

Учредитель и издатель:
**Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Пермский государственный
национальный исследовательский университет»**

Редакционная коллегия

Бячкова В. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ) –
гл. редактор

Авраменко И. А., к. филол. н. (Россия, Пермь, НИУ ВШЭ)

Бочкарева Н. С., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь)

Братухин А. Ю., д. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)

Братухина Л. В., к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)

Доценко Е. Г. д. филол.н., проф. (Россия, Екатеринбург, УрГПУ)

Кашлявик К. Ю., д. филол. н., доцент (Россия, Нижний Новгород,
НИУ ВШЭ)

Новокрещенных И. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)

Петрусева Н. А., д. искусств., проф. (Россия, Пермь, ПГИИК)

Поршнева А. С., д. филол. н., доцент (Россия, Екатеринбург, УрФУ)

Проскурнин Б. М., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)

Суслова И. В., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)

Тавризян Ю. Б. (Россия, Пермь, Пермская художественная галерея)

Фирстова М. Ю., к. филол.н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)

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

Founder: Perm State University

Editorial Board

Varvara Byachkova (Russia, Perm, Perm State University) – *Editor-in-Chief*

Ivan Avramenko (Russia, Perm, Higher School of Economics)

Nina Bochkareva (Russia, Perm, Perm State University)

Alexandr Bratukhin (Russia, Perm, Perm State University)

Liudmila Bratukhina (Russia, Perm, Perm State University)

Elena Dotsenko (Russia, Ekaterinburg, Ural State Pedagogical University)

Kira Kashlyavik (Russia, Nizhniy Novgorod, Higher School of Economics)

Irina Novokreshchennykh (Russia, Perm, Perm State University)

Nadezhda Petrusheva (Russia, Perm, Institute of Culture and Arts)

Alisa Porshneva (Russia, Ekaterinburg, Ural Federal University)

Boris Proskurnin (Russia, Perm, Perm State University)

Inga Suslova (Russia, Perm, Perm State University)

Yuliya Tavrizyan (Russia, Perm, Perm Art Gallery)

Mariya Firstova (Russia, Perm, Perm State University)

Address: 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.

E-mail: worldlit@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<u>Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы</u>	5
<i>Братухин А. Ю.</i> Поливариантность экзегетических гипотез Климента Александрийского	5
<i>Братухина Л. В.</i> Рецепция творчества провансальских трубадуров в поэме Э. Паунда <i>The Cantos</i>	11
<i>Бячкова В. А.</i> Большие и малые миры юных героев Ф. Ходжсон Бернетт (на материале романа «Маленький лорд Фаунтлерой»)	21
<i>Иванова Е. А.</i> Женский голос в немецком подростковом фэнтези Корнелии Функе «Чернильная трилогия»	30
<i>Липина Е. В.</i> «Переплетение мифа и истории»: шотландская идентичность от Вальтера Скотта до романа Джеймса Робертсона «Завещание Гидеона Мака»	36
<i>Манжула О. В.</i> От Гомера До Вергилия: интерпретации образа Ахилла в античной литературе	43
<i>Неткачёва Е. Д., Хрущева О. А.</i> Танатологические мотивы в романе Маркуса Зусака «Книжный вор»	53
<i>Проскурнин Б. М.</i> Причем здесь «Преступные королевы»? Литература и журналистика в сатирическом романе Энтони Троллопа «Как мы теперь живем»	60
<i>Суслова И. В.</i> Между сентиментализмом и постапокалипсисом: пейзаж в романах М. Ульбека	71
<i>Теплякова А. Б.</i> Метафоризация кризиса личности эмигранта в романе Андрея Макина «Жизнь неизвестного человека»	81
<i>Фирстова М. Ю.</i> Поэтика сенсационной литературы в рассказе- повести Э. Гаскелл «Серая женщина»	88
<i>Чагина А. П.</i> Уранический герой в романе М. Пуига «Поцелуй Женщины-Паука»	97
<i>Широкова Г. А.</i> Семантика имен героев в художественной системе романа Джордж Элиот «Адам Бид»	103
<u>Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации в мировой литературе и культуре</u>	113
<i>Баринова Е. В.</i> Экфрасис в стихотворении Сильвии Плат «Ядвига на красной кушетке среди лилий»	113
<i>Новокрепленных И. А., Кистер А. Е.</i> Живописные реминисценции в романе Х. Дулиттл «Вели мне жить»	120
<i>Полуэктова Т. А.</i> Жанровые особенности фотоэфрастического рассказа Дж. Финнея «Лицо на фотографии»	128

TABLE OF CONTENTS

<u>Chapter 1. Problematics and Poetics of World Literature ..</u>	5
<i>Bratukhin A. Yu.</i> Polyvariance of the Exegetic Hypotheses of Clement of Alexandria	5
<i>Bratukhina L. V.</i> Reception of the Works by the Provençal Troubadours in E. Pound’s Poem <i>The Cantos</i>	11
<i>Byachkova V. A.</i> “Big” and “Small” Worlds of Children in the Novels by F. H. Burnett (“Little Lord Fauntleroy”)	21
<i>Ivanova E. A.</i> Female Voice in German Fantasy for Teenagers “Tintentriologie” by Cornelia Funke	30
<i>Lapina E. V.</i> “The Overlap of Myth and History”: Scottish Identity through Walter Scott to James Robertson in the Testament of Hideon Mack	36
<i>Manzhula O. V.</i> From Homer to Virgil: Interpretations of Achilles’s Image in Ascient Literature	43
<i>Netkachyova E. D., Hrushcheva O. A.</i> Thanatological Motives in the Novel “The Book Thief” by Marcus Zusak	53
<i>Proskurnin B. M.</i> What does <i>Criminal Queens</i> have to do with this? Literature and journalism in Anthony Trollope’s satirical novel <i>The Way We Live Now</i>	60
<i>Suslova I. V.</i> Between Sentimentalism and Post-Apocalypse: Landscape in the Novels by Michel Houellebecq	71
<i>Teplyakova A. B.</i> Metaphorization of the Identity Crisis of an Emigrant in Andrei Makine’s Novel “The Life of an Unknown Man”	81
<i>Firstova M. Yu.</i> Poetics of Sensational Literature in “The Grey Woman” Long Short Story by Elizabeth Gaskell	88
<i>Chagina A. P.</i> Uranian Hero in the Novel “Kiss of the Spider Woman” by M. Puig	97
<i>Shirokova G. A.</i> The Semantics of Proper Names in George Eliot’s Novel “Adam Bede”	103
<u>Chapter 2. The Problems of Reception and Interpretation in World Literature and Culture</u>	113
<i>Barinova E. V.</i> Ekphrasis in Sylvia Plath’s Poem “Yadwigha, on a Red Couch, among Lilies”	113
<i>Novokreshchennykh I. A., Kister A. E.</i> Picturesque Reminiscences in H. Doolittle’s Novel “Bid Me to Live”	120
<i>Poluektova T. A.</i> Genre Features of the Photoekphrasis Short Story by J. Finney “The Face in the Photo”	128

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.14'02:27-23"150/215"

doi 10.17072/2304-909X-2022-14-5-10

ПОЛИВАРИАНТНОСТЬ ЭКЗЕГЕТИЧЕСКИХ ГИПОТЕЗ КЛИМЕНТА АЛЕКСАНДРИЙСКОГО

Александр Юрьевич Братухин

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

Статья поступила в редакцию 06.05.2022

Климент Александрийский нередко предлагает несколько значений того или другого числа, факта, библейского стиха. Можно выделить два подхода при изложении этим автором различных вариантов понимания текстов. В первом случае он даёт несколько *истинных*, с его точки зрения, толкований, во втором случае – несколько *вероятных* интерпретаций. В первом случае, по всей видимости, мы имеем дело с изложением им предшествующего устного предания. Во втором случае перед нами вклад самого Климента в эту традицию, его собственные, авторские интерпретации, вводимые словами *τάχα μὲν, τάχα δὲ καί, ἦδη δὲ καί κτλ* или опплативом.

Ключевые слова: раннее христианство, александрийская богословская школа, толкование текстов, аллегоричность.

Климент Александрийский в своих философских рассуждениях часто предлагает несколько значений того или другого числа, факта, библейского стиха. В Strom. VI, 16, 134, 2 – 135, 1 он предлагает два варианта того, как число десять (речь в 16-й главе идёт о Декалоге) представлено в человеке. (1) 10 = 5 чувств + дар речи + способность к деторождению + <обретённое> при творении духовное начало + ведущее начало души + появляющаяся благодаря вере особая черта Святого Духа. (2) «В дополнение к этому (ἔτι πρὸς τούτοις) десяти человеческим частям закон, по-видимому, даёт свои предписания: зрению и слуху, и обонянию, и осязанию, и вкусу, и парным органам, подчиненным им, и рукам и ногам». Комментируя этот фрагмент, Д. Дайнезе пишет: «Необходимость дать два различных предложения о составе человека (The necessity to give two different proposals of man's composition) является след-

ствием рассмотрения души и её ведущего начала (ἡγεμονικόν) как частей исходной формы человека (the original configuration of man). <...> за двумя возможными формами человека скрывается одна из классических тем традиционной психологии – вхождение души в тело» [Dainese 2012: 228].

Выше Климент утверждал, что природный декалог неба – солнце, луна, звёзды, облака, свет, ветер, вода, воздух, тьма, огонь (Strom. VI, 16, 133, 3), природный декалог земли – люди, скот, пресмыкающиеся, звери, из водных – рыбы и киты, из летающих – плотоядные и использующие вегетарианскую пищу, из растений – плодоносные и не приносящие плодов (Ibid. VI, 16, 133, 4; ср. VI, 16, 139, 4). Слова ἐτι πρὸς τοῦτοῖς показывают нам, что число десять, являющееся символическим, для Климента означает всё то, о чём он упомянул: «Каждый символ имеет более одного значения и выражает более одной идеи» (Each symbol has more than one meaning and expresses more than one idea [Osborn 1957: 10–11]).

Несколько иной подход мы обнаруживаем в тех местах его сочинений, где не утверждается, что предлагаемые им гипотезы равноценны и верны. Так, рассуждая о числовом символизме, Климент замечает: «<Писание> говорит, что стол имеет цепи в виде волн или потому, что Вселенная вращается временными периодами или, может быть (ἢ καὶ τάχα), <оно этим> показало, что земля обтекаема Океаном» (Strom. VI, 11, 87, 4).

«Пожалуй, и по-другому камни могут быть различными способами спасения <а не только обозначать пять планет> (εἶεν δ' ἄν καὶ ἄλλως)» (Ibid. V, 6, 37, 3).

«А, возможно (εἶεν δ' ἄν καὶ), три дня суть тайна печати, благодаря которой действительно верят в Бога» (Ibid. V, 11, 73, 2).

«Пожалуй, и нечто иное может быть прояснено (εἴη δ' ἄν τι καὶ ἄλλο δηλούμενον) благодаря <именам> трёх праотцов, а именно, что имеющая силу печать знания состоит из природы, учения и упражнения» (Ibid. I, 5, 31, 5).

Полемизируя с еретиками, отвергавшими брак и вводившими двух богов, Климент даёт весьма разнообразные интерпретации словам Христа из Мф.18:20: «Кем же являются те двое и трое, собравшиеся во имя Христа, среди которых пребывает Господь? Не мужа ли, жену и ребёнка Он называет тремя, поскольку с мужем жена соединяется Богом? Но если кто-нибудь желает быть “препоясанным”, отказываясь от рождения детей из-за отсутствия в этом случае досуга, “пусть пребудет”, говорит апостол, “безбрачным, как и я”. Ведь <еретики> объясняют, будто Господь желает сказать, что с многими <т. е. двумя или тремя>

пребывает демиург, бог, производящий рождение (γενεσιουργόν), с одним же избранным <, уподобившимся апостолу,> – спаситель, родившийся сын другого, очевидно, благого бога. Но дело обстоит не так. Бог через Сына будет с целомудренно вступившими в брак и рождающими детей, и с теми, кто разумно воздерживается от брака, будет Тот же Самый Бог. Пожалуй, и иным образом могут быть <поняты> трое (εἶν δ' ἄν καὶ ἄλλως οἱ μὲν τρεῖς): гнев, вождление и рассудок, а согласно иному пониманию, плоть, душа и дух. Может быть (τάχα δὲ καὶ), упомянутая выше триада намекает и на призвание (τὴν κλήσιν, т. е. на призванных), во-вторых, на избрание (τὴν τε ἐκλογήν, т. е., на избранных) и, в-третьих, на род, предназначенный для получения величайших почестей (τὸ εἰς τὴν πρώτην τιμὴν κατατασσόμενον γένος). С ними – неделимо разделённая надзирающая за всем сила Бога. <...> Пожалуй, и (εἶν δ' ἄν καὶ) единомыслие многих, считающееся за трёх, с которыми <пребывает> Господь, может быть одной Церковью, одним человеком, одним родом. Не с одним ли иудеем Господь устанавливал закон? А когда уже давал пророчества, и посылал Иеремию в Вавилон, и, через пророчество призвав <людей> из язычников, <не> собрал <ли> два народа? И <не> третьим ли был созданный из двух в нового человека один, в котором Он шествует и обитает, – в самой Церкви? Вместе и закон, и пророки с Евангелием во имя Христа соединяются в одно знание. Итак, из-за ненависти не женившиеся или без учёта нравственности из-за похотливости злоупотребляющие плотью не <оказываются> в числе тех спасаемых, с которыми пребывает Господь» (Strom. III, 10, 68, 1 и 5; 69, 1; 70, 1–2).

Вероятно, такая методика привлечения нескольких вариантов объяснения того или иного факта была позаимствована Климентом у античных авторов. Так, ориентируясь, по всей видимости, на «Кратила», в котором Платон даёт разнообразные «этимологии» многим словам (e.g. <...> μοι φαίνεται <...>, τάχα <...>, ἴσως δὲ ἀπό <...> (Crat. 402d–403a, ср. 404c, 406a–b etc.)), он пишет: «Мне кажется (καὶ μοι δοκεῖ), что следует объяснить происхождение слова <...> “мистерии” <...> от μύθος – позора, выпавшего на долю Диониса. Даже если (εἰ δὲ καὶ) производить слово “мистерии” от имени некоего Миунта из Аттики, погибшего <...> на псовой охоте, <...> ваши мистерии обязаны своим именем и славой поминкам. Возможно и иначе (λέρεστί δὲ καὶ ἄλλως) — мистерии у тебя означают “охотничьи басни” — стоит лишь переставить звуки» (Prot. 2, 13, 1–2).

Климент, предлагая разные варианты понимания библейских фрагментов, как Сократ давал разные «этимологии» в «Кратиле», показывает нам, что он не претендует на точность и однозначность, а, следовательно, и абсолютную верность своих интерпретаций (использование

слов типа *τάχα*, *оптатива*¹). Иносказания используются им в качестве своеобразного методического материала. Для этой же цели он привлекает и тексты Платона. Изменённые слова основателя Академии о возвращении к жизни Зороастра (на самом деле Эра, *Respublica*, X, 614b) на двенадцатый день после его смерти, по мнению Климента, «пожалуй (*τάχα*), намекают на воскресение, а, может быть (*τάχα*), на то, что при вознесении путь для душ лежит через 12 знаков Зодиака» (*Strom.* V, 14, 103, 4). Библейские и другие тексты становятся под стилем Климента некими притчами, которые призваны нагляднее показать проповедуемое им учение. Заметим, что в Новом Завете мы всегда встречаем однозначное объяснение Христом рассказанных Им притч.

Возможностью по-разному истолковывать один и тот же текст пользовались и более ранние авторы. Так, Филон Александрийский пишет: «Прекрасно же сказано: “*Я возвращу тебя в сию землю*”. Ибо было <бы> хорошо, чтобы рассудок, оставшись при самом себе, не уходил бы в сферу чувств, а <, если уж так получилось,> обратным плаванием вновь вернулся к себе. А может быть (*ἵσως δὲ καὶ*), <это речение> так намекает и на учение о нетленности души» (*Philo. De somniis*, I, 180–181).

Мы видим, что в некоторых случаях аллегорический метод являлся для Климента не столько средством для извлечения из «криптографического текста» зашифрованной информации, сколько способом изложения им своих идей перед людьми, воспитанными на Платоне, Филоне и других философах.

