGirona.pdf?sequence=1>.

Vigué J. [et al.] Catalunya Romànica XXXIII. Barcelona: Enciclopèdia catalane, 1988.

НОВЫЕ РАСШИФРОВАННЫЕ И НЕРАСШИФРОВАННЫЕ НАДПИСИ НА ЭКСПОНАТАХ ЭПОХИ СРЕДНИХ ВЕКОВ ИЗ МУЗЕЕВ ГОРОДА ЖИРОНЫ

Леа Фриис Алсингер

доктор испанистики

Университеты Жироны (Испания) и Перпиньяна (Франция)

52 avenue Paul Alduy, 66100, Perpignan, France, l.f.alsinger@gmail.com

Цель исследования [Friis Alsinger 2014] состоит в изучении экспонатов музеев Жироны – предметов с надписями, относящимся к эпохе Средних веков. В процессе работы над диссертацией были открыты новые, видимые и тайные надписи на предметах на разных языках. Статья предлагает анализ этих надписей (как расшифрованных нами недавно, так и не расшифрованных до сих пор), поскольку ранее они не изучались.

Ключевые слова: надписи на предметах, средневековый, музеи.

УДК 811.161(09)

**РУССКАЯ КУХНЯ
В ЛИТЕРАТУРНО-ПОЭТИЧЕСКОМ ФОНДЕ (XVIII-XIX ВВ)**

Екатерина Андреевна Селина

студентка II к. филологического факультета (направление «Журналистика»)

Пермский государственный национальный

исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. selina.kate@yandex.ru

Елизавета Владимировна Лыхина

к. филол. наук, доцент. зав. кафедрой английского языка

и межкультурной коммуникации,

Пермский государственный национальный исследовательский

университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. engdpt@psu.ru

В статье рассматривается тема трапезы и застолья в произведениях русских писателей и поэтов как оригинальный прием для описания быта, традиций и характеристики героев. В разные исторические периоды европейская кухня оказывала значительное влияние на русскую, что повлекло за собой не только засилье русского рынка западными продуктами, появление новых блюд, но и появление в русском языке многих языковых (в основном французских) заимствований, связанных с кулинарией. Знание и понимание кухни другой страны может приблизить нас к пониманию народа в целом, т.е. является неотъемлемой частью межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: русская кухня, традиции, культура, кулинария,, национальная идентичность, художественная литература,, заимствования.

Каждый народ имеет свой язык, обычаи, свои неповторимые песни, танцы и сказки. В каждой стране есть свои излюбленные блюда, особые традиции застолья, приготовления пищи.

Неотъемлемой частью культуры каждого народа является кухня. Недаром этнографы начинают исследование жизни любого народа с изучения его кухни, так как в ней в концентрированном виде отражается история, быт и нравы народа. Русская кухня в этом смысле

не исключение, она также является частью нашей культуры, нашей истории.

Тема трапезы и застолья нашла широкое отражение в русской литературе, так же как и в жанрах изобразительного искусства: в живописи, графике, изделиях народных художественных промыслов.

Знание и понимание кухни другой страны может приблизить нас к пониманию народа в целом, т.е. является неотъемлемой частью межкультурной коммуникации. Остается загадкой, почему люди, отдельные регионы остаются верными особым блюдам и способам их приготовления независимо от того, что может быть модным. Эти привычки передаются из поколения в поколение, часто опережая мифы и культы.

То, что люди едят в разные периоды истории, говорит о том, в каких социальных и экономических условиях они живут. Географическое положение также играет не маловажную роль в выборе еды. Например, расположение Санкт-Петербурга явилось причиной импортирования многих продуктов. География и климат России, так же как и ранние торговые связи сыграли значительную роль в становлении русской кухни и кулинарных привычек.

Для богатого и среднего городского населения в XVIII в. привычными стали сосиски и сардельки, зразы, салаты, колбасы, котлеты. Был нарушен и главный принцип допетровской системы питания – «раздельное» питание, не допускавшее смешивания продуктов при готовке блюд. Если раньше не только тушки птиц, но и животных зажаривались целиком на вертеле, на открытом огне, то теперь мясо жарили кусочками. Для этого впервые стали использовать плиты и сковороды. Больше всего перемены в пище коснулись высшего света. Здесь влияние западной кухни было огромным. Не было сколько-нибудь популярного в европейских странах рецепта, который не попробовали бы русские вельможи.

Следование западной моде в питании привело к тому, что употреблять традиционную русскую пищу знать старалась лишь в домашней обстановке, без лишних глаз. С официальных приемов и обедов исчезли щи, множество традиционных похлебок, приготовляемых в русской печи, и т. п. Вместо них теперь подавали бульоны или супы, приготовленные на плите. А вместо любимых русских пирогов из дрожжевого теста – пирожки на французский манер – из слоеного.

В царской России, в противоположность большинству стран Европы, вплоть до конца XIX в. сохранялись сильные классовые и социальные различия в питании населения, которые зафиксированы в

меню разных сословий: дворян, духовенства, купечества, крестьянства и рабочих. Меню дворянства отличалось излишеством и смешением блюд русской кухни с блюдами иностранной – французской в первую очередь, а также немецкой, английской, голландской кухни и др.

Общерусского меню русской кухни до конца XIX в. практически не существовало. Оно стало складываться лишь на пороге XX в. Зато кухня господствующих классов получила полное развитие еще к 30-м годам XIX века. Ко второй половине 70–80-х гг. XIX в. отечественная кухня прошла все этапы своего развития, восприняла разные влияния и сформировалась как две, по существу, кухни – кухня господствующих классов и кухня простолюдинов. И в них обеих присутствовали русские национальные блюда, но только неодинаковые. Кухня дворян полнее всего была представлена в быту петербургской (столичной) и московской кухнями дворянской верхушки, причем в Петербурге влияние иностранных кухонь (французской, немецкой, шведской и английской) чувствовалось сильнее, в то время как в Москве преобладали русские московские, русские региональные и отчасти татарские, и даже мордовские блюда, принявшие частично русский облик, а из иностранных наиболее заметным оставалось воздействие французской кухни [www.tarasbulba.ru].

Следует принять во внимание тот факт, что русское образованное общество второй половины XVIII–начала XIX в. было двуязычным/билингвальным [Швейцер 1976: 114]. Развитие межъязыковых связей в ту эпоху шло разными путями. Прежде всего, дворянская молодежь обучалась иностранным языкам, древним и живым; развивался перевод; распространялась печатная продукция на многих иностранных языках. Одним из результатов этих контактов явилось увеличение заимствований из разных языков. Французский язык с начала XVIII в. принадлежал к наиболее употребительным в России, а к концу столетия он вышел на первое место по степени распространенности в русском обществе, влиянию на формирование русского литературного языка, быт и традиции, в том числе и кулинарные [www.area7.ru].

Благодаря моде на французский язык и французскую кухню в русском языке появилось много французских заимствований, связанных с кулинарией. Некоторые повара, работавшие в России, стали родоначальниками новых, теперь традиционных блюд русской кухни. Так, повар-француз по имени Оливье изобрел рецепт самого известного и сегодня салата, который в России называют «Оливье», а на Западе – просто «русским». Такие названия продуктов и блюд, как «суп» (*фр.* *soupe*, *англ.* *soup*), «паштет» (*фр.* *pâté*), «грибы,

шампиньоны» (*фр.* champignon), «салат» (*фр.* salade), «маринад» (*фр.* marinade), «венигрет» (*фр.* vinaigre, *англ.* vinegar, значение которых «уксус»), «котлета» (*фр.* côtelette) и другие были заимствованы. И само слово «меню» (*фр.* menu) также пришло в русский язык из французского.

Однако заимствования блюд и, соответственно, их названий (языковые заимствования) наблюдались и из других западных стран. В этой связи следует упомянуть имя русского поэта середины XIX в., современника и друга А.С. Пушкина, единственного в истории России чисто «кулинарного» поэта В.С. Филимонова, известного, вероятно, только литературоведам и некоторым кулинарам. Вот как выглядел список только закусок согласно точному и талантливому описанию:

Закуски: Тут **кюммель гданьский** разнесли,
За ним, с тверскими калачами,
Икру зернистую, угрей,
Балык и семгу с **колбасами**.
Вот **устрицы чужих морей**,
Форшмак из килек и сельдей,
Подарок кухни нам немецкой,
Фондю швейцарский,
Сюльта шведский,
Англо-британский welch-rabbit,
Анчоус в **соусе голландском**,
Салакушка в **рагу испанском**,
Минога с луком `a Gabbe
И **кольский лабардан** отварной.