Возможность существования нескольких объяснений одной и той же фразы или факта, то есть наличие разных одинаково допустимых взглядов на скрываемую интерпретируемым пассажем истину говорит о том, что для Климента в этих случаях было важным не нахождение верного значения конкретного текста, а использование его (текста) способности давать материал для рассуждения при раскрытии христианского учения. Идеи, отстаиваемые Климентом, оказываются первичными, а предлагаемые при этом им иносказания – вторичными. Действительно, своеобразное жонглирование ими, производимое Климентом, мешает считать их чем-либо самодостаточным. Сюда же можно отнести и каламбуры Климента, являвшиеся обычным для него риторическим приёмом. Так александрийским богословом был привлечён образ преображённого тела как испечённого хлеба с использованием словесной игры, в которой некоторые учёные [Ferguson 1976: 68. Itter 2009: 132–133, n. 95] видели отголоски учения эпикурейцев – *ὁ πύρος <...> διὰ πύρος* (*Paed.* I, 6, 46, 3); однако этот каламбур не должен рассматриваться как ключ к пониманию учения Климента о воскресении: связь между словами, обо-

значающими огонь и пшеницу, не могла рассматриваться им как существенная в духе эпикурейцев или стоиков, хотя бы потому, что в другом месте он приводит иную игру слов: *πυραμίδος ... διὰ πυρός* (Strom. VI, 11, 86, 3).

Приведённые примеры, содержащие разные аллегорические объяснения библейским фразам, отличаются от такого, например, пассажа, в котором Климент даёт несколько возможных объяснений слов Христа из Мф. 6:19. Александрийский богослов интерпретирует их так: «Может быть (*τάχα μὲν*), Господь говорит, порицая стяжателей, а, возможно, (*τάχα δὲ καὶ*) просто хлопотливых и озабоченных <пустым>, а, возможно, ещё и (*ἦδη δὲ καὶ*) любящих своё тело» (Strom. IV, 6, 33, 4).

Итак, можно выделить два подхода при изложении различных вариантов понимания текста. В первом случае Климент даёт несколько *истинных*, с его точки зрения, объяснений числам, фактам, стихам, во втором случае – несколько вероятных толкований. В первом случае, скорее всего, мы имеем дело с изложением им предшествующего устного предания, традиция которого необходима для верной интерпретации библейского символизма (an oral teaching tradition is necessary to interpret it.) [Osborn 1957:10]. Во втором случае перед нами вклад самого Климента в эту традицию, его собственные, авторские интерпретации, вводимые словами *τάχα μὲν, τάχα δὲ καὶ, ἦδη δὲ καὶ* κτλ или оптативом.

Заметим, что поливариантность толкований не была редким явлением и в латинской христианской литературе. Так, например, свт. Амвросий Медиоланский даёт разные толкования стиха из послания апостола Павла (2 Кор. 8:15), вводя их словами: *est etiam sic intellectus bonus* «есть и такое хорошее понимание», *sed etiam sic potest intellegi* «но это можно понять и так», *potest et sic* «можно и так» (De officiis. 153–157).

Примечание

¹ Об употреблении оптатива Климентом Александрийским см: [Scham 1913: passim].

Список литературы

Dainese D. The Idea of Martyrdom in *Stromateis* VII: A Proposal for a Reconstruction of Clement of Alexandria's Philosophy // *The seventh book of the Stromateis: Proceedings of the Colloquium on Clement of Alexandria* (Olomouc, October 21–23, 2010) / M. Havrda, V. Hušek, J. Plátová (eds). (Supplements to *Vigiliae Christianae*, vol. 117). Leiden, Boston: Brill, 2012. 217–238.

Ferguson J. The achievement of Clement of Alexandria // *Religious Studies*. 1976. Vol. 12. № 1. P. 59–80.

Itter A. C. Esoteric teaching in the *Stromateis* of Clement of Alexandria // *Supplements to Vigiliae Christianae. Texts and Studies of Early Christian Life and Language*. Leiden, Boston: Brill, 2009. Vol. 97. XX, 233 p.

Osborn E. F. The philosophy of Clement of Alexandria. Cambridge at the University press. 1957. P. 10–11.

Scham J. Der Optativgebrauch bei Klemens von Alexandrien in seiner sprach- und stilgeschichtlichen Bedeutung. Ein Beitrag zur Geschichte des Attizismus in der altchristlichen Literatur. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. 1913. XIV, 182 [1] S.

POLYVARIANCE OF THE EXEGETIC HYPOTHESES OF CLEMENT OF ALEXANDRIA

Alexandr Yu. Bratukhin

Doctor of Philology, Associate Professor of Department
of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

Bratucho@yandex.ru

Submitted 06.05.2022

Clement of Alexandria often offers several meanings for this or that number, fact, biblical verse. Two approaches can be distinguished in the presentation by this author of various options for understanding texts. In the first case, he gives several true, from his point of view, interpretations, in the second case, several probable interpretations. In the first case, apparently, we are dealing with a presentation by him of the previous oral tradition. In the second case, we have the contribution of Clement himself to this tradition, his own, author's interpretations, introduced by the words *τάχα μὲν, τάχα δὲ καί, ἤδη δὲ καί κτλ* or optative.

Key words: early Christianity, Alexandrian theological school, interpretation of texts, allegorism.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухин А. Ю. Поливариантность экзегетических гипотез Климента Александрийского // *Мировая литература в контексте культуры.* 2022. № 14 (20). С. 5–10. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-5-10

Please cite this article in English as:

Bratukhin A. Yu. Polivariantnost ekzegeticheskikh gipotez Klimenta Aleksandriyskogo [Polyvariance of the Exegetic Hypotheses of Clement of Alexandria]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 5–10. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-5-10

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ПРОВАНСАЛЬСКИХ ТРУБАДУРОВ В ПОЭМЕ Э. ПАУНДА *THE CANTOS*

Людмила Викторовна Братухина

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Статья поступила в редакцию 20.05.2022

В статье рассматривается одна из песен поэмы Э. Паунда «The Cantos», наиболее полно отразившая почти профессиональный интерес американского автора к эпохе и творчеству трубадуров Прованса. В тексте *Canto VI* прослеживаются разнообразные аспекты рецепции культуры провансальских поэтов: отсылки к произведениям, в том числе на языке оригинала, и в виде стилизаций; сведения из легендарных биографий известнейших трубадуров; изображение исторических деятелей эпохи. Подчеркивается особая роль образа Элеоноры Аквитанской, связующего упоминания провансальской культуры в тексте Паунда. Отдельные образы и поэтические тексты трубадуров рассматриваются в контексте соотнесения их с «Божественной Комедией» Данте. Также уделяется внимание образам античной мифологии и литературы, сопоставляемым в тексте *Canto VI* с сюжетами провансальской куртуазии. В заключении делается вывод об амбивалентности понимания любви, раскрываемой Паундом посредством рецепции творчества трубадуров.

Ключевые слова: Э. Паунд, «The Cantos», Античность, Средние века, Гишлем Аквитанский, Элеонора Аквитанская, Арнаут Даниэль, Сорделло, Данте, «Божественная Комедия», Тесей.

В поэме «The Cantos» (191–1970) переплетается множество культур и эпох: Античность, Древний Китай, европейское Средневековье, эпоха американской революции, революция в России и другие явления культуры XX века. В. М. Толмачев характеризует обращение Э. Паунда к предшествующим культурам как «опыт вслушивания в народное рождение XX в., опыт перевода... праголосов на язык современности» [Толмачев 2013: 116]. Своеобразен метод, с помощью которого сочетаются эти культурные претексты на протяжении всей поэмы. К. Чухрукидзе усматривает в подобном построении текста «эпический взгляд» Паунда,

сводящий «в одну линию Грецию и Прованс, Данте, Муссолини и Джефферсона» [Чухрукидзе 1999: 84] и заключающийся в том, что «на ось конкретного действия...стало возможным нанизывать сразу несколько событий, историй, мифов, разрозненных в пространстве и времени...» с целью увидеть «поступок в его чистом пространственно-временном свершении, найти ту перспективу, в которой месиво событий поражает одного субъекта» [Чухрукидзе 1999: 85].

Одним из важнейших повторяющихся «праголосов»-претекстов в поэме американского автора становится культура провансальских трубадуров. Так, в *Santo II* история Елены Троянской превращается в биографию Элеоноры Аквитанской и сопоставляется с легендой о возлюбленной трубадура Сорделло из Мантуи, выкравшего даму сердца у законного супруга [Жизнеописания трубадуров 1993: 248]. В последующих песнях имя итальянского трубадура неоднократно появляется (*Santo VI, XVI, XXIX, XXXVI*), кроме него в поэме встречаются упоминания таких мастеров куртуазии, как Арнаут Даниэль (*Santo VI и XXIX*), Бернарт де Вентадорн (*Santo VI и XX*), Пейре де Маэнсак (*Santo V и XXIII*), Гильом де Кабестань (*Santo VI*) и Пейре Видаль (*Santo VI*), Пейре Карденаль (*Santo XVI*).

Средоточием изображения трубадуров в произведении является *Santo VI*. В 1925 г. песня была опубликована среди других из цикла «Набросок 16-ти песен» [Бронников 2018: 702], с 1933 г. публикуется в составе цикла *A Draft of Thirty Cantos* («Набросок тридцати песен»), который в современных изданиях открывает постепенно разрастающуюся поэму, включающую в конечном варианте более ста песен.

П. Мэйкин отмечает, что в *Santo VI* отражена «история провансальской цивилизации», начиная «от круга Вильгельма IX Аквитанского вплоть до ...Данте», преемственность которой зависит от «личного влияния и контактов» [Makin 1978: 73]. В тексте так или иначе (приводятся цитаты, стилизации, упоминаются или подразумеваются подробности биографии) представлено множество трубадуров: Гильем Аквитанский (граф Пуатевинский) (1071–1126), Арнаут Даниэль (годы деятельности 1180–1195 или 1210), Ричард Львиное Сердце (1157–1199), Бернарт де Вентадорн (годы деятельности – 1150–1180), Сорделло (Сордель) (1225–1270), Элиас Кайрель (ок. 1204–1222). Практически каждый из них каким-либо образом связан с Элеонорой Аквитанской, ключевой фигурой этой песни: основными событиями, вокруг которых выстраивается сюжет, становятся два ее венценосных замужества, ее покровительство трубадурам, история ее семьи (в частности, любимого сына). С Гильема Аквитанского, первого известного по имени трубадура,

начинается провансальская и европейская поэзия, а кроме того, генеалогия Элеоноры: «Till Louis is wed with Eleanor / And had (He, Guillaume) a son that had to wife / The Duchess of Normandia whose daughter / Was wife to King Henry e maire del rej Jove» [Pound 1975: 21]. Одна из рифм, повторяющаяся в каждой строфе и в коде секстины Арнаута Даниэля, «Ongla, oncle» («...ноготь, дядя» [Бронников 2018: 707]), в поэме Паунда, переключается с вызвавшим ревность супруга Элеоноры – Людовика VII – слухом о чрезмерном куртуазном внимании Раймунда де Пуатье, дяди Элеоноры, уделяемым им своей племяннице во время того, когда она со своим супругом гостила в его владениях в Антиохии: «Her uncle commanded in Acre, / That had known hel in girlhood... / And he, Louis, was not at ease in that town» [Pound 1975: 21]. Ричард Львиное Сердце фигурирует в тексте Canto VI как сын Элеоноры «Eleanor, domna jauzionda, mother of Richard» [Pound 1975: 22]. Паунд акцентирует в его биографии факт, продолжающий кровосмесительную историю его семьи: «Need not wed Alix in the name / Tiinity holy indivisible Richard our brother / Need not wed Alix once his father's ward and / But whomso he choose for Alix, ect» [Pound 1975: 22]. Эти слова могли быть адресованы Ричарду, отказавшемуся в свое время от французской принцессы Адели (Алисы, как называли ее в Англии), которую сделал своей любовницей его отец – английский король Генрих. Помимо nepозволительных отношений между невестой принца и опекающим девушку будущим свекром, эта история приобретает особый характер, если учесть, что отец Адели – французский король Людовик VII – был первым супругом матери Ричарда, Элеоноры, а также то, что у Элеоноры и Людовика были дочери, единоутробные сестры Ричарда и одна из них носила имя Алиса. Брак Элеоноры и Людовика был расторгнут по причине «внезапно» открывшейся информации об их родстве, так что тема инцестуальных отношений пронизывает историю семьи Элеоноры Аквитанской.

Творчество еще одного провансальского поэта, Бернарта де Вентадорна, представлено в тексте Canto VI в виде стилизации, имитирующей его послание к Элеоноре Аквитанской [Бронников 2018: 706]: «My Lady of Ventadour ... Is shut by Eblis...» [Pound 1975: 22]. В биографии трубадура, рожденного в семье служилого человека, сообщается о том, что он был изгнан из родного замка Вентадорн за nepозволительную страсть к жене своего сеньора виконта Вентадорнского, который, после того как избавился от соперника, «жену свою велел запереть и крепко стеречь» [Жизнеописания трубадуров 1993: 20]. После этого изгнаннику пришлось искать покровительства герцогини Нормандской (титул Элеоноры, полученный ею в браке с Генрихом Плантагинетом), которая

«сделала его главным лицом и распорядителем при своем дворе» [Жизнеописания трубадуров 1993: 22]. В поэме Паунда в стилизованном послании Бернарта Вентадорнского отразился известный факт его биографии – изгнание из родного дома и заточение дамы сердца, – а кроме того использован своеобразный сеньяль Элеоноры – жаворонок: «Que la lauzeta mover» [Pound 1975: 22]. Объяснение этого названия дается в комментарии современника трубадура: «Бернарт же прозвал ее "Жаворонком" из-за того, что был некий рыцарь, влюбленный в нее, которого она называла "Луч". И вот однажды рыцарь этот явился к герцогине и прямо прошел в ее покои. Дама же, завидев его, подняла подол своего платья, обернула им его шею и повалилась на постель. Бернарт все это увидел, ибо служанка дамы тайком дала ему подсмотреть, и по этому случаю сложил он такую кансону...» [Жизнеописания трубадуров 1993: 22]. М. Б. Мейлах обнаруживает в «Божественной Комедии» Данте образ, напоминающий сеньяль Элеоноры [Мейлах 1993: 589]: «*Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta*» [Alighieri 2015]. Любопытно, что это образ из 20-й песни «Рая», раскрывающий абстрактное понятие «божественной воли»: «Как жаворонок, в воздух вознесенный, / Песнь пропоет и замолчит опять, / Последнею отрадой утоленный, / Такою мне представилась печать / Той изначальной воли, чьи веленья / Всему, что стало, повелели стать» [Алигьери 1967: 402]. Многие исследователи творчества Паунда считают «Божественную Комедию» одним из важнейших претекстов «The Cantos». Можно предположить, что в Santo VI аллюзия, отсылающая к тексту Вентадорна, имеющему фривольное толкование, и к образу из одной из песен «Рая» «Божественной Комедии» Данте, отражает амбивалентность образов поэмы Паунда. Так, Элеонора Аквитанская – жаворонок – предстает как куртуазная донна, любовь к которой принимает формы плотской страсти и одновременно возвышенного чувства, коррелирующего с духовной традицией дантовского «Рая».

Практически каждый из трубадуров, упомянутых в Santo VI, так или иначе связан с подобным противопоставлением плотского и духовного. Гильем Аквитанский представлен, пожалуй, наиболее удаленным от духовного полюса. Так, сообщается о его сребролюбии (принимающем буржуазную форму – продажи ренты) «*Guillaume sold out his ground rents (Seventh of Poitiers, Ninth of Aquitain)*» [Pound 1975: 21]. Кроме того, Паунд цитирует одну из «озорных» кансон трубадура «*Tant las fo-tei com auzirets / Cen e quatre vingt et veit vetz*» [Pound 1975: 21] (из-за непристойности текст обычно дается в оригинале; не нарушая этой тра-

диции отметим лишь, что выделенное слово обозначает совершение полового акта). П. Мэйкин интерпретирует продажу ренты, как готовность Гильема, подобно Одиссею, расширять знания о мире, путешествуя, для чего он освобождается от привязанности к земельным владениям, и усматривает в этих строках отождествление Паундом сексуальной и социально-культурной энергии в образе старейшего трубадура, оплодотворяющего «экономически, культурно (culturally), сексуально, ритуально» [Makin 1978: 75]. Э. Джордж цитирование в *Canto VI* столь фривольного текста противопоставляет распространенному мнению о заимствовании Паундом у трубадуров представления о мистическом характере сексуального акта, находя изображение его в этой песне весьма «откровенным» и «вульгарным» [Georges 2020]. П. Либрегтс в изображении этого трубадура обнаруживает характерную для Паунда «связь между сексуальным желанием и художественным творчеством» [Liebregts 2004: 152].

Отсылка к творчеству и образу Арнаута акцентирует доминирование духовного в противопоставлении плоти и духа. Секстину трубадура, отдельные слова из которой включены в текст *Canto VI*, Паунд в свое время перевел на английский язык. В его переводе это противопоставление отчетливо прослеживается в нескольких фрагментах. Например, лирический герой сообщает о своем состоянии: «I tremble all length, all save my nail-tips, /As does a child before a switch of osier, / So fear I lest I come not near my soul's hope» [Arnaut Daniel 1985].