[www.tarasbulba.ru]

Как видим, среди закусок немало иностранных продуктов: польская тминная водка (**кюммель**), холодец по-шведски (**сюльт**), крольчатина по-уэльски (**welch-rabbit**), голландский соус, французская **минога** по-аббатски и норвежская треска (**лабардан**). Далее следовали такие же яркие описания супов, мясных, рыбных блюд, большинство которых, за исключением супов, были иностранными. Не все закуски и способы их приготовления дошли до нашего времени, за исключением таких, как колбаса, устрицы, форшмак, соус, рагу.

Сравнивая старинные и современные рецепты приготовления блюд, сами ингредиенты, их количество и сочетаемость, приходится только

удивляться, насколько незначительно изменились наши кулинарные пристрастия. Большинство старинных рецептов дошли до нас благодаря Екатерине Авдеевой, которую называли «последним романтиком кулинарии» XIX века. Вот что писала она в одном из предисловий: «Книга моя – образец не для хозяйства вельмож и богачей, но для домашнего быта моих добрых соотечественников». [www.vkusitsvet.ru]. Её книги, посвященные, в общем-то, обыденным делам, рецептам, советам, превращаются в самостоятельное художественное произведение. Можно сказать, что это и поварской труд писателя и изложение, написанное практикующим кулинаром, но имеющее не меньшее художественное значение? Наверное, это и стало главным отличием ее книг от всех других книг по кулинарии.

Наиболее значимым трудом Авдеевой была «Ручная книга русской опытной хозяйки» (СПб., 1842), в которой были собраны не только рецепты русской и сибирской кухни, но и разнообразные советы, как организовать хозяйство, обустроить кухню. Эта книга только при жизни писательницы была переиздана восемь раз [www.tarasbulba.ru].

Кроме того, Екатерине Алексеевне Авдеевой-Полевой принадлежат замечательные по глубине этнографические работы о Сибири и ее жителях [Авдеева-Полевая 1990:53-54]. Но ее интерес к литературе этим не ограничивался. Она еще собирала сказки. «Колобок», «Волк и коза», «Кот, лиса и петух» — это просто «золотой фонд» русской детской литературы, фольклор, народное творчество. Именно Авдеевой принадлежит заслуга отбора и литературной записи этих сказок. Они впервые вошли в ее книгу «Русские сказки для детей, рассказанные нянюшкою Авдотьею Степановною Черепьевою» (СПб. 1844), и до сегодняшнего дня составляют обязательную «детсадовскую» программу. Известный российский и советский фольклорист, литературовед М.К. Азадовский писал: «Именно Авдеева известна как пионер в области издания сказок для детей» [Азадовский 1958:370].

Известна у нас также книга Елены Малоховец, «классика русской кулинарной литературы», автора книги «Подарок молодой хозяйке» (1861) и знаменитая «Книга о вкусной и здоровой пище». [Книга о вкусной и здоровой пище 1954].

Однако ни одна из книг по русской кухне не передает в полной мере все нюансы приготовления блюд, самого процесса приема пищи так, как это представлено в произведениях русских писателей и поэтов.

Принадлежность к национальной культуре определяется наименованиями кулинарных блюд, использованных в художественных текстах, которые являются истинными хранителями культуры и отражают исторический, материальный и духовный опыт, накопленный обществом за период его развития. Именно в них зафиксированы ценности, которые стали приоритетными для данной культуры.

Описание обедов, застолий, даже приготовления еды – оригинальный прием, который встречается у А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, И. А. Крылова, Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, И. С. Тургенева и других русских писателей.

В описании еды мало кто может сравниться с А. П. Чеховым. У него есть несколько рассказов, в которых подробно описаны блюда и порядок их подачи. Он открывает читателю жизнь обыденную, каждодневную, знакомую всем череду рутинных бытовых дел и соображений, проходящую мимо сознания большинства.

В рассказе “Сирена”, написанном в 1887 году, писатель через секретаря Жилина, «маленького человечка с бачками около ушей и с выражением сладости на лице», увлекает судей разговорами о еде.

«Самая лучшая закуска, ежели желаете знать, селедка. Съели вы ее кусочек с лучком и с горчичным соусом, сейчас же, благодетель мой, пока еще чувствуете в животе искры, кушайте икру саму по себе или, ежели желаете, с лимончиком, потом простой редьки с солью, потом опять селедки, но всего лучше, благодетель, рыжики соленые, ежели их изрезать мелко, как икру, и, понимаете ли, с луком, с прованским маслом... объединение! Но налимя печенка — это трагедия!» [Чехов 1985:315-320].

А. П. Чехов был страстным рыбаком, особенно любил карасей и знал, как их приготовить. «Из рыб безгласных самая лучшая – это жареный карась в сметане; только, чтобы он не пах тиной и имел тонкость, нужно продержать его живого в молоке целые сутки...» [Чехов 1985:315-320].

То, что А. П. Чехов описывает в своих произведениях – это юмор, насмешливое отношение к обывателям, для которых еда была одним из образов жизни. Он очень иронично, интеллигентно осмеивал человеческие пороки и недостатки.

«Евгений Онегин» А. С. Пушкина даёт возможность ярко, зримо представить культуру, быт России XIX века. Поражает удивительная осведомлённость автора в вопросах кухни: в названиях блюд, в кулинарной лексике. Его приверженность использовать помимо

описания состояний героев, собственных характеристик, деталей быта, передачи мыслей и высказываний персонажей моменты, связанные с поглощением еды, наглядно представлена самим автором в следующих строках:

...И **чай** несут. Люблю я час
Определять **обедом, чаем**
И **ужином**. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок – верный наш брегет;
И, кстати, я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строфах
Я столь же часто о **пирах**,
[Пушкин 1986: 273]
Освободясь от **пробки** влажной,
Бутылка хлопнула; **вино**
Шипит...

[Пушкин 1986:272]

А. С. Пушкин очень точно использует кулинарные картинки для создания правдивой и полной картины жизни российского дворянства. Специальные «кулинарные» отступления в романе убеждают читателя в том, что для Пушкина кулинария - это один из компонентов жизни.

...Обед довольно прихотливый,
Бутылка светлого вина,
Уединенье, тишина:
Вот жизнь...

[Пушкин 1986: 254]

Рассмотрим, как Пушкин, знаток кулинарного дела, точно изображает кулинарные пристрастия своих героев.

В первой главе романа (XVI – XVII части, XXXVII часть) он подробно описывает меню ресторана «Тalon»:

... и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток,
Пред ним **roast-beef** окровавленный,
И **трюфли**, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И **Страсбурга пирог нетленный**
Меж **сыром лимбургским** живым
И **ананасом** золотым.
Ещё бокалов жажда просит
Залить горячий жир **котлет**...

[Пушкин 1986: 192].

...не всегда же мог
Beef-steaks и **страсбургский пирог**
Шампанской обливать бутылкой...
[Пушкин 1986: 200].

... Потом за трубкой раскалённой,
Как мусульман в своём раю,
С восточной гущей **кофе** пью
[Пушкин 1986: 346].

Обычный *порядок перемены блюд* был полностью соблюден:

- *холодные блюда (закуски)*: лимбургский сыр, ростбиф, страсбургский пирог;
- *горячие блюда*: трюфли (тушёные грибы), котлеты, бифштекс;
- *десерт*: ананас;
- *напитки*: кофе, шампанское «Вино кометы»

Возникает вопрос: почему ростбиф назван *окровавленным*, а страсбургский пирог *нетленным*?

Стихи нагнетают одновременно бытовые и литературные детали: *вино кометы* — шампанское урожая 1811 г., года кометы; *Roast-beef окровавленный* — «кровавый ростбиф» — *блюдо английской кухни* (вероятно, поэтому он написан его название по-английски), модная новинка в меню конца 1810-х — начала 1820-х гг. *Страсбурга пирог* — паштет из гусиной печени, который привозился в консервированном виде (*нетленный*), что было в то время также модной новинкой (консервы были изобретены во время наполеоновских войн). *Лимбургский сыр* — импортировавшийся из Бельгии очень острый сыр, с сильным запахом. Лимбургский сыр очень мягок и при разрезании растекается (*живой*), (ср. другое объяснение: «покрытый слоем «живой пыли», образуемой микробами» [Кузнецов 1930: 71–75].