Здесь показаны телесные ощущения в связи с глубоко потаенным – «надеждой души». Буквально в следующей строке, открывающей новую строфу, вновь появляется противопоставление: «**Of body 'twas not of soul's hope** / That consenting she hid me in her bower» [Arnaut Daniel 1985] (Ср. «Пускай она лишь плоть — не душу /Отдаст, меня пустив к себе под крышу!» [Арнаут Даниэль 1979: 74]) Арнаут Даниэль упоминается в поэме Паунда еще несколько раз: в *Canto XXIX* трубадур появляется собственной персоной и произносит некие слова: «So Arnaut turned there ...saying "I am afraid of the life after death"» [Pound 1975:145]. Это появление Арнаута в «The Cantos» перекликается с упоминанием его в *Canto XCVII*: «Arnaut spoke his own language, 26th Purgatorio» [Pound 1975: 677]. В произведении Данте Арнаут Даниэль обращается к путешествующему по загробному миру герою на провансальском языке, сообщая о том, как тяжело проходит очищение того, кто вспоминает «в прошлом тьму», но «впереди, ликуя, видит свет» [Алигьери 1967: 274]. Так в седьмом круге, ближе всего расположенном к Земному Раю, очищаются те, кто предан был земной любви.

Фигура еще одного трубадура, упоминаемого в *Canto VI*, Сорделло, также соотносится с антитезой духовного и плотского понимания любви. Выше уже упоминалась куртуазная история похищения мантуанским последователем провансальских поэтов супруги графа Сан Бонифаччио – Куницы да Романо. Её имя также появляется рядом с именем возлюбленного в произведении Паунда: «E lo Sordels si fo de Mantovana / ...And mixed with the men of the court / And went to the court of Richard Sant Bontface / And was there taken with love for his wife / Cunizza, da Romano» [Pound 1975: 22]. Сам же романтический сюжет излагается ниже по-латински: «A marito subtrahit ipsam / dictum Sordellum concubuisse» [Pound 1975:23] («От мужа её похитил / говорится, что Сорделло возлег с ней» (букв. вступил в половую связь)). Очевидно, что Паунд подчеркивает плотскую основу этого незаконного союза. Если же обратиться к авторитетной для Паунда «Божественной Комедии», то в ней также появляются эти персонажи: с Сорделло герой встречается в преддверии Чистилища (Песнь 6-ая), а вот с Куницей да Романо – на небе Венеры в Раю. Слова, произносимые ею у Данте, подчеркивают различие в понимании любви земной и небесной: «Куницей я звалась и здесь горю / Как этой побежденная звездой. / Но, в радости, себя я не корю / Такой моей судьбой, хоть речи эти / Я не для вашей черни говорю» [Алигьери 1967: 350–351]. Таким образом, ассоциативно эта пара связана как с плотским, греховным, так и с возвышенным, мистическим аспектом любви.

Куртуазный мотив отношений с замужней дамой в *Canto VI* представлен в историях самых разных персонажей: Сорделло и Куницы да Романо, Бернарта де Вентадорна, изгнанного мужем прежней возлюбленной и обретающего новую даму сердца в лице супруги герцога Нормандского, Элеоноры; которая, являясь женой Людовика якобы становится предметом страстных устремлений собственного дяди и предводителя мусульман Саладина. Любопытно, что Паунд неоднократно сопоставляет Элеонору Аквитанскую с известной из античной литературы нарушительницей супружеских обетов Еленой Спартанской, обыгрывая созвучие их имен [Бронников 2018: 704]. Ср. в *Canto II* «Eleanor, ἑλένας and ἑλεπτολις» (sic!) [Pound 1975: 6] и *Canto VII* «ELEANOR (she spoiled in a British climate) ἑλανδρος and ἑλεπτολις» [Pound 1975: 24]. В *Canto VI* это сопоставление также присутствует, но актуализирован другой сюжет из мифов – похищение Елены в юности Тесеем и Пифифом: “That had known her in girlhood / (Theseus, son of Aegeus)” [Pound 1975: 21]. Как известно, это похищение стало косвенной причиной временного наказания Тесея в царстве Аида, куда он отправился со своим

другом Пирифоем, чтобы добыть и ему достойную супругу, невзирая на то, что для этого пришлось бы оскорбить самого Аида, на чью жену – Персефону – друзья решили покуситься (Apollod. Epit. I 23-24). В Аиде Тесея и Пирифоя под предлогом угощения заманили на трон Леты, к которому они приросли, Паунд же упоминает об ином опасном пиршестве в жизни античного героя: «And they wd have given him poison / But for the shape of his sword-hilt» [Pound 1975: 23]. В этом случае Тесей оказался спасен своим отцом, узнавшим его по рукояти оружия, в Аиде же, спасения ему пришлось ожидать до прихода Геракла.

Так, в *Santo VI*, в духе свойственного Паунду «эпического взгляда» античный сюжет вплетается в контекст культуры провансальских трубадуров на основе сближения образов Елены Спартанской и Элеоноры Аквитанской. При этом намекается на печальный исход приключения Тесея, оказавшегося в Аиде, что коррелирует с представлением о посмертной участи трубадуров Сорделло и Арнаута (находящихся в Чистилище, а значит, имеющих надежду на обретение Рая, спасение).

Следует также учитывать, что текст *Santo VI* перекликается с *Santo I*, повествующим о путешествии Одиссея в Аид. Так, *Santo VI* начинается со слов «WHAT you have done, Odysseus, / We know what you have done...» [Pound 1975: 21], а завершается упоминавшимся сюжетом спасения Тесея от яда. Таким образом, экскурс в эпоху провансальских трубадуров обрамляется отсылками к античным сюжетам, так или иначе связанным с темой схождения в Аид и возвращения-спасения оттуда. Рецепция культуры средневековых поэтов, представленная в тексте Паунда в виде отсылок к текстам их произведений, упоминанием деталей легендарных биографий, отображением исторической основы, сосредотачивается на противопоставлении плотского и духовного аспектов понимания любви. Подчеркивается амбивалентность этого понятия в поэзии и судьбах трубадуров: низменное, плотское приводит к страданиям в посмертном бытии, возвышенное ассоциативно связано с Раем – через отнесение к нему образа возлюбленной (Куницы на небе Венеры, Элеоноры-жаворонка) или возможное собственное преобразование (Арнаут, Сорделло).

Примечания

¹ У. Паден, анализируя интерес Э. Паунда к творчеству провансальских авторов во время обучения у У. Шеппарда в Гамильтон колледже и Х. Реннерга в Университете Пенсильвании, а также позднейшее время, называет его профессионализм в этой области сопоставимым с мастерством Паунда в художественном творчестве [Paden 1980: 402].

² Ср. «Lo ferm voler qu'el cor m'intra / no.m pot ges becs escoissendre ni **ongla** /de lauzengier qui pert per mal dir s'arma; / e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja, / sivals a frau, lai on non aurai **oncle**, / jauzirai joi, en vergier o dins cambra... Arnaut tramet son cantar **d'ongl'e d'oncle** / a Gran Desiei, qui de sa verj'a l'arma, / son cledisat qu'apres dins cambra intra» [Arnaut Daniel 2020].

³ Возможно, Паунд имеет в виду попытки Раймунда де Пуатье, сыграть определяющую роль в планировании второго Крестового похода, для того чтобы защитить свое государство, соседствующее с Иерусалимским королевством. Встреча заинтересованных сторон проходила в 1147 г. в Акре, находящейся на территории именно Иерусалимского королевства и не являющейся владением Раймунда де Пуатье.

⁴ Ср. «Can vei la lauzeta mover /De joi sas alas contral rai...» [Bernart de Ventadorn 1934] – в переводе «Люблю на жаворонка взлет / В лучах полуденных глядеть...» [Жизнеописания трубадуров 1993:22].

⁵ Считается, что название отдельных частей поэмы Паунда – песен – знак следования традициям Гомера и Данте. Кроме того, в «The Cantos» упоминаются многие персонажи, встречающиеся у Данте. Распространено мнение о том, что поэма Паунда и композиционно повторяет «Божественную комедию». Например, Л. Симпсон и Р. Буш, находят в произведении Паунда соответствия «Аду», «Чистилищу» и «Раю» [Simpson 1975: 80], [Bush 1976: 299]. Р. В. Дейсенброк не соглашается с тем, закрытая структура произведения Данте актуальна для Паунда, но подчеркивает ориентацию его на произведение великого предшественника [Dasenbrock 2005: 45–46].

⁶ Ср. в оригинальном тексте: «Del cor li fos, non de l'arma, /e cossentis m'a celat dins sa cambra, / que plus mi nafra'l cor que colp de verja /qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra: / de lieis serai aisi cum carn e **ongla** /e non creirai castic d'amic ni **d'oncle**» [Arnaut Daniel 2020]. В этой строфе, как и остальных присутствуют слова, включенные Паундом в *Santo VI*.

⁷ Эта песня является предпоследней в первой части поэмы, упоминаемый выше цикл «*A Draft of Thirty Cantos*».

Список литературы

Алигьери Д.: Божественная Комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 629 с.

Арнаут Даниэль Секстина // Песни трубадуров. Пер. со старопрованс. сост., предисл. и примеч. А. Г. Наймана. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1979. С. 74–75.

Бронников А. В. Комментарии к тексту // Эзра Паунд Кантос / пер., вступ. ст и комм. А. В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018. С. 702–775.

Жизнеописания трубадуров / пер. М. Б. Мейлаха, Н. Я. Рыковой, А. Г. Архипова, Д. В. Бобышева и др. // Жизнеописания трубадуров. М.: Наука, 1993. С. 8–258.

Мейлах М. Б. Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров // Жизнеописания трубадуров / пер. М. Б. Мейлаха,

Н. Я. Рыковой, А. Г. Архипова, Д. В. Бобышева и др. М.: Наука, 1993. С. 507–549.

Толмачев В. М. Эзра Паунд // История Литературы США. Литература между двумя мировыми войнами. Т. VI, книга 2. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 78–125.

Чухрукидзе К. К. Pound & Модели утопии XX века. М.: Логос, 1999. 176 с.

Bush R. The Genesis of Ezra Pound's Cantos. Princeton: Princeton University Press. 1976. 352 p.

Alighieri Dante La Divina Commedia. 2015. URL: <http://dantetlt.ru/god-dante-aligeri/parallelnyj-tekst-na-staroitallyanskom-i-russkom-yazykakh> (дата обращения: 08.05.2022).

Arnaut Daniel Lo ferm voler qu'el cor m'intra // Corpus des Troubadours. Serra-Baldó, Alfons. *Els trobadors*. Barcelona: Barcino, 1934 (2a ed. 1998). URL: https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=489 (дата обращения: 06.05.2022).

Arnaut Daniel The firm wishing that gets ingress / translated by Ezra Pound // Forked Branches. Translations of Medieval Poems. Iowa City: Windhover Press. 1985. URL: <https://poets.org/poem/lo-ferm-voler-quel-cor-mintra> (дата обращения 02.01.2022).

Bernart de Ventadorn Can vei la lauzeta mover // Corpus des Troubadours. Serra-Baldó, Alfons. *Els trobadors*. Barcelona: Barcino, 1934 (2a ed. 1998). URL: https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=477 (дата обращения 06.05.2022).

Dasenbrock R. W. «Paradiso ma non troppo»: The Place of the Lyric Dante in the Late Cantos of Ezra Pound // Comparative Literature: Duke University Press. Vol. 57, No. 1. 2005. P. 45–60.

Georges E. Ezra Pound's Representations of Sexual Intercourse and the Female Genitalia in The Cantos // Miranda. 2020. № 21. URL: <https://journals.openedition.org/miranda/27937> (дата обращения 10.01.2022)

Liebrechts P. Ezra Pound and Neoplatonism. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. 2004. 461 p.

Makin P. Provence and Pound. Berkeley: University of California Press, 1978. 456 p.

Paden W. Pound's Use of Troubadour Manuscripts // Comparative Literature. 1980. Vol. 32. №4. P. 402–412.

Pound E. The Cantos of Ezra Pound. London: Faber and Faber. 1975. 802 p.

Simpson L. Three on the Tower. The Lives and Works of Ezra Pound, T. S. Eliot and William Carlos Williams. New York: Morrow. 1975. 390 p.

RECEPTION OF THE WORKS BY THE PROVENÇAL TROUBADOURS IN E. POUND'S POEM *THE CANTOS*

Ludmila V. Bratukhina

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department
of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bikirev str., 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Submitted: 20.05.2022

The article examines one of the parts of E. Pound's poem "The Cantos", which most fully reflected the American author's almost professional interest in the epoch and the works of the troubadours of Provence. The text of Canto VI traces various aspects of the reception of the culture of the Provençal poets: references to their works, including in the original language and in the form of stylizations; information from the legendary biographies of the most famous troubadours; images of historical figures of the epoch. The special role of the image of Eleanor of Aquitaine, the connecting mention of Provençal culture in Pound's text, is emphasized. Individual images and poetic texts of the troubadours are considered in the context of their correlation with Dante's "Divine Comedy". Attention is also paid to the images of ancient mythology and literature, compared in the text of Canto VI with the plots of the Provençal courtly love. The conclusion is made about the ambivalence of the understanding of love revealed by Pound through the reception of the troubadours' works.

Key words: E. Pound, «The Cantos», Antiquity, Middle Ages, Guillaume of Aquitaine, Eleanor of Aquitaine, Arnaut Daniel, Sordello, Dante, «The Divine Comedy», Theseus.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухина Л. В. Рецепция творчества провансальских трубадуров в поэме Э. Паунда *The Cantos* // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 11–20. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-11-20

Please cite this article in English as:

Bratukhina L. V. Retseptsiya tvorchestva provansalskikh trubadurov v poeme E. Paunda *The Cantos* [Reception of the Works by the Provençal Troubadours in E. Pound's Poem *The Cantos*]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 11–20. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-11-20

**БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ МИРЫ ЮНЫХ ГЕРОЕВ
Ф. ХОДЖСОН БЕРНЕТТ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА
«МАЛЕНЬКИЙ ЛОРД ФАУНТЛЕРОЙ»)**

Варвара Андреевна Бячкова

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3617-4902>

Статья поступила в редакцию 25.05.2022

Статья рассматривает организацию пространства в романе Ф. Х. Бернетт «Маленький лорд Фаунтлерой». В отличие от более поздних произведений писательницы, роман демонстрирует как внутренний мир ребенка, основой которого являются доброта, доверие и благородство, оказывается способным преобразовывать пространство вокруг, «воспитываемая» окружающими взрослыми и преодолевая социальные несовершенства «малого» мира (родовое имени английского аристократа) и национальные стереотипы «большого» мира (Англия и Америка).

Ключевые слова: Ф. Х. Бернетт, «Маленький лорд Фаунтлерой», герой-ребенок, пространство.

Продолжая исследование организации пространства героя-ребенка в произведениях Ф. Ходжсон Бернетт (1849–1924) (см. [Бячкова 2020; Бячкова 2021]), нельзя обойти вниманием «бестселлер» писательницы «Маленький лорд Фаунтлерой» (“Little Lord Fauntleroy”, 1885).

Восприятие этого произведения как литературоведами, так и читателями вплоть до наших дней отличается разнообразием мнений и интерпретаций. Роман определенно вписывается в общую канву творческого метода Ф. Х. Бернетт: он ориентирован на преимущественно детскую аудиторию, как следствие, обладает дидактическим потенциалом и, как и другие произведения писательницы, является отражением своей эпохи со всеми ее приметами, ценностями, мировоззрением (см. об этом [Шишкова 2019]) и др. Помимо того, что «Маленький лорд Фаунтле-

рой» сразу же завоевал огромную читательскую популярность, особенно в Америке (см. об этом [Carpenter 1987: 108]), этот роман стал, своего рода, родоначальником «бренда», образа благовоспитанного мальчика и сыграл значительную роль в истории детской одежды на рубеже XIX–XX вв. (Об истории создания романа, его влиянии на детскую моду см. [Вайнштейн 2020]). Возможно, именно поэтому исследователи вспоминают роман «Маленький лорд Фаунтлерой» в связи с такими явлениями как дендизм и эстетизм.

Интерпретируя роман, литературоведы также писали об эволюции (или деградации) образа Романтического ребенка [Coveney 1967], о «мужском» и «женском» [Stiles 2018], «сказке» и «реальности» [Вайнштейн 2020: 112].

Если говорить о ключевых особенностях организации пространства в этом романе, то интересны результаты сопоставления «Маленького лорда...» с другими известными романами Ф. Х. Бернетт «Маленькая принцесса» и «Таинственный сад». Во всех трех случаях нерушима связь творчества писательницы с викторианской литературной (а также фольклорной) традицией. Седрик Эррол, как Сара Кру, Мэри Леннокс и юные героини многочисленных сказок, – сирота, ему предстоит испытание, пройдя через которые, он получит заслуженное счастье и благополучие. Его история напоминает сказку о Золушке, а сам герой заставляет читателя вспомнить героев-мальчиков Диккенса. Мудрость и рассудительность Седрика приводят на ум Поля Домби («Домби и сын»), а завязка романа (герой растет на попечении молодой матери, в прошлом компаньонки, и преданной служанки) – Дэвида Копперфильда («Жизнь Дэвида Копперфильда...»).