Совершенно очевидно, что эти блюда Евгений Онегин обычно заказывал в ресторане «*Galop*», и ресторан этот был французский.

В пятой главе романа встречается не менее красочное описание блюд и напитков, подаваемых в семействе Лариных (эпизод «Именины Татьяны»).

...Но целью взоров и суждений
В то время **жирный** был **пирог**
(К несчастью, **пересолённый**);

Да вот в бутылке засмолённой,
 Между жарким и бланманже,
Цимлянское несут уже...
 [Пушкин 1986: 272]

... Оставля чашку **чая с ромом**...
 ... На столик ставят вощаной
 Кувшин с **брусничною водой**.
 [Пушкин 1986: 274]

В описании бала Лариных, конечно же, чувствуется лёгкая ирония автора. Она видна в комментариях поэта: пирог «жирный», «пересолённый»; брусничная вода, которая может «надеть вреда» (действовать как слабительное). Сравним блюда, подаваемые в ресторане и на именинах Татьяны.

Ресторан «Talon»	Именины Татьяны
«нетленный страсбургский пирог»	«жирный пересолённый пирог»
«окровавленный ростбиф»	«жаркое»
«золотой ананас»	«бланманже»
шампанское «Вино кометы» кофе	донское шипучее вино «Цимлянское» чай с ромом

[www.kastrulki.ru]

Казалось бы, на именинах было всё, как в ресторане: пирог, горячее мясное блюдо, десерт, напитки, но как будто в кривом, ироничном отображении.

К чему или к кому относится эта ирония? Празднование именин в семье Лариных автор показывает глазами недовольного Евгения Онегина, посетителя французских ресторанов Петербурга, знатока изысканных блюд. Ирония автора, конечно, направлена на гостей. Как мог чувствовать себя Онегин, попав «на пир огромный»? Ленский уверял его, что будет тёплое семейное торжество, а тут собрались все соседи, «...никто не слушает, кричат, смеются, спорят и пищат»; «довольный праздничным обедом, сосед сопит перед соседом...». Подобные развлечения надоели Онегину ещё в Петербурге, он не может снова участвовать в подобии «праздничного обеда».

Таким образом, автор романа с помощью кулинарного фона показывает психологическое состояние Онегина на «весёлом

празднике именин» Татьяны. Нарастающее раздражение Онегина выливается в ссору с Ленским, которая заканчивается трагедией.

Интересно отметить, что здесь, в пятой главе, А.С. Пушкин первый и единственный раз на протяжении всего романа употребляет глагол «кушать».

Какие синонимы можно подобрать к этому слову? Почему именно его употребляет автор в данном контексте?

Кушать – есть, питаться, принимать пищу, лакомиться, подкрепиться, жевать [Современный толковый словарь русского языка 2004:309]. Во времена Пушкина слово «кушать» употребляли только слуги, это было лакейское слово, его произносили, приглашая к столу: «Кушать подано». Именно это слово употребляет автор, иронично описывая собравшееся провинциальное общество, называя его «жуужащей толпой».

Следует обратить внимание на то, что ирония автора направлена, прежде всего, на определённых персонажей, а не на традиции русской кухни. В «деревенских» главах романа поэт не раз с симпатией вспоминает о «русских блинах», «душистом чае», «квасе».

...Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились **русские блины**...
Им **квас** как воздух был потребен...

[Пушкин 1986: 221]

Русские блины – блюдо традиционной русской кухни. Существовало предание, что чем вкуснее они будут приготовлены и чем больше их будет съедено во время масленицы, тем более урожайным будет год. Эти традиции соблюдались и в семье Лариных. Поэт с симпатией писал об этой семье: «Простая, русская семья, к гостям усердие большое...».

Между поглощением еды и книг есть что-то общее. Недаром говорят: «Проглотил книгу за ночь», «Читает запоем», «Наслаждается поэзией, вкушает её». Многие писатели и поэты, А. П. Чехов и А. С. Пушкин, в частности, были не просто гурманами и знатоками кулинарии своего времени, а смогли использовать описание еды для характеристики разных сословий, как часть характеристики своих персонажей, передачи их настроения, отношения к другим.

Чьи кулинарные пристрастия описывает Пушкин в романе – свои собственные или своего героя? Можно предположить, что ему знакомо

меню ресторана “Talon” не понаслышке. Был ли Чехов свидетелем или участником сцены, ярко и «вкусно» представленной в «Сирене»?...