Однако есть и существенное различие между организацией пространства в романе «Маленький лорд Фаунтлерой» и в других произведениях Ф. Х. Бернетт. В романе «Маленькая принцесса» мы видим, как внутренний мир героини помогает ей справляться с трудностями и выдерживать испытания [Бячкова 2019]. В романе «Таинственный сад» читатель наблюдает сложную динамику взаимодействия внутреннего мира героев, природы таинственного сада и культуры английского поместья: сначала природа помогает детям обрести самих себя, а потом они помогают природе, преобразовывая и совершенствуя ее [Бячкова 2021]. В произведении «Маленький лорд Фаунтлерой», более раннем романе Ф. Х. Бернетт, картина иная: центром является заглавный герой романа – мальчик Седрик Эррол. Его внутренний мир является идеалом, нравственным ориентиром для окружающих. Добрый и мудрый ребенок видит мир не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть.

Сталкиваясь с несовершенностями мира, мальчик не разочаровывается в нем, а ищет пути решения социальных и прочих проблем (например, если у бедных нет денег, им должны помочь те, у кого они есть, т.е. богатые). Перед нами – образ ребенка-строителя, пример для подражания.

Ранее мы уже упоминали, что роман, будучи произведением для детей, обладает несомненным дидактическим потенциалом. Седрик, несомненно, Прекрасное Дитя, романтический образ ребенка, берущий свое начало из произведений У. Блейка. Появление этого образа на страницах произведения, созданного на рубеже XIX–XX вв., и его значение литературоведы объясняют по-разному. Возможно, Ф. Х. Бернетт отдает дань постепенно набирающему обороты неоромантизму, который проявится наиболее ярко в творчестве Р. Киплинга, Р. С. Стивенсона, Дж. Конрада. По мнению П. Ковни, на момент создания романа «романтическая эра невинности клонится к закату» и роман Бернетт – «пустая подслащенная версия» отмирающего образа [Coveney 1967: 193]. Интересную теорию возрождения романтического образа ребенка в литературе предлагает Х. Карпентер, связывая его с интересом к душе, личности одного ребенка, который стал возможен в условиях снижения одновременно рождаемости и детской смертности в начале XX в. [Carpenter 1987: 18].

Однако нельзя забывать о том, что, несмотря на свою «идеальность» и целостность, Седрик Эррол все-таки остается живым ребенком. Во-первых, многое для образа Седрика «одолжил» Ф. Х. Бернетт ее собственный сын, например, манеру обращаться к маме «Дорогая», а также размышления о собственной национальной идентичности (см. [Вайнштейн 2020]). Во-вторых, автор определенно сознательно избегает чрезмерной идеализации своего героя, подчеркивая, например, что у Седрика пока, в силу возраста, не ладится с орфографией (см., например [Burnett 2021: VI]). Кроме того, акцент делается на типично «мальчишеских» (т. е. «мужских») достоинствах и увлечениях мальчика (во время приступа подагры у деда Седрик предлагает графу опереться на его плечо, демонстрируя силу и выносливость [Там же: V], а до этого успешно состязается с соседскими мальчиками в беге [Там же: II]), тем самым автор «снимает» подозрения о негативных последствиях «женского» воспитания, которое получает ребенок.

Напротив, если рассматривать дидактический потенциал романа, то, во-первых, в его финале автор напрямую говорит о «секрете» воспитания миссис Эррол: она воспитывает сына по образу и подобию своему, «простота в обращении и любящее сердце», свойственные ей самой, наследует и Седрик. А обладать именно этими качествами – это

«все равно что родится королем», – объясняет автор в финале романа [Burnett 2021: XV]. Важность образа миссис Эррол в формировании характера Седрика сложно переоценить, мать – не только самый близкий ребенку человек, но и его морально-нравственная опора. Интересную трактовку образа миссис Эррол предлагает А. Стайлз. Седрик – своеобразный вариант решения вопроса женской самореализации, как известно, более чем актуального на рубеже XIX–XX вв. Мать воспитывает сына, транслируя ему свое мировоззрение, понимание долга, ответственности, отношения к окружающим. Таким образом, сын, благодаря материнскому воспитанию, достигает в жизни успеха, материальными и социальными плодами которого может наслаждаться и мать, «творец» его личности и его успеха [Stiles 2018]. Возможно, в этом – еще одна причина того, что, в отличие от более поздних произведений Ф. Х. Бернетт, главный герой «Маленького лорда...» – мальчик, которому викторианский канон изначально уготовил роль создателя и устроителя, а творчество Ф. Х. Бернетт, как известно, активно отражает этот канон и опирается на него (см. об этом, например [Шишкова 2019]).

Таким образом, внутренний мир героя-ребенка является в романе определяющим: Седрик, сохраняя положительный «стержень» своей личности (этот стержень, кстати, более чем характерен для многих героев английских романов воспитания XIX вв., от «Дэвида Копперфильда» Ч. Диккенса до «Истории Генри Эсмонда» У. М. Теккерея), изучает свои «большой» и «малый» миры и, сознательно или невольно, моделирует их и совершенствует.

«Большой» мир в «Маленьком лорде Фаунтлерое» представляет собой проблему, что также отличает роман от более поздних произведений Ф. Х. Бернетт. Если Сара Кру и Мэри Леннокс родились в Индии, колонии Британской Империи, и, так или иначе, чувствуют связь между Британией и местом их рождения, то рожденный в США Седрик оказывается вовлечен в сопоставление двух стран и поиск своей национальной идентичности. Как мы уже писали ранее, согласно самой Ф. Х. Бернетт, замысел романа «Маленький лорд Фаунтлерой» возник именно из вопросов о национальной идентичности, которыми задался однажды сын писательницы, будучи наполовину британцем, наполовину – американцем.

Сопоставление и взаимоотношения Британии и Америки в романе – материал, заслуживающий отдельного осмысления. Пока же обратим внимание на то, что Седрик, и автор вместе с ним, замечает отличия в политической системе двух стран, системе ценностей. Седрику определенно нравится демократичность, которой отличается американское общество на разных уровнях. Особенно мальчику импонирует то, что

страной управляет человек, заслуживший внимание и уважение сограждан собственными достоинствами, верными поступками и жизненными установками. Именно таков был кумир Седрика – Джордж Вашингтон [Там же: V]. Из всех праздников мальчик больше всего любит 4 июля, День Независимости, и до определенного момента сам мечтает стать президентом [Burnett 2013: I; V]. Впоследствии его мечты будут слегка «скорректированы»: в Англии нет президентов, есть Палата Лордов, но любовь ко Дню Независимости, как и «американскую» часть своей души Седрик, судя по всему, сохранит до конца жизни. В самом начале романа автор также рассказывает читателю о том, что именно в Америке капитан Эррол, отец Седрика, не принятый собственной семьей, наконец обрел любовь, дом и счастье, на «американский» (демократичный) манер женившись по любви на компаньонке-бесприданнице.

В то же время, в романе нет идеализации Америки. В одной из глав автор напоминает, что и в Америке людям нужны деньги [Там же: XI], а образы положительных персонажей-американцев «уравновешиваются» образами отрицательными. В том же самом ключе подается проблема стереотипов и предрассудков, которую приходится решать Седрику. Сам мальчик свободен от стереотипов. Он знает, что самое важное в жизни – это доброта и дружба, богатый должен помочь бедному, это актуально по обе стороны океана, а человек – это, прежде всего, личность, а не национальность, титул и пр. Он гордится Америкой, в которой родился и вырос. Однако, переехав в Англию в качестве наследника дедушки-графа, Седрик принимает и родную страну отца. Совсем другое дело – окружающие его люди, прежде всего, старшее поколение. Главным недостатком графа Доринкурта (деда Седрика) автор называет гордость (см. например, [Там же: VIII]), именно она «связывает» графа [Там же: XII], делает его несчастным, заставляя смотреть на мир через призму предрассудков. Американцев он считает невежественными, невоспитанными, жадными людьми, которые ради денег идут на все. Именно поэтому он отрекается от сына, женившегося на американке, и не принимает миссис Эррол даже когда ее сын становится лордом Фаунтлероем, наследником графа. По другую сторону океана друг Седрика мистер Хоббс, горячий патриот Америки и особенно американской демократии, напротив, убежден, что английские аристократы – тираны, давно утратившие все человеческое, “bad lot” [Там же: I].

Отчасти оба оказываются правы. Конечно, в замке графа уже давно «никто не томится в подземелье», о чем Седрик с гордостью сообщает американским друзьям [Там же: VIII], но граф действительно, мягко говоря, мало интересуется проблемами и горестями своих слуг, арендато-

ров и пр. Мистер Хоббс и его младший друг Дик действительно отличаются некоторой хаотичностью знаний о мире (имя английской королевы, например, Дик произносит как Victory [Там же: XI]), а невестка Дика Минна, чуть не отнявшая у Седрика титул и богатство, действительно в полной мере соответствует образу американской авантюристки, готовой даже собственного ребенка использовать для достижения своих целей.

Однако Седрик примиряет своих друзей, знакомя их друг с другом и на своем примере показывая, как важно оценивать человека по его личным качествам. Мистера Хоббса мальчик, еще не зная о кардинальных переменных в своей судьбе, спрашивает, знает ли тот хотя бы одного английского аристократа лично, ведь если узнать человека получше, можно пересмотреть свое мнение об аристократах («Он перестанет быть графом, если мы получше его узнаем», – говорит Седрик [Там же: I]). Именно это и происходит в финале романа: мистер Хоббс и граф Доринкурт встречаются, знакомятся, перестают быть друг для друга абстрактными фигурами «большого» мира, становятся друзьями – частью «малого» мира. В итоге мистер Хоббс переселяется в Англию и, как иронично замечает автор, «становится большим аристократом, чем Его Светлость» [Там же: XV], с увлечением следя за политической деятельностью Палаты Лордов.

Для Седрика «малый» мир является определяющим. По большому счету, ему не важно, где и с кем жить, если рядом дорогие ему люди. Именно поэтому саму поездку в Англию, расставание с родным домом ребенок переносит сравнительно легко: он видит, как по-разному относятся пассажиры к отъезду, грустит, расставаясь с друзьями, но скоро завязывает дружбу с другими пассажирами, матросами, вспоминает увлекательные истории о пиратах и морских странствиях [Там же: III]. После переезда из Америки он принимает семейное поместье потому, что это дом его отца, который покойный капитан Эррол очень любил. Мальчику нравятся замок, парк с оленями, подарки деда, он узнает историю своего рода, чувствует себя частью большой семьи. Немалый дидактический заряд несет и то, как миссис Эррол тактично улаживает простую ситуацию конфликта между нею и свекром. Несмотря на то, что двери замка для нее закрыты, она уверяет сына в доброту и благородстве деда, учит Седрика любить графа. Именно любовь, которой так не хватало родовому поместью Доринкуртов, становится залогом положительных перемен как в личности самого графа, так и в жизни имения в целом. Любовь внука позволяет деду иначе взглянуть на мир вокруг, выйти из того «фуллера», в который он, подобно мистеру Домби Дикенса, себя заковал. В финале романа процесс «перевоспитания» еще не

завершен, но граф, по крайней мере, чувствует себя любимым и не одиноким. Даже гордость и упрямство теперь «работают» по-другому, помогая ему стать лучше. Испытывая гордость за красивого, умного, воспитанного и благородного внука и наследника, граф хочет, чтобы Седрик как можно ярче проявлял себя. Мальчик, со своей стороны, согретый любовью не только деда, но буквально всех вокруг, не только активно помогает бедным и нуждающимся, но и говорит о том, что эта помощь – от деда, постепенно меняя представления окружающих о графе. Так, например, Седрик в церкви подходит к нуждающемуся арендатору, которому по его воле оказали помощь, и говорит о том, как граф Доринкорт обеспокоен болезнью его детей («Он же тоже отец!») [Там же: VII]. Все гораздо лучше Седрика знают, что граф Доринкорт никогда не был особенно любящим и заботливым отцом и болезни собственных детей его не сильно волновали, но оказанная помощь – реальна, доброта наследника – реальна, и образ доброго и справедливого графа тоже понемногу становится реальным. Таким же образом Седрик понемногу налаживает отношения деда и миссис Эррол, граф замечает, насколько ребенок привязан к матери, как он на нее похож, а несоответствие миссис Эррол стереотипам (в которые на сто процентов вписывается авантюристка Минна) окончательно располагают графа к невестке и позволяют Седрику воссоединиться с матерью.

Торжество «малого мира» Седрика ярче всего проявляется, когда возникает опасная для него ситуация утраты титула. Примечательно, что внезапное появление якобы вдовы дяди Седрика беспокоит взрослых больше, чем ребенка. Седрик уточняет, может ли он остаться с дедом после «утраты» титула («Я думал, только лорд может жить с тобой») [Там же: XII] и нет ли опасности для миссис Эррол (не отнимут ли у нее коттедж и денежное пособие), перемену своего положения он описывает как «странное» (queer) ощущение, не более того. В это время на помощь герою приходят друзья из далекой Америки: Дик узнает Минну по фотографии в газете и вместе с братом и мистером Хоббсом отправляется в Англию восстанавливать справедливость, что им удастся. Более того, умение и желание Седрика всегда поступать правильно, которому он «учит» своих друзей, не только оберегает его самого, но и помогает другому ребенку. Разоблачив Минну, ее муж Бен забирает сына с собой на ранчо в Калифорнии, и Том обретает любящего отца и дом, что не может не сказаться на его воспитании и характере [Там же: XV].

Таким образом, в романе «Маленький лорд Фаунтлерой» Ф. Х. Бернетт не столько демонстрирует динамику взаимодействия внутреннего мира ребенка с миром окружающим, сколько показывает потенциал

воздействия на мир нравственно-«правильной» личности, которой является ее юный герой. Следуя национальной литературной традиции (Ч. Диккенса и пр.), писательница призывает читателей задуматься о том, как один человек, воспитанный на идеалах доброты, сердечной простоты, справедливости, долга и благородства, способен не только принять и полюбить мир вокруг и людей в нем, но и изменить свою реальность, сделав ее лучше как для себя, так и для других, заставить окружающих вспомнить о своих лучших качествах и проявить их. При чем «радиус воздействия» детского образа, во многом связанного с концепцией романтического Прекрасного Дитя, в романе «Маленький лорд Фаунтлерой» более чем широк: ребенок сводит вместе два мира (Британию и Америку) и помогает не только наладить дружеские связи между ними, но и преодолеть национальные стереотипы.

Список литературы

Бячкова В. А. Большие и маленькие миры юных героев в романе Ф.Х. Бернетт «Маленькая принцесса» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12. № 3. С. 70–78.

Бячкова В. А. Большие и малые миры юных героев романа Ф.Х. Бернетт «Тайнственный сад» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13(19). С. 24–33.

Вайнштейн О. Б. «Костюм для благовоспитанных мальчиков»» «Маленький лорд Фаунтлерой» и детская мода конца 19 – начала 20 в. // АРТИКУЛЬТ. 2020. № 2(38). С. 108–123.

Шишкова И. А. Фрэнсис Ходжсон Бернетт и отблески британского колониализма на страницах детских книг // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 5. С. 85–89.

Burnett F.H. Little Lord Fauntleroy // Burnett F.H. Complete Works [Kindle Edition]. Prague: e-artmow, 2013.

Carpenter H. Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature. L.: Unwin Paperbacks, 1987. 243 p.

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

Stiles A. New Thought and the Inner Child in Frances Hodgson Burnett's *Little Lord Fauntleroy* // Nineteenth Century Literature. 2018. Vol. 73. № 3. P. 326–352.

“BIG” AND “SMALL” WORLDS OF CHILDREN IN THE NOVELS BY F. H. BURNETT (“LITTLE LORD FAUNTLEROY”)

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor,
Associate Professor in the Departments of World Literature and Culture
and English Language of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev srt., 15

bvarvara@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3617-4902>

Submitted 25.05.2021

The article analyses the world around the child in “Little Lord Fauntleroy” by F. H. Burnett. In F.H. Burnett’s latter works much attention is given to the dynamics of child’s inner world interrelation with the world around. In “Little Lord Fauntleroy” the inner world of a kind, loving and noble child becomes the focus of attention with its ability to change its environment and even “bring-up” the adults and improve the reality. This improvement includes breaking the social boundaries of the “small” world (the Earl’s Castle) and national stereotypes of the “big” world (the USA the Great Britain).

Key words: F.H. Burnett, “Little Lord Fauntleroy”, child-character, space around the character.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Бячкова В. А. Большие и малые миры юных героев Ф. Ходжсон Бернетт (на материале романа «Маленький лорд Фаунтлерой») // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 14 (20). С. 21–29. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-21-29

Please cite this article in English as:

*Byachkova V.A. Bolshie i malyye miry yunyx geroyev F. Khodzhsen Burnett (na materiale romana «Malenkiy lord Fauntleroy») [“Big” and “Small” Worlds of Children in the Novels by F.H. Burnett (“Little Lord Fauntleroy”)]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 21–29. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-21-29*

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС В НЕМЕЦКОМ ПОДРОСТКОВОМ ФЭНТЕЗИ КОРНЕЛИИ ФУНКЕ "ЧЕРНИЛЬНАЯ ТРИЛОГИЯ"

Елизавета Андреевна Иванова

к. филол. н., доцент кафедры гуманитарных дисциплин

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

410012, Россия, г. Саратов, просп. им. Петра Столыпина, 1

elivan1988@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

Статья поступила в редакцию 31.03.2022

«Чернильная трилогия» Корнелии Функе адресована подросткам, но затрагивает темы, интересные для взрослого читателя, в том числе положение женщин в обществе. На примере традиционного псевдосредневекового фэнтезийного мира Функе демонстрирует отношение к женщинам в патриархальном обществе и ограничения, которое оно накладывает на них. Но по сюжету произведения этот мир является творением одного из персонажей, который жил в нашей реальности, что позволяет показать неизжитость мизогинии и в современности. Сами женские персонажи Функе, вопреки такому отношению, играют ключевые роли в трилогии.

Ключевые слова: фэнтези, немецкое фэнтези, подростковое фэнтези, Корнелия Функе, «Чернильная трилогия», феминизм в фэнтези, женские образы в фэнтези, гендер в фэнтези.

Фэнтези на немецком языке преимущественно развивается в рамках детской и юношеской литературы. Одним из его наиболее ярких современных представителей является Корнелия Функе, которую в середине 2000-х гг. сравнивали с Дж. Роулинг и включали в списки самых влиятельных немцев в мире [Freund]. Произведения Функе вызывают интерес и у исследователей, преимущественно в Германии и Восточной Европе, а также в России. Часть из них обращается к лингвистическим и переводческим аспектам «Чернильной трилогии» К. Функе [Несмачнова 2016; Ибрагимли, Завьялова 2019; Кириллова, Федотова 2020], другие – к литературоведческим темам. Е. В. Астащенко рассматривает связь произведений Функе «Король воров» и «Чернильная трилогия» с протестантской традицией и с философией немецкого романтизма [Астащенко 2018], Е. В. Комиссарова посвятила диссертацию лингво-

стилистическим особенностям немецкой литературной сказки на примере «Чернильной трилогии» Функе [Комиссарова 2017]. Диссертация С. Драйер анализирует жанровые особенности произведений Функе и С. Мартыничик [Dreier 2018], А. Габрич изучает интертекстуальность в произведениях К. Функе, М. Энде и В. Мёрса [Gabrič 2016].

«Чернильная трилогия» не случайно является наиболее изучаемым текстом Функе: она адресована подросткам, но затрагивает и серьёзные темы, которые в равной степени интересны взрослому читателю. Это творчество, смерть, отношения внутри семьи, положение женщины в обществе. Роль последней темы в трилогии Функе, ещё не изученную другими исследователями, мы рассмотрим в данной статье.

«Чернильная трилогия» – серия из трёх книг, написанных в 2005–2008 годах («Чернильное сердце», «Чернильная кровь», «Чернильная смерть»). Главная героиня – Мегги, двенадцатилетняя современная девочка, сюжет строится вокруг волшебной способности её отца Мортимера: когда он читает вслух, персонажи или реалии из текста переносятся в реальность, но взамен нечто или некто из реальности оказывается внутри текста. Однажды Мортимер выпустил в наш мир разбойника Каприкорна, а в книге, откуда тот вышел, исчезла жена Мортимера, Реза. Эта книга называется так же, как и сам роман Функе – «Чернильное сердце», таким образом Функе здесь повторяет игру М. Энде с образом книги в книге и слиянием вымышленного произведения и того, что держит в руках реальный читатель.

«Чернильная трилогия» несомненно находится в диалоге с «Бесконечной книгой» Энде (1979), написанной на полвека ранее, затрагивая те же ключевые темы читательского опыта, творчества, ответственности автора. Однако если в «Бесконечной книге» главный герой – мальчик, а женские персонажи немногочисленны и выполняют архетипические роли матери, девы в беде и музы, то в «Чернильной трилогии» постепенно происходит гендерный сдвиг.

Разбойник Каприкорн устроил себе логово в горной деревне и разыскивает, а также уничтожает все экземпляры «Чернильного сердца», чтобы никто не сумел отослать его назад. Мортимер же без этой книги не сможет вернуть жену. В надежде, что у того осталось несколько экземпляров, он разыскивает автора «Чернильного сердца», писателя Фенолио. После нескольких поворотов сюжета Мегги и Фенолио оказываются в плену у Каприкорна, и выясняется, что Мегги унаследовала от отца его волшебный дар. Каприкорн заставляет её читать вслух, чтобы вывести из «Чернильного сердца» служившее ему в родном мире чудовище. Но Фенолио успевает написать новый вариант текста, и, когда Мегги читает его, монстр оборачивается против Каприкорна и убивает

его, а все его подручные из книги исчезают. Таким образом, в первой книге носителями волшебной силы и творческого начала всё ещё остаются главным образом мужчины, но на последних страницах мы узнаём, что у Мегги появилась мечта научиться самой сочинять истории.

Однако Функе отказывается от возможности написать традиционный для немецкой литературы роман о становлении художника. Тема творчества занимает одно из главных мест в «Чернильной крови» и «Чернильной смерти», но раскрывается на примере уже состоявшихся авторов. Мегги писательницей так и не становится, и здесь Функе отступает от часто свойственной детско-подростковому фэнтези тенденции к лёгкому исполнению желаний и росту сил главных героев. Именно это позволяет ставить вопросы ответственности автора и непредсказуемости творчества всерьёз, не делая скидок на юный возраст и симпатию читателей к героине. Во второй и третьей частях «Чернильной трилогии» действие переносится в Чернильный мир внутри книг Фенолио. Это достаточно традиционный для фэнтези феодальный мир, примерно соответствующий по уровню развития эпохе позднего Средневековья. Сюжетно и образно эти книги склоняются к органичному для такого хронотопа варианту эпического фэнтези, увеличивается масштаб событий, теперь охватывающих целые страны и народы, войны и борьбу с тиранами. В соответствии с этим история Мегги, хоть она и остаётся одним из главных героев, уже не является единственным центром сюжета, на первый план выдвигаются более соответствующие героическим ролям взрослые персонажи – её родители и огнеглотатель Сажерук. Мегги же постепенно становится основным персонажем, использующим дар превращения текста в реальность.

Когда Мегги читает о Чернильном мире, он кажется ей чарующим и прекрасным, но, попав туда, она узнаёт, что в реальности наряду с красотой в нём существуют жестокость и несправедливость. Функе обозначает, но не заостряет внимание на проблемах социального неравенства, зато неоднократно подчёркивает разницу между положением женщины в патриархальном и современном западном обществе. В деревне Каприкорна «живут только Каприкорн и его люди, и женщины, которые для них готовят, убирают и делают всё, что они потребуют» [Функе 2017б: 119]. На них не обращают внимания, у них нет имен или реплик, за исключением экономки Мортоты. На самом деле она мать Каприкорна, но он стыдится её и запрещает об этом упоминать. Мортота живёт в подвале, пусть даже полном дорогих вещей, и при первом своём появлении в тексте стрижёт Каприкорну ногти на ногах, что подчёркивает принимаемую ей как должное униженность своего положения.

В «Чернильной крови» Сажерук отмечает, что Мегги могла бы сойти за местную, если бы не её слишком свободный взгляд: «Девушки здесь обычно ходили, опустив глаза, и в её возрасте нередко бывали уже замужем» [Функе 2017а: 223]. Функе подчёркивает, что не только отрицательные персонажи, но все уроженцы Чернильного мира воспринимают женщин исключительно через призму их родственных связей с мужчинами: как чьих-то жён, дочерей и сестёр, – а не как самостоятельных личностей. И в лагере борющихся с тираном повстанцев «женщины редко участвовали в мужских разговорах и посиделках у костра. Реза всякий раз чувствовала на себе неодобрительные взгляды, когда они с Мегги непринужденно усаживались рядом с Мо и Чёрным Принцем» [Функе 2017в: 141].

Нужно отметить, что все отрицательные персонажи трилогии, кроме Мортолы, мужского пола, в то время как среди активно действующих положительных персонажей мужчин и женщин поровну. Но причина этого в том, что все злодеи изначально придуманы для своей книги Фенолио, а он не только создавал Чернильный мир как средневековый и патриархальный, но и сам лично не испытывает интереса к женским персонажам. Два ярких персонажа «Чернильной трилогии» – княгиня Виоланта и комедиантка Роксана – в книге Фенолио были только намечены. «Для Фенолио Виоланта была второстепенным персонажем, несчастной некрасивой девочкой, не более того» [Функе 2017в: 427], а Роксана фигурировала только как возлюбленная Сажерука. Рассказывая ещё об одном своём персонаже, Фенолио сам признает: «Ты ведь знаешь, женские роли у меня не так тщательно прописаны... Я не подобрал для неё подходящего имени, поэтому там говорится просто о “его жене”» [Функе 2017в: 491]. Через образы Фенолио и Орфея Функе демонстрирует тот факт, что сексизм по отношению к женщинам – проблема не только прошлого, но и современности, и обнажает проблемы изображения общественных отношений и женских персонажей, собственные фантазии.

Орфей – это ещё один человек с даром чтеца и способностью создавать тексты, хотя только на основе чужих. Он мечтает переписать книги Фенолио в соответствии со своими вкусами и сам занять важное место в Чернильном мире. Он тоже не придаёт значения женским персонажам и не прописывает их судьбу в своих становящихся реальностью текстах, тем самым невольно оставляя им свободу действий.

Однако самих персонажей-женщин такое отношение к ним со стороны мужчин и общества Чернильного мира не ограничивает. Мегги, Виоланта, Реза отказываются быть пассивными фигурами, подчинёнными мужчинам. Все они совершают смелые поступки, влияющие на

всё дальнейшее развитие сюжета. Особенно показательна история Резы: случайно оказавшись в Чернильном мире, она вынуждена выдавать себя за мужчину и работать писцом, затем попадает в рабство, вместе с Каприкорном оказывается в родном мире, но при этом теряет голос и не получает его назад даже после освобождения и воссоединения с семьёй. Во второй книге Реза снова вынужденно попадает в Чернильный мир и снова чувствует себя в нём пленницей, заложницей обстоятельств. Однако затем она берёт свою судьбу в свои руки и отправляется спасать мужа, и именно её вмешательство позволяет победить злодея Змееглава.

Наконец, когда Фенолио и Орфей оба оказываются бессильны вернуть сюжет в свою сторону, в его завершение вмешивается, восстанавливая естественный ход вещей в мироздании, исконная метафизическая сила – Смерть. И вопреки германской культурной традиции, где смерть, *der Tod*, мужского рода, у Функе она принимает форму птицы или куницы и говорит женским голосом.

В «Чернильной трилогии» Функе обнажает проблему патерналистского отношения к женщине и в традиционном эпическом фэнтези, помещающем действие в патриархальное общество, и в реальном мире, точку зрения части жителей которого отражают такие произведения. В то же время не принимаемые во внимание женские персонажи оказываются ключевыми для разрешения конфликта трилогии, активно сопротивляются навязываемому мужскими персонажами сюжету и отстаивают своё право быть услышанными.

Список литературы

Астащенко Е. В. Религиозное измерение немецкой «бесконечной книги» в детском фэнтези К. Функе // *Studia Litterarum*. 2018. том 3. № 1. С. 105–117.

Ибрагимли Ф. Т., Завьялова Ю. А. Особенности перевода антропонимов (на основе произведения «Чернильная трилогия» К. Функе) // Теоретический и практический потенциал современной науки. сборник научных статей. Москва: Перо, 2019. С. 163–167.

Кириллова О. Ю., Федотова Д. Е. Языковые средства создания фантазийной картины мира (на примере произведений К. Функе и К. Майера) // Вопросы переводоведения, межкультурной коммуникации и зарубежной литературы. сборник научных статей. Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева. Чебоксары, 2020. С. 307–312.

Комиссарова Е. В. Лингвостилистические особенности литературной сказки в немецком языке (на примере трилогии Корнелии Функе “Tintenherz”, “Tintenblut”, “Tintentod”): диссертация ... кандидата Филологических наук: 10.02.04. Смоленский государственный университет, 2017. 174 с.

Несмачнова Е. В. Выражение эмоции средствами разных лингвосемиотических систем (на материале романа Корнелии Функе «Чернильное сердце» и его экранизации) // *НОМО LOQUENS* (Вопросы лингвистики и транслятологии).

Волгоградский гос. ун-т, Институт филологии и межкультурной коммуникации. Волгоград, 2016. С. 84–94.

Функе К. Чернильная кровь. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2017а. 656 с.

Функе К. Чернильное сердце. М. Махаон, Азбука-Аттикус, 2017б. 496 с.

Функе К. Чернильная смерть. Махаон, Азбука-Аттикус, 2017в. 672 с.

Dreier S. Old fables and their new tricks: exploring revisionist fairytale fantasy in selected texts by Cornelia Funke and Svetlana Martynchik. A dissertation ... of doctor of philosophy. The University of British Columbia, Vancouver, 2018. 237 p.

Freund W. Die einflussreichste Deutsche der Welt. URL: <https://www.welt.de/print-welt/article661155/Die-einflussreichste-Deutsche-der-Welt.html> (дата обращения: 30.03.2022).

Gabrič A. Intertextualität bei Michael Ende, Cornelia Funke und Walter Moers // Journal for Foreign Languages, Vol. 8, No. 1 (2016). P. 153–168.

FEMALE VOICE IN GERMAN FANTASY FOR TEENAGERS “TINTENTRILOGIE” BY CORNELIA FUNKE

Elizaveta A. Ivanova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of Human Studies

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

410012, Russia, Saratov, Petr Stolypin ave., 1.

elivan1988@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>

Submitted 30.03.2022

The “Tintentrilogie” by Cornelia Funke is meant for teenagers, but includes subjects interesting also for an adult, such as the role of women in the society. Funke uses a traditional quasi-medieval fantasy world to address the problem of women in patriarchal society and in epic fantasy. This world is a creation of one of the characters, which makes it evident that the problem of misogyny still exists in the modern days too. The female characters of Funke deny such attitude toward them and play crucial roles in the plot.

Key words: fantasy, german fantasy, young adult fantasy, Cornelia Funke, Tintetnwelt Trilogy, feminism in fantasy, women in fantasy, gender in fantasy.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Иванова Е. А. Женский голос в немецком подростковом фэнтези Корнелии Функе «Чернильная трилогия» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 14 (20). С. 30–35. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-30-35

Please cite this article in English as:

Ivanova E. A. Zhenskiy golos v nemetskom podrostkovom fentezi Kornelii Funke «Chernilnaya trilogiya» [Female Voice in German Fantasy for Teenagers “Tintentrilogie” by Cornelia Funke]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. C. 30–35. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-30-35

**“THE OVERLAP OF MYTH AND HISTORY”:
SCOTTISH IDENTITY THROUGH
WALTER SCOTT TO JAMES ROBERTSON
IN *THE TESTAMENT OF GIDEON MACK***

Evgeniia V. Lapina

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department for Linguodidactics
Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

janerm@list.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2091-0840>

Submitted 10.03.2022

The aim of this paper is to look at the works of Walter Scott and James Robertson through the lens of Scottish identity representation, and study Scott's influence on *The Testament of Gideon Mack* by Robertson. The work takes a postcolonial approach to conceptualizing national identity. Scott's influence on Robertson's novel can be traced at different levels. Gérard Genette's theory of transtextuality is used to discover all types of literary dialogue between the two authors. The analysis of *The Testament of Gideon Mack* is performed with the purpose of identifying the echoes and connections with Scott, on the one hand, and Robertson's original techniques of portraying Scottish identity, on the other.

Key words: Scottish identity, Caledonian Antiszygy, transtextuality, narrative, historiography.

Gregory Smith coined the term “Caledonian Antiszygy” to refer to fictional representation of Scottish identity: “[Scottish] literature is remarkably varied, and becomes, under the stress of foreign influence and native division and reaction, almost a zigzag of contradictions” [Smith 1919: 20]. Today the term is associated with the colonial frame of thinking. Schoene argues that in the postcolonial discourse, “racist critical concepts like that of a ‘Caledonia antiszygy’, which regards the Scottish psyche as profoundly harmed by its historical experience to the extent that it has become irrevocably schizophrenic, do not any longer apply” [Schoene 1995: 116].