Кулинарные эпизоды, описание еды в художественной литературе читаются с удовольствием, помогают раскрытию замысла автора, служат наглядной иллюстрацией того, что кухня каждого народа - это важная и интересная часть его культуры.

Список литературы

Авдеева-Полевая Е. Записки и замечания о Сибири // Записки иркутских жителей. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1990. С. 53–54.

Азадовский М.К. История русской фольклористики. М: Учпедгиз, 1958. Т.1. 370 с.

Книга о вкусной и здоровой пище. М.: Пищепромиздат, 1954. 395 с.
Малоховец Е. Подарок молодой хозяйке. 1861.

Ожегов С. И. Словарь русского языка. М: ОГИЗ, 1975. 717 с.

Похлебкин В. С. Моя кухня и мое меню. М.: Центрполиграф, 2008. 466 с.

Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит., 1986. Т.2. С. 186–336.

Кузнецов Н. Вино кометы // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1930. С. 71–75.

Словарь языка Пушкина. Т. 1. М.: Азбуковник, 2000. С. 790 с.

Сременный толковый словарь русского языка. М.: Ридерз Дайджест, 2004. 309 с.

Чехов А. П. Сирена // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 6. Сочинения. М.: Наука, 1985. С. 315–320.

Швейцер А. Д. Современная социолингвистика. М: Высшая школа, 1976. 114 с.

Павловская А. В. Съедобная история моей семьи. М.: Слово, 2013. 550 с.

Интернет-источники

URL: <http://www.tarasbulba.ru> (дата обращения: 23.05.2011).

URL: <http://www.area7.ru> (дата обращения: 23.05.2011).

URL: <http://www.vkusitsvet.ru> (дата обращения: 11.02.2015).

URL: <http://www.kastrulki.ru> (дата обращения: 25.03.2015).

URL: <http://www.hcenter-irk.ru> (дата обращения: 08.04.2015).

RUSSIAN CUISINE IN LITERARY-POETIC FUND OF THE XIIITH-XIXTH CENTURIES

Ekaterina A. Selina

Student of the Faculty of Philology

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. selina.kate@yandex.ru

Elizaveta V. Lykhina

Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of English Language and Intercultural Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. selina.kate@yandex.ru

engdpt@psu.ru

The purpose of the article is to consider the usage of the theme of ‘re-past’ (trapeza) and ‘tableful’ (zastojlje) as an original method in Russian writers and poets’ pieces of art. Russian cuisine was greatly influenced by European, especially, by French one (XVIII-XIX centuries). This caused not only appearance of new products and new cookery courses but new language borrowings connected with cookery as well. Knowledge and understanding of other country cuisine can help us understand a nation on the whole, i.e. this understanding is part and parcel of intercultural communication.

Key words: Russian cuisine, traditions, culture, national identity, cookery, borrowings.

Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры**» зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайте [///](http://www.worldlit.ru) и в системе РИНЦ.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1–6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлекцией и главным редактором. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ от имени редколлекции.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом 0,1 п.л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами должны поступить по электронному адресу worldlit@mail.ru. Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи (с УДК), ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, аннотация статьи (до 10 строк), ключевые слова (5–7) должны подаваться **одновременно** на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord 2003. Формат листа – А4. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1.25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта – 14 кб. Интервал полуторный.

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *тире* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996:197].

Главный редактор – д. филол. наук, проф. Кафедры мировой литературы и культуры ПГНИУ *Нина Станиславна Бочкарева*. Тел. (342) 2396290

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд. 111

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул Букирева, 15, корп. 5, ауд. 111

Научное издание

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 4(10)/ 2015

Редактор *В.П.Александрова*
Корректор *И.Б.Андреева*
Компьютерная верстка *А. Ёлкиной*

Адрес учредителя и издателя:
614990, г. Пермь, ул Букирева, 15

Подписано в печать 08.12.2015 г. Выход в свет 18.12.2015 г.
Формат 60 x 84/16. Усл. печ. л. 10,4
Тираж 100 экз. Заказ 505

Издательский центр
Пермского государственного национального
исследовательского университета
614990, Пермь, ул. Букирева, 15

Типография ПГНИУ
614990, г. Пермь, ул Букирева, 15

Цена свободная