There have been several attempts to redefine the concept as a tendency towards depicting a wide range of dichotomies, clashes, and conflicts, stemming from the multifaceted idea of Scottish identity. Thus, Martin refers to

Caledonian Antisyzygy as “a conflict between rational and romantic, canny and reckless, moralistic and violent, an idea of duelling polarities within one entity” [Martin 2009: 84–85]. Sassi defines the phenomenon as “a continuous tension and fluctuation between opposite tendencies, a love for ‘domestic’ realism on the one side and a love for the supernatural and the fantastic on the other” [Sassi 2005: 148]. Jelínková introduces the term “Caledonian Polysyzygy” based on Bakhtin’s definition of polyphonic novel to describe a multilateral perspective of contemporary Scottish fiction [Jelínková 2019: 24]. In this paper it was decided not to use the term “Caledonian Antisyzygy” as promoting the image of dominating England as “the Other” [Said 1977: 1], but to admit the coexistence in Scottish literature of the polarized visions of Scottish history, identity, and tradition that merge and create a synergetic effect.

Walter Scott’s *Rob Roy* encapsulates the 19th-century vision of Scottish identity representation. The narrator is Francis Osbaldistone, an English nobleman whose figure represents an outsider’s point of view, and a neutral ground where contrasting principles can be integrated. He embodies the typical features of an English gentleman: prudent, polite, well-mannered, and moderate: “the identity produced by its gentlemanly narrator is shaped by the values of a system of power” [Lincoln 2002: 44]. He encounters the highlander Rob Roy MacGregor, one of the leaders of the 1715 Jacobite rising. Rob Roy’s split identity exemplifies oppositions typical for the national image of the self: Highland versus Lowland, and imperial values versus Scottish nationalism.

Rob Roy possesses a unique talent of mimicry. At the first meeting he is described as an average gentleman from the North “trying to avoid peculiarities of idiom or dialect”, dressed modestly but in a “decent” way and treating others with “cool and condescending politeness” [Scott 1995: 28]. But wearing the national costume, he produces a different impression on Francis: “His appearance had acquired to my eyes something so much wilder and more striking than it before presented, that I could scarce recognise him to be the same person” [ibid: 329]. In terms of language, Rob Roy shifts easily from English to Scots and Gaelic, and in the latter case his speech seems most natural and powerful. Criticizing MacGregor’s radical political views, Francis is fascinated by his charisma, dignity, and leadership qualities, and portrays Rob Roy as a legend and a Gaelic hero. So, the duality of this image creates an appeal that is both national and universal.

Scott was one of the first authors to portray space as an essential component of Scottish identity, creating a strong bond between the general idea of Scottishness and a particular place. Thus, the savage beauty of the Highland

landscapes thanks to Scott came to represent the Gaelic culture, and, especially for readership outside the country, Scotland in general. The hybridity or “in-betweenness” [Bhabha 2004: xx] of Rob Roy’s identity is emphasized by the descriptions of threshold or crossover places associated with his image, such as the road, the border between England and Scotland, the river where he throws himself to escape from captivity, and a “barrier rock” in a solemn and picturesque place in the Highlands where water falls from the mountain “through a dark and narrow chasm” to the lake [Scott 1995: 294]. The latter place can be viewed as a literary prototype of the Black Jaws featured in *The Testament of Gideon Mack*.

The figure of Rob Roy MacGregor embodies the main conflicts ingrained in Scottish identity. Changes in his clothes, language and behaviour reflect the image of an individual torn apart by such opposing forces as the highlanders’ scorn of business and trade and the lowlanders’ shrewd pragmatism and matter-of-factness, advocacy of Scottish nationalism and staying loyal to his English friends. His portrayal also combines contrasting principles: emphasis on his passionate strive against the English monarch and typically English anesthetization of the romantic hero struggling alone against the established rule. Another important feature of dual identity representation in *Rob Roy* is its projection onto the fictional landscapes that can be defined as borderline and transgression spaces.

The study of *The Testament of Gideon Mack* reveals several levels of connections with Walter Scott. Genette’s theory of transtextuality, or textual transcendence can be used to describe them. According to Genette, transtextuality comprises all the elements that bring a text “into relation (manifest or hidden) with other texts” [Genette 1992: 81]. He identifies five different types of transtextuality: intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality, and architextuality.

Intertextuality is viewed as “the literal presence of one text within another” [Genette 1992: 81-82], e.g., quotations and allusions. In *The Testament of Gideon Mack* there are two direct quotations from Walter Scott. One of them, from his *Memoirs*, can also be treated as paratextual reference under the assumption that the “editorial framing” and Gideon Mack’s narrative itself represent two different levels of the text. The fictitious editor of *The Testament* observes, “Sir Walter Scott, with whose work, as you will read, the Reverend Gideon Mack was intimately familiar, once described publishing as ‘the most ticklish and unsafe and hazardous of all professions scarcely with the exception of horse-jockeyship works’” [Robertson 2006: 8]. Another quotation is provided by the narrator: “Our passions are wild beasts: God grant us the strength to muzzle them” [ibid: 50].

There are several implicit allusions to Scott as well. Gideon's mother's last name is Campbell that was MacGregor's clan name. The surname of fictitious folklorist Menteith, apart from being a lake in Scotland, is used as a character's name in Scott's *A Legend of Montrose*. The name Montrose also appears in Robertson's novel as a toponym. Another mentioned in the novel scholar, folklorist and author of *The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies* Robert Kirk is a historical figure who published his book in 1815 with the help of Scott.

Genette defines metatextuality as "the transtextual relationship that links a commentary to the text it comments on" [Genette 1992: 82]. Robertson's novel contains several metatextual comments on Scott. Gideon dwells on modern reception of this author: "I can't imagine anybody under sixty reading Scott nowadays" [Robertson 2006: 59]. Gideon's father accuses Scott of conformity to the English literary tastes: "Scott had already turned the heads of too many silly women and romantically minded boys with his kind of history, and the generations that followed believed in it" [ibid: 88]. In a long conversation between the father and the son about Scott, Gideon's father arrives at a disputable conclusion that "there is no comparison between him and the Bible" [ibid: 89].

As a postmodern novel, *The Testament of Gideon Mack* is full of transtextual connections, and Walter Scott's novels serve as one of the layers of hypotext. Hypertext relates to hypotext as its transformation, modification, extension, or parody. The description of Reverend Mack Senior as a man "over six feet tall, with a long, straight back and arms that reached almost to his knees" [ibid: 49] is a caricature of Rob Roy whose "arms, though round, sinewy, and strong, were so very long as to be rather a deformity" [Scott 1995: 179]. The Devil is also in a way parodying Rob Roy: "His voice was soft and neutral and had no obvious accent. (...) Although he didn't look it, he was clearly immensely strong" [Robertson 2006: 256]. The two novels have a common motif of jumping or falling in the river as an act of deliverance. Besides, it can be suggested that the figure of an English postmodernist installations designer William Winnyford is mocking Scott's Francis Osbaldistone as an outsider and artist intoxicated with Scottish authenticity.

Genette's architextuality designates two texts as belonging to the same literary genre. Philip claims that Robertson's novels are "narratives of national history and identity" [Philip 2011: 179], so they continue Scott's tradition of historical novel. The architextual connection between the two authors can be seen, first, in their description of the conflicting sides of the self, and second, in the "use of the land of Scotland as part of a Scottish national identity" [Philip 2011: 185]. The protagonist of *The Testament of Gideon Mack* takes Scott's methods of dual identity portrayal to a supreme level. His

personality is a crossroad of many cultures. His name comes from the Old Testament, and the surname Mack reminds of the typical for the Scottish names Gaelic prefix mac meaning “son of”. His mother was from the Highlands, father – from the Lowlands, but at home the family spoke English. His identity keeps evolving throughout the novel. The story of his personal crisis, however serious, can be treated as an ironic nod to the “Antiszygy” tradition.

As well as Scott, Robertson uses spatial images, such as the Stone and the underwater cave of the Black Jaws, to emphasize the duality of the protagonist’s nature. Unlike overlapping borderline spaces of Scott, Robertson’s spatiality is vertically polarized: the upward direction of the Stone is contrasted by the symbolism of the cave as an entrance to hell. In the tradition of Hugh MacDiarmid, Lewis Gibbon, etc., standing stones embody the quintessence of Scottish spirituality. At the same time, the connection of both the Stone and the cave with the Devil as “non-human other” [Philip 2011: 186] defies unambiguous one-way representation of the national self.

Displaying important similarities with Scott in the fictional representation of history, Robertson, however, employs a different approach, writing metaphysical history rather than the history of events. His historiography can be described as juxtaposition of several antagonistic points of view: dogmatic Presbyterianism, Communism, agnosticism, or multiculturalism. Metaphysical history narrative focuses on the historians of the past (Kirk and Menteith) and present (John Moffat, Catherine Craigie, and William Winnyford). All in all, the amalgam of diverging perspectives and incoherent stories serves the purpose of narrating the Scottish identity evolution. It can be said that the novel advocates not dualistic but “polyphonic” principle of identity representation [Bakhtin 1981: 430].

A conclusion can be made that at Genette’s architextual level, *The Testament of Gideon Mack* follows Scott’s principle of history writing, although Robertson’s novel is concerned with metaphysical history rather than with milestone events and political figures. Scottish identity is compared to a polyphonic narrative in which overlapping voices challenge and complement each other.

List of Literature

Bakhtin M. The Dialogic Imagination. Austin and London: University of Texas Press, 1981. 444 p.

Bhabha H. The Location of Culture. London and New York: Routledge Classics, 2004. 440 p.

Genette G. The Architext. An Introduction. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992. 91 p.

Jelinková E. “The Concept of “Caledonian Polysyzygy” in Kate Atkinson’s Short Story Collection *Not the End of the World*”. *SKASE Journal of Literary and Cultural Studies* [online]. vol. 1, no. 1, 2019. URL: http://www.skase.sk/Volumes/SJLCS01/pdf_doc/03.pdf (last accessed 18.05.2021).

Lincoln A. “Scott and Empire: The Case of Rob Roy”. *Studies in the Novel*. vol. 24, no. 1. 2002. pp. 43–59.

Martin M. *The Mighty Scot: Nation, Gender, and the Nineteenth-Century Mystique of Scottish Masculinity*. *Studies in the Long Nineteenth Century*. Albany, NY: SUNY Press, 2009. 220 p.

Philip M. “Dialectics of Maps and Memory: James Robertson’s ‘Mythohistoriographical’ Art”. *Scottish Literary Review*, vol. 3, no. 2, 2011, p. 171–188.

Robertson J. *The Testament of Gideon Mack*. London: Penguin Books, 2006. 356 p.

Said E. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1977. 365 p.

Sassi C. *Why Scottish Literature Matters*. Edinburgh: Saltire Society, 2005. 202 p.

Schoene B. “A Passage to Scotland: Scottish Literature and the British Postcolonial Condition”. *Scotlands*, vol. 2, issue 1, 1995, pp. 107–122.

Scott W. *Rob Roy*. London: Penguin Books, 1995. 490 p.

Smith G. *Scottish Literature, Character & Influence*. London: Macmillan and co., limited, 1919. 296 p.

“ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ МИФА И ИСТОРИИ”: ШОТЛАНДСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ОТ ВАЛЬТЕРА СКОТТА ДО РОМАНА ДЖЕЙМСА РОБЕРТСОНА «ЗАВЕЩАНИЕ ГИДЕОНА МАКА»

Евгения Витальевна Лапина

к. филол. н., доцент кафедры лингводидактики

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15

janerm@list.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2091-0840>

Статья поступила в редакцию 10.03.2022

В статье исследуются основные принципы репрезентации шотландской идентичности на материале романов В. Скотта и Д. Робертсона с позиций литературной теории постколониализма. Литературный диалог двух авторов рассматривается в аспекте транстекстуальности Ж. Женетта. Целью анализа романа «Завещание Гидеона Мака» является выявление интертекстуальных связей со Скоттом, а также специфических для Робертсона способов отображения шотландской идентичности.

Ключевые слова: шотландская идентичность, Caledonian Antisyzygy, транстекстуальность, нарратив, историография.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Лапина Е. В. “The Overlap of Myth and History”: Scottish Identity through Walter Scott to James Robertson in the *Testament of Hideon Mack* // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 36–42. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-36-42

Please cite this article in English as:

Lapina E. V. “The Overlap of Myth and History”: Scottish Identity through Walter Scott to James Robertson in the *Testament of Hideon Mack*. *Mirovaya literatura v kontekste kulturey* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. 36–42. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-36-42

ОТ ГОМЕРА ДО ВЕРГИЛИЯ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА АХИЛЛА В АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Оксана Владимировна Манжула

к. филол. н., доцент кафедры английского языка
профессиональной коммуникации

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6547-2357>

Статья поступила в редакцию 25.05.2022

В статье предпринята попытка представить обзор интерпретаций образа Ахилла в древнегреческой и древнеримской литературе. Рассматривается ряд произведений, в основе которых лежит сюжет Троянской войны. Отмечаются черты, характерные для античной литературы, тенденции к изображению идеала героизма и мужественности, воплощенные в образе древнегреческого героя, раскрывается их значимость и влияние на замысел произведения. Автор статьи рассматривает тенденции изображения античного героя в зависимости от требований эпохи.

Ключевые слова: Ахилл, Троянская война, античная литература, «Илиада», «Энеида», Эсхил, Гомер.

Эта статья представляет собой обзор произведений античной литературы, в которых присутствует образ Ахилла. В последующих публикациях мы планируем сделать аналогичный обзор произведений литературы XX–XXI вв. Образ Ахилла является одним из самых значимых образов античной литературы. Ахилл – «сын царя Пелея и богини Фетиды» [Кун 2005: 298]. Древние греки представляли своих легендарных героев не только как великих людей славного прошлого, но и как сверхлюдей. Вероятно, до мифологизации, Ахилл был фессалийским вождем. Его культ был распространен в нескольких областях Греции, а также в Троаде и Причерноморье. На острове Левка (ныне Змеиный) Ахиллу приносили жертвоприношения и дары. Здесь были святилища, посвященные ему [Абрамзон, Тункина 2018: 52].

Гомер и Гесиод рисуют идеализированное прошлое. Гесиод пишет об этой эпохе как о четвертом поколении людей – полубогов:

Снова еще поколение, четвертое, создал Кронион
На многодарной земле, справедливее прежних и лучше —
Славных героев божественный род. Называют их люди
Полубогами: они на земле обитали пред нами.
Грозная их погубила война и ужасная битва.
В Кадмовой области славной одни свою жизнь положили,
Из-за Эдиповых стад подвизаясь у Фив семивратных;
В Трое другие погибли, на черных судах переплывши
Ради прекрасноволосой Елены чрез бездны морские.
(Гесиод. Труды и дни, 157–165, пер. В. В. Вересаева).

У Гомера многие герои являются детьми и потомками божеств. Так, Ахилл – сын морской богини Фетиды, Аякс – потомок Зевса, внук Эака, Елена – дочь Зевса. Именно такое представление о героях прошлого отражается в произведениях античных авторов. Полубожественные характеры настолько часто встречаются в античных произведениях, что они являются своего рода атрибутом для каждого героя. Все ахейцы, сражающиеся под Троей, описываются у античных авторов как полубоги.

Исходя из возникновения культа героев и упоминания легендарных личностей у Гомера и Гесиода, можно утверждать, что они считались не простыми людьми. Оба поэта не использовали слово «герой» в его обычном религиозном смысле, поскольку они повествуют о преимущественно о прижизненных подвигах персонажей) (в религиозном же смысле оно связано с культом мертвых). Вероятно, слово «герой» ранее использовалось как сугубо светский термин, как почетный титул, эквивалентный «господину». Как отмечает Л. Стефанович, в Древней Греции слово «герой» имело не одно значение, а два – герои как божественные существа и герои как воины-победители [Stefanovic 2008: 7]. Соответственно, оформились и два типа культов. Определенные персонажи считались героическими на основании их великих достижений еще при жизни, до обретения каких-либо особых способностей после смерти. В этом смысле воин или великий спортсмен, героизированный после своей смерти, в ретроспективе может быть воспринят как герой при жизни.

Замечательные люди легендарного прошлого участвовали в великих войнах и совершали подвиги сверхлюдей, а их жены и дети наслаждались великолепием, сравнимым с красотой самих богов.

Античные авторы в течение столетий рассматривали в своих произведениях историю Ахилла. Разумеется, самая яркая история этого героя представлена в «Илиаде» Гомера. В этой поэме молодой герой из Фессалии является символом античной Греции. Ахилл преисполнен благородства и отваги. Он проявляет искренние чувства, демонстрируя свою

героическую сущность. Ахилл предстает перед читателем / слушателем мужественным, смелым, могучим. Он неистовствует в справедливом гневе. Гомер показывает, что Ахилл способен жестоко отомстить и, в то же время, проявить милость. Ахилл отправляется на Троянскую войну не для того, чтобы вернуть Елену, а для того, чтобы постоять за честь Греции и снискать вечную славу (Гомер. Илиада, I, 152–159).

Кроме «Илиады», Ахилл появляется среди действующих лиц трагедий Эсхила «Мирмидоняне» «Нереиды», «Фригийцы, или Выкуп тела Гектора»; в драмах Софокла «Поклонники Ахилла» и «Сотрапезники», в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде». Из данных произведений полностью сохранилась только трагедия «Ифигения в Авлиде», текст других пьес утерян и сохранился только фрагментарно.

Трагедии «Ахилл» писали Аристарх Тегейский, Иофонт, Астидамант Младший, Диоген, Каркин Младший, Клеофонт, Еварет, у Херемона была трагедия «Ахилл – убийца Терсита», из латинских авторов Ливий Андроник («Ахилл»), Энний («Ахилл по Аристарху»), Акций («Ахилл, или мирмидоняне»).

Образ Ахилла в «Илиаде» очень сложен. Его трагедия начинается со ссоры с Агамемноном, микенским царем, возглавившим поход ахейцев. С начала конфликта Ахилл ведет себя достаточно пассивно. Он проявляет гнев лишь по отношению к обидчику, который собирается отнять у него пленницу Брисеиду. В поэме ярко показано, что в Ахилле заключена могучая разрушительная сила. Фессалийский вождь жаждет отомстить, пролить кровь врага, проявить непримиримую жестокость по отношению к противнику. Однако, причина этой жажды мести кроется в светлом чувстве любви к своему побратиму, дружбу с ним он ценит превыше всего. Образ друга уместается в сердце Ахилла наряду с неумной яростью и ненавистью к врагам, жадной убивать их. Разгромив врага, убив множество воинов противника, Ахилл плачет над телом Патрокла:

Царь Ахиллес между ними рыдание горькое начал,
Грозные руки на грудь положив бездыханного друга:
«Радуйся, храбрый Патрокл! И в Аидовом радуйся доме!
Все для тебя совершаю я, что совершить обрекался:
Гектор сюда привлечен и повергнется псам на терзанье;
Окрест костра твоего обезглавлю двенадцать славнейших
Юных троянских сынов, за смерть твою отомщая!»
(Гомер. Илиада, XXIII, 17–23, пер. Н. И. Гнедича).

Черты Ахилла у Гомера порой слишком смягчены: так, он играет на лире, поет (Ил. IX, 185–189), ему свойственны частые душевные переживания. Ахилл в «Илиаде» являет пример благочестия, он обращается

к божествам, Ахилл весьма вежлив со старшими (Гомер. Илиада, IX: 196–198) – он проявляет учтивость, когда общается с посланниками Агамемнона, ибо их не считает своими врагами, а только участниками переговоров. Ахилл потрясен пожаром, который произошел на греческих кораблях. Он взывает к Зевсу:

Друга ж, любезного сердцу, и многих моих мирмидонян
В бой посылаю: победу ему ниспошли, о провидец!
(Гомер. Илиада, XVI 240–241, пер. Н. И. Гнедича).

Он очень любит свою мать и обращается к Фетиде, не стесняясь плакать перед ней:

Матьер! когда ты сильна, заступися за храброго сына!
Ныне ж взойди на Олимп и моли всемогущего Зевса,
Ежели сердцу его угождала ты словом иль делом
(Гомер. Илиада, I, 393–395, пер. Н. И. Гнедича).

Такое явление разных сторон личности, очень характерно для Ахилла.

Герой знает, что ему предназначена довольно трагичная судьба, и ему не суждено вернуться из-под Трои. Однако он все равно отправляется на Троянскую войну. Это сверхъестественная способность, которая заключается в том, что Ахилл наделен тайным знанием, видением своей судьбы. Это ясно из его обращений к матери в «Илиаде». Исследователи Е. К. Петривняя, С. Н. Травников и Е. Г. Июльская утверждают, что «В эпических поэмах Гомера присутствует восприятие судьбы как непреодолимой, безличной силы, которой подчиняются даже боги» [Петривняя, Травников, Июльская 2021: 396]. Мы видим подтверждение этому тезису в том, как воспринимает свою судьбу Ахилл (Гомер. Илиада, I, 350–351, 414–417). Мать Ахилла, Фетида, говорит:

Сын мой! Почто я тебя воспитала, рожденного к бедствиям! ...
Краток твой век и предел его близок
(Гомер. Илиада, I, 414–417, пер. Н. И. Гнедича).

Тем самым и она признает неотвратимость судьбы.

Образ героя в «Илиаде» динамичен. От гнева он переходит к состраданию, когда встречается с Приамом, который пришел просить выдать ему тело Гектора. Ахилл благосклонен к вражескому царю, с уважением относится к нему:

Быстро восстал он и за руку старца простертого поднял,
Тронут глубоко и белой главой, и бородой его белой;
Начал к нему говорить, устремляя крылатые речи
(Гомер. Илиада, XXIV, 515–517, пер. Н. И. Гнедича)

С одной стороны, Ахилл ведет себя в рамках сложившихся традиций, поскольку отдает дань уважения старшему, вождю, с другой стороны, он делает собственный выбор, поскольку проявляет снисхождение по отношению к врагу, с которым его войско ведет войну. Таким образом, он проявляет простую человечность. Гомер показывает, что обычные чувства не чужды великому герою. Выполнив просьбу Приама, Ахилл демонстрирует, что в нем произошла глубокая нравственная перемена. Он сжалился над врагом, разрешив Приаму забрать тело Гектора. Ахилл сделал так по приказу Зевса, сообщённому ему матерью:

Выслушай слово; его я тебе возвещаю от Зевса:
Боги, он рек, на тебя прогневаются; он же, владыка,
Более всех негодует, что ты в исступлении гнева
Гектора возле судов, не приемлющий выкупа, держишь.
Выдай его, Ахиллес, и за тело прими искупленьё
(Гомер. Илиада, XIV, 133–137, пер. Н. И. Гнедича).

Однако строптивый и гневный Ахилл, который все еще был преисполнен чувством мести, соглашается отдать тело: «Пусть предстает предлагающий выкуп, – и тело получит» (Гомер. Илиада, XXIV, 139, пер. Н. И. Гнедича).

В произведениях античной литературы, которые были созданы после «Илиады», Ахилл проявляет свое героическое естество в подростковом возрасте. Так, согласно римскому поэту Статию, (*Publius Papinius Statius*, 45–96 гг.) в поэме «Ахиллеида» (*Achilleis*, 96), он выдал себя на Скиросе, когда схватил оружие, услышав боевой клич.

Ахилл также играет одну из ведущих ролей в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде». Агамемнон решает принести в жертву свою дочь Ифигению, чтобы флот мог выйти к берегам Трои. Исследователи В. К. Пичугина и А. Ю. Можайский утверждают: «Традиционно, это деяние рассматривается как результат моральной дилеммы, которая возникла перед Агамемноном из-за противоречивых требований Зевса и Артемиды» [Пичугина, Можайский 2019: 126]. Ахилл – явно положительный герой, он коварно обманут Агамемноном и служит приманкой для Ифигении, которую отец собрался принести в жертву, чтобы получить благосклонность Артемиды перед выходом флотилии греков на войну. Тем временем Ахилл, узнав об обмане, готов защищать Ифигению, что снова показывает его как обладателя истинных мужских качеств. Ахилл решает собрать своих воинов для защиты царевны, но они отказываются защищать Ифигению. И тогда Ахилл решает защищать ее сам, будучи готовым погибнуть за нее. Однако Ифигения решает покориться воле отца, она согласна добровольно стать жертвой.

Ахилл восхищен такой самоотверженностью девушки, которая готова погибнуть ради благополучного похода ахейского войска. Он поет ей хвалебную песню:

О сердце царское! Твоих решений
Коснуться не дерзаю я: в тебе
Так чисты помыслы... Но если позже
Ты передумаешь, царевна, не страдай
За то, что мне внимать не захотела...
Послушай: там, у алтаря, мои
В оружии готовы будут люди;
Когда у горла загорится нож
И у тебя невольно сердце дрогнет, –
Ты вспомнишь, что защитник твой готов
(Еврипид. Ифигения в Авлиде, 1421–1429, пер. И. Анненского).

Еврипид в трагедии поднимает важные проблемы. Он показывает, что ради победы над врагом греки подавляют в себе обычную жалость, которая присуща людям, и готовы убить невинную девушку. Еврипид поднимает эту проблему, несмотря на то что в его времена жертвоприношения людей уже не практиковались. Также затрагивается проблема необходимости для вождя жертвовать своими близкими ради победы. Третья проблема – проблема власти. Автор был знаком с македонским царем Архелаем, возможно, перемены в жизни царя, когда он взошел на трон, сподвигли Еврипида поднять этот вопрос в своей трагедии. Трагик посвящает рассуждению о власти целый диалог, в котором Агамемнон выражает зависть к своему слуге, рассуждая о том, что очень трудно быть царем и принимать важнейшие решения: «Приманка сладкая, а откусить – претит...» (Еврипид. Ифигения в Авлиде, 22, пер. И. Анненского). Четвертая проблема – чувство толпы. Это толпа стремится пожертвовать невинной девушкой, подстрекает к убийству. Исследователь В. Э. Суслонова утверждает: «Неоспоримо, что Еврипид был впечатлительным и мучительно переживал события как собственной, так и общественной жизни» [Суслонова 2019: 224]. Это отразилось в его трагедии «Ифигения в Авлиде».

Можно предположить, что к самопожертвованию Ифигению приводит любовь к Ахиллу, поскольку она согласилась взойти на жертвенник после разговора с ним, когда Ахилл поклялся защитить любой ценой, даже ценой своей жизни. Ифигения не могла допустить, чтобы Ахилл пострадал из-за нее и чтобы войско лишилось Ахилла.

Исследователь Н. Р. Шопина считает, что в произведениях трагика «проявляется черта, открытая, на наш взгляд, в женщине именно Еврипидом, черта, которую мы называем способностью к самопожертвованию» [Шопина 2015: 191]. Еврипид показывал самоотверженность Ифигении её патриотизм: «Что я скажу? Иль было Тиндариды / Вам мало, чтоб сердца мужей зажечь / Любовью, и враждою, и убийством? / Что за меня вы рветесь умирать / И убивать людей? Спасти Элладу / Позволь и мне, ахеец, чем могу!» (Еврипид. Ифигения в Авлиде, 1419–1424. Sic!).

Во всех античных литературных произведениях Ахилл является героическим и трагическим характером. Эту греческую традицию нарушил Вергилий в поэме «Энеида». Поскольку поэма воспевает героизм троянцев, Вергилий героизирует прежде всего Гектора, говоря о том, что Ахилл уступает ему (Вергилий. Энеида, II, 270–295). Вергилий дает Ахиллу эпитет «кроважадный» (Вергилий. Энеида, II, 29, пер. С. А. Ошерова под ред. Ф. А. Петровского), а про троянцев пишет: «Те, кого ни Тидид, ни Ахилл, ни многие сотни / Вражбых судов, ни десять лет войны не сломили» (Вергилий. Энеида, II, 197–198, пер. С. А. Ошерова под ред. Ф. А. Петровского).

Также Вергилий описывает эпизод, когда Эней вступает в бой с Ахиллом. Вергилий признает, что Эней был бы побежден, если бы не вмешался Нептун, который уберет Энея для будущего создания Рима (Вергилий. Энеида, V, 850–863).

О судьбе Ахилла после выдачи тела Гектора рассказывается в несохранившейся поэме «Эфиопида» Арктина Милетского (VIII–VII вв. до н. э.). Как следует из синопсиса, поэма включала в себя пять песен и состояла из 3000 строк. Часть поэмы сохранилась в других текстах, например, в схолиях к Пиндару, «Мифологической библиотеке» Псевдо-Аполлодора, поэме «Малая Илиада» Лесха. В «Эфиопиде» рассказывается о подвигах Ахилла и о его гибели. По сюжету поэмы, Ахилл убивает Пентесилею, царицу Амазонок, которая выступала на стороне Трои в Троянской войне. Дерзкий воин Терсит обвиняет Ахилла в том, что он был влюблен в Пентесилею, и Ахилл убивает его за дерзость. Затем он отправляется на Лесбос, чтобы принести жертвы и очиститься от пролитой крови.

Тем временем Мемнон, сын Эос, приходит на помощь троянцам. Он убивает друга Ахилла, Антилоха. Ахилл по возвращению на войну совершает месть за убитого друга и убивает Мемнона. Также он обращает в бегство троянцев, устремляется за стены города, но там он погибает от стрелы Париса.

Сохранился фрагмент поэмы «Малая Илиада», в котором говорится:

Вынесу я на плечах, а ты...
...[достигли] троян и ахейя
...Ахиллесово мертвое тело...
...с неба на землю
... на многопитательную землю
... с высот...
...дуновеньем...
... твердь увлажняла...
(Лесх. Малая Илиада, фр.10, пер. О. П. Цыбенко)

Из сохранившегося отрывка следует, что Ахилл заставляет троянцев бежать за стены города, преследует их, там получает ранение от стрелы Париса, вследствие чего умирает. Затем соратники Ахилла отбивают его тело в горячем бою. Эант забирает тело Ахилла и под прикрытием Одиссея относит его к кораблям.

В данной статье нами были проанализированы не только известные и многократно исследованные произведения из классического списка древнегреческой и древнеримской литературы, но также малоизвестные и частично утраченные произведения, действующим лицом в которых является Ахилл. Таким образом, проанализировав ряд античных произведений, в основе которых лежит сюжет об осаде Трои и о воспитании и жизни Ахилла, включая произведения, основной текст которых не сохранился, мы видим общую тенденцию авторов на героизацию античного героя. В опубликованных ранее работах на данную тему образ Ахилла рассматривался в контексте отдельных произведений. Нами была предпринята попытка рассмотреть образ Ахилла в системе, проанализировав его интерпретацию у разных античных авторов, сопоставив все известные античные произведения, где присутствует этот герой, дошедшие до нас в полном объеме или фрагментарно. Были отмечены проблемы в произведениях этих авторов, которые ранее не рассматривались.

Список литературы

Арктин Милетский Эфиопида. Киклические поэмы // Симпозиум *Συμπόσιον*. URL: <https://simposium.ru/ru/node/9084> (дата обращения: 20. 05. 2022).

Абрамзон М. Г., Тункина И. В. Гости острова Левки (античные мнеты по неизданным рисункам Н. Н. Мурзакевича) // Вестник древней истории 78/1 (2018), 52–87.

Гомер Илиада. / пер. Н. И. Гнедича. СПб: «Азбука-классика». 2006. 572 с.
Гесиод Работы и дни. Теогония. Щит Геракла / пер. Г. К. Властова. М.: Либроком. 2022. 288 с.

Еврипид Ифигения в Авлиде / пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии: в 2 т. Т. 2. «Литературные памятники», М.: Наука, Ладомир, 1999. 699 с.

Кун Н. А. Мифы и легенды Древней Греции. М.: АСТ; СПб.: Полигон, 2005. 479 с.

Петривняя Е. К., Травников С. Н., Июльская Е. Г. Античная мифологема судьбы в романтической балладе В. А. Жуковского «Ахилл» // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XXII Кирилло-Мефодиевские чтения. Материалы Международной научно-практической конференции. Москва: Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2021. С. 395–399.

Пичугина В. К., Можайский А. Ю. Добродетель vs победа: завершение Троянского похода и загадка трех огней в трагедии Эсхила «Агамемнон» // Человек.RU. 2019. № 14. С. 119–136.

Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. 418 с.

Сулонова В. Э. Социально-политические воззрения Еврипида // Вопросы студенческой науки. 2019. № 7 (35). С. 224–226.

Stefanovic L. Human or Superhuman: The Concept of Hero in Ancient Greek Religion and in Politics // Bulletin of the Institute of Ethnography. 2008. Vol. LVI (2). P. 7–20.

FROM HOMER TO VIRGIL: INTERPRETATIONS OF ACHILLES' IMAGE IN ANCIENT LITERATURE

Oksana V. Manzhula

Candidate of Philology, Associate Professor
in the Department of English Language of Professional Communication
Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

achilleon@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6547-2357>

Submitted 25.05.2022

In the article it is made an attempt to analyze the variants of Achilles' image interpretation in the Ancient Greek and Roman literature. The author considers a number of works based on the plot of the Trojan War. The author notes the features typical for the given literary epoch, tendencies of representation of an ideal of heroism and courage embodied in the image of an ancient Greek hero, their importance and influence on the conception of the work is revealed. The author considers the tendencies of the image of the ancient hero depending on the requirements of the epoch.

Key words: Achilles, Trojan War, ancient literature, Iliad, Aeneid, Aeschylus, Homer.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Манжула О. В. От Гомера До Вергилия: интерпретации образа Ахилла в античной литературе // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 43–52. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-43-52

Please cite this article in English as:

Manzhula O.V. Ot Gomera Do Vergiliya: interpretatsii obraza Akhilla v antichnoy literature [From Homer to Virgil: Interpretations of Achilles's Image in Ancient Literature]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 43–52. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-43-52

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ МАРКУСА ЗУСАКА «КНИЖНЫЙ ВОР»

Екатерина Денисовна Неткачёва

студентка 3 курса факультета филологии
Оренбургский государственный университет
460018, Россия, г. Оренбург, просп. Победы, 13
netkacheva.ekaterina.2001@gmail.com

Оксана Александровна Хрущева

к. филол.н., доцент кафедры АФимПЯЯ
Оренбургский государственный университет
460018, Россия, г. Оренбург, просп. Победы, 13
hrox@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5640-4165>
Статья поступила в редакцию 25.03.2022

В статье рассмотрена проблема танатологических мотивов в современной зарубежной литературе, в частности в произведении австралийского писателя XXI века Маркуса Зусака «Книжный вор». В ходе исследования были выявлены смысло- и сюжетообразующие функции танатологических мотивов. Автор изображает Смерть как живое существо, которое во многом схоже с человеком, вписывает ее в систему образов и персонажей произведения. Интерпретация танатологических мотивов в романе отличается динамизмом, естественностью и вариациями ярких оттенков.

Ключевые слова: мотив, танатология, танатологический мотив, мотив смерти, жизнь и смерть, художественная литература.

Термин «мотив» впервые был введён в литературоведение немецким писателем, мыслителем и философом Иоганном Вольфгангом фон Гёте в статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797 г.). Исследователь описал устремляющиеся вперед, отступающие и замедляющие действие мотивы, а также мотивы, обращенные к прошлому и к будущему. Согласно И. В. фон Гёте, мотив – это сюжетный элемент, динамическая ситуативная единица [Гёте].

Как литературоведческая категория мотив стал активно разрабатываться в конце XIX – начале XX вв. Так, например, А. Н. Веселовский определял мотив как семантическую единицу. В работе «Поэтика сю-

жетов» учёный разграничил понятия «сюжет» и «мотив», определяя сюжет как комплекс мотивов, а мотив – как его составную часть. Из этого следовало, что из мотива может сложиться основной сюжет произведения. Таким образом, по определению А. Н. Веселовского, «мотив – устойчивый формально-содержательный компонент текста, способный повторяться в пределах творчества одного писателя, а также в контексте мировой литературы в целом» [Веселовский 1989: 305]. Наряду с указанным семантическим подходом в литературоведении также представлены морфологический, дихотомический, тематический, прагматический подходы к пониманию мотива. В рамках данной работы мы придерживаемся точки зрения Б. М. Гаспарова, который акцентировал внимание на смыслообразующей и динамической функциях данной категории: «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте» [Гаспаров 1994: 30].

В литературоведении существует множество типологий видов мотивов: библейские, античные, фольклорные и так далее. Целью данной работы является рассмотрение танатологических мотивов в произведении австралийского писателя Маркуса Зусака «Книжный вор».

Проблема смерти как одно из основных направлений бытийственного самоанализа рассматривалась и разрабатывалась в рамках философских школ Сократа, Эпикура, Августина Блаженного, Г. В. Ф. Гегеля и других. Во второй половине XIX–начале XX вв. это понятие стало использоваться и в естественных дисциплинах, в том числе в медицине, благодаря результатам исследований выдающихся учёных И. Мечникова, Г. Шора, И. Шмальгаузена, Р. Айзенберга, С. Грофа, и других. Постепенно данная сфера стала интересной представителям гуманитарного знания, где среди приверженцев стоит назвать, например, таких исследователей, как Ж. Бодрийяр, К. Гутке, А. Демичев, П. Гуревич, О. Суворова, В. Багдасарян и других.

«Современная наука о смерти – танатология – междисциплинарна и охватывает многие области знания» [Красильников 2015: 8]. Однако смерть человека настолько фантастична и таинственна, что при ее изучении естественные науки не являются приоритетными, а наоборот – «на передний план выходят гуманитарные дисциплины, которым приходится постоянно заниматься проблемами иррационального и ирреального характера, в том числе литературоведение» [Там же].

Танатологические мотивы могут занимать значительное место в тексте, быть значимым компонентом сюжета, оказывающим существенное воздействие на его развитие.

«По отношению к простому здравому смыслу смерть изначально может показаться очевидным событием, которое совсем не требует от человека никаких дополнительных рассуждений и никакого углубленного самокопания. Ведь смерть, по сути своей, это естественный финал всего живого, включая и жизнь человека» [Field 1997: 110]. Тем не менее, «будучи отрицанием жизни, которая как раз является носителем «здорового смысла», смерть выступает как нечто таинственное, загадочное, уничтожающее все: и человека, и бытие, и все иное, которое невозможно передать только словами» [Ibid]. Таким образом смерть является тем, с чем каждому человеку в любом случае необходимо сталкиваться, брать в рассуждение и помнить об этом хотя бы потому, что она когда-нибудь «оборвет и его собственную жизнь» [Тыщенко 2020: 251].

Проблема классификации танатологических мотивов в литературе в настоящее время окончательно не решена. Существует несколько типологий, которые могут оказаться продуктивными при анализе конкретных произведений.

«Специфической именно для танатологических мотивов является классификация, согласно которой они группируются в зависимости от природы смерти» [Тыщенко 2020: 252]. Это в первую очередь естественная смерть, которая является результатом старости, болезни или несчастного случая. «Она не зависит ни от воли самого умирающего, ни от намерений других людей» [Там же: 253]. Во-вторых, это насильственная смерть, подразделённая на две группы – убийство и самоубийство. «Все они связаны с определенными типами персонажей и отличаются различной мотивацией убийства, которое может быть криминальным или легитимным (война, казнь)» [Там же].

Австралийский писатель Маркус Зусак является «литературным феноменом» современности как один из самых изобретательных авторов XXI века. Огромное влияние на становление М. Зусака как писателя оказали рассказы его родителей, эмигрантов из Австрии и Германии, переживших Вторую Мировую войну. В основу содержания романа-бестселлера «Книжный вор» (*The Book Thief*, 2005) вошли рассказы его матери о нацистской Германии и о бомбежках Мюнхена. Один из основных мотивов произведения – смерть, ставшая объектом исследования ряда отечественных и зарубежных авторов в аспекте когнитивной лингвистики [Kissova 2009], перевода [Распутина 2019], нарратологии [Gipson 2017; Johnson 2015] и иных направлений.

Смерть, главный герой книги, от лица которого ведётся повествование, – это одушевленное существо мужского пола, которое бессмертно и всевидяще: «A SMALL PIECE OF TRUTH I do not carry a sickle or scythe. I only wear a hooded black robe when it's cold. And I don't have those

skull-like facial features you seem to enjoy pinning on me from a distance. You want to know what I truly look like? I'll help you out. Find yourself a mirror while I continue» [Zusak 2007: 4]. Его служба заключается в том, чтобы переносить души умерших «на конвейер вечности». Ему запрещается общаться с живыми, однако он нарушает это правило и знакомится с одной девочкой, «книжной воришкой». На протяжении всего действия романа герой сталкивается с девочкой три раза: впервые – когда умирает её брат; во второй раз – забирая душу летчика, который разбился недалеко от неё, и третий – после того, как завершилась чудовищная бомбежка города.

Люди, встречаясь со смертью лицом к лицу, испытывают разные чувства, но в основном – страх, смятение, отчаяние. Ведь нельзя быть к этому готовым. Всегда есть дела, которые люди ещё не успели завершить на Земле, родные, которые ждут их дома. Но есть и те, кто к этому готов: «Those souls are always light because more of them have been put out. More of them have already found their way to other places» [Ibid: 212]. Они встречают смерть героически, не боясь отправиться в иной мир: «His soul sat up. It met me. Those kinds of souls always do – the best ones. The ones who rise up and say «I know who you are and I am ready. Not that I want to go, of course, but I will come» [Ibid: 212].

Каждого умирающего Смерть встречает с теплотой, она принимает их души в свои объятия, «целует их щёки», смотрит на их прекрасные лица и провожает на небеса: «Please believe me when I tell you that I picked up each soul that day as if it were newly born. I even kissed a few weary, poisoned cheeks. I listened to their last, gasping cries. Their vanishing words. I watched their love visions and freed them from their fear» [Ibid: 139].

Особенно ярко в романе представлена тема борьбы жизни со смертью. Когда люди отчаянно пытаются ухватиться за земное бытие с его болями, страхами, трудностями и страданиями, но все-таки счастьем осознавать, что ты ещё можешь что-то изменить. Что ты жив, ты существуешь, а значит всё возможно. Порой люди до конца своих дней так и не начинают ценить то, что имеют, а на смертном одре, столкнувшись лицом к лицу со смертью, полностью пересматривают своё отношение к жизни: «I always wonder what people are capable of, especially when streams flow down their faces, and they stagger and cough, go forward, search and find» [Ibid: 139]. Однако, в конце пути смерть неизбежна: «The underprivileged try to always be on the move, as if changing places can help in some way. They do not understand that at the end of the journey they will be waiting for an old trouble in a new guise – a relative, whom they hate to kiss» [Ibid: 139].

Удивительно сходство в описании человека и смерти в произведении. Так, например, Смерть в романе – глубокомысленное создание, у которого так же, как и у людей, есть сердце и душа, но с небольшим отличием: «A human doesn't have a heart like mine. The human heart is a line, whereas my own is a circle, and I have the endless ability to be in the right place at the right time. The consequence of this is that I'm always finding humans at their best and worst. I see their ugly and their beauty, and I wonder how the same thing can be both. Still, they have one thing I envy. Humans, if nothing else, have the good sense to die» [Ibid: 196]. В отличие от людей, Смерть видит всё. В каждом человеке он угадывает и хорошее, и плохое, что его очень удивляет, ведь это две противоположные черты характера, казалось бы, не сочетающиеся друг с другом: «I wanted to explain that I am constantly overestimating and underestimating the human race – that rarely do I even simply estimate it. I wanted to ask her how the same thing could be so ugly and so glorious, and its words and stories so damning and brilliant...I AM HAUNTED BY HUMANS» [Ibid: 218]. Более того, человек всегда может умереть, избавив себя от страданий, а Смерть нет.

Таким образом, роман Маркуса Зусака «Книжный вор» интерпретирует Смерть как живое существо, которое во многом схоже с человеком. Оно имеет человеческое лицо, и, если нужно узнать, что же такое смерть, стоит лишь заглянуть в глубину своей души. «You want to know what I truly look like? I'll help you out. Find yourself a mirror while I continue» [Ibid: 4].

От смерти не убежишь, так же, как и от самого себя, а потому не стоит этого бояться, ведь рано или поздно каждому человеку придётся с этим столкнуться.

Подводя итог, хотелось бы отметить актуальность проблемы исследования. Прежде всего танатология как наука о смерти важна и интересна своей таинственностью и неизведанностью. Людям не хватает ни сил, ни энергии для того, чтобы изучить этот вопрос до конца, так как природа человека – одна из главных загадок человечества. А пока учёные будут пытаться ответить на главный вопрос жизни и смерти, эта проблема будет отражаться и в литературе. В частности, в «Книжном воре» М. Зусака мотив смерти в большей степени представлен как естественный процесс, однако события, которые происходят в романе, а именно: нищета, голод, бесконечные бедствия и скитания евреев, – всё же влияют на его характер, приобретая оттенки насилия и безысходности. Краски, которыми писатель украсил свое произведение, были выбраны по определённому принципу – автор причислил образ смерти к живому существу, которое способно слышать, видеть и чувствовать мир, таким, какой он есть. Танатологические мотивы в анализируемом

нами произведении не являются стереотипными, а переходят в новую категорию, неоднократно доказывая, что смерть не всегда есть темный, серый цвет, но также за ней может скрываться светлое начало. Смерть у М. Зусака – это переход из одного тёмного царства в другое более красочное, с вариациями оттенков.

Список литературы

Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 300–306.

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. 303 с.

Гёте И. Об эпической и драматической поэзии. М.: Художественная литература, 1980. URL: https://royallib.com/book/gete_iogann/ob_epicheskoj_i_dramaticheskoy_poezii.html (дата обращения: 20.03.2022).

Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. Введение в литературоведческую танатологию. М.: Языки славянских культур, 2015. 488 с.

Мотив в литературе. Проблема определения понятия. Myfilology.ru – информационный филологический ресурс. URL: <https://myfilology.ru/137/motiv-v-literature-problema-opredeleniya-ponyatiya/> (дата обращения: 23.03.2022).

Распутина И. С. Особенности использования лексико-грамматических трансформаций при переводе монологов смерти в романе М. Зусака «Книжный вор» // Многомерность общества: цифровой поворот в гуманитарном знании. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2019. С. 987–989.

Тыщенко Р. А. Танатологические мотивы в литературоведении: Актуальные проблемы гуманитарного образования / Материалы VII Международной научно-практической конференции. Редколлегия: С. А. Важник (гл. ред.) [и др.]. Минск: Белорусский государственный университет, 2020. С. 251–257.

Field D. Death, Gender and Ethnicity. London: Routledge, 1997. 90 p.

Gipson E. M. A Close Encounter with Death: Narration in Markus Zusak's The Book Thief. The University of Southern Mississippi, 2017. 36 p.

Johnson S. K. Pain, Death, and Nazis: The Surprisingly Beautiful Function Death Plays as Narrator in Markus Zusak's The Book Thief, 2015. URL: <https://scholarsarchive.byu.edu/studentpub/128/> (дата обращения: 23.03.2022)

Kissova M. The concept of death in children's and juvenile literature: Reading and interpreting death in The Book Thief by Markus Zusak // Re-Imaging death and dying. Brill, 2009. P. 57–67.

Zusak M. Book Thief. London: Black Swan, 2007. 560 p.

THANATOLOGICAL MOTIVES IN THE NOVEL “THE BOOK THIEF” BY MARCUS ZUSAK

Ekaterina D. Netkachyova

3d year student, Philology Faculty
Orenburg State University
460018, Russia, Orenburg, ave. Pobedy, 13.
netkacheva.ekaterina.2001@gmail.com

Oksana A. Hrushcheva

Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology and Methods
of the English Language Teaching Department
Orenburg State University
460018, Russia, Orenburg, ave. Pobedy, 13.
hrox@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-2345-6789>
Submitted 25.03.2022

The article considers the problem of thanatological motives in modern foreign literature and namely in M. Zusak’s *Book Thief*. The study revealed that thanatological motives provide for the content and plot development of the novel. M. Zusak depicts Death as a living creature similar to humans, including it into the system of images and characters. Thanatological motives interpretation is dynamic, natural and bright in multiple shades.

Key words: motif, thanatology, thanatological motif, motif of death, life and death, fiction, novel.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Неткачева Е. Д., Хрущева О. А. Танатологические мотивы в романе Маркуса Зусака «Книжный вор» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 53–59. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-53-59

Please cite this article in English as:

Netkachyova E. D., Hrushcheva O. A. Tanatologicheskiye motivy v romane Markusa Zusaka «Knizhnyy vor» [Thanatological Motives in the Novel “The Book Thief” by Marcus Zusak]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 53–59. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-53-59

**ПРИЧЕМ ЗДЕСЬ «ПРЕСТУПНЫЕ КОРОЛЕВЬЫ»?
ЛИТЕРАТУРА И ЖУРНАЛИСТИКА
В САТИРИЧЕСКОМ РОМАНЕ ЭНТОНИ ТРОЛЛОПА
«КАК МЫ ТЕПЕРЬ ЖИВЕМ»**

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

bproskurnin@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5077-1650>

Статья поступила в редакцию 16.05.2022

В статье в проблемно-тематическом аспекте анализируется своеобразие одного из важных сюжетных слоев самого большого, полисюжетного и открывающего новый этап в творчестве Энтони Троллопа романа – линии, связанной с изображением литературного и журналистского миров 1870-х гг. в Британии. Исследовательский акцент делается на образе леди Карбери, в определенной степени собирательном образе женщины-писательницы в троллоповском восприятии. Делается попытка вписать эту сюжетную линию в доминирующую сгущено сатирическую и сардоническую повествовательную линию романа и показать значительную обеспокоенность писателя пагубным влиянием идеологии консьюмеризма на современную ему интеллектуальную элиту. При этом подчеркивается, что общая психолого-характерологическая заданность мировоспроизведения Троллопа позволяет писателю оригинально решить проблему психологического рисунка сатирического образа.

Ключевые слова: сатирический роман, ирония, сарказм, художественный психологизм, литературная и журналистская элита, викторианство.

Роман Энтони Троллопа «Как мы теперь живем» (*The Way We Live Now*; 1875), по мнению большинства историков английской литературы, занимает особое место в творчестве писателя (см. [Tracy 1978: 158]; [Harvey 1980: 125]; [Kermode 1994: X]; [Sutherland 2008: VIII]. Тому есть несколько причин. Во-первых, это самый большой роман Троллопа: в нем 100 глав и около 425 тысяч слов, что беспрецедентно даже для викторианских романистов, которые, как известно, не отлича-

лись особой лаконичностью. Учитывая продуктивность Тrolлопа, роман долго писался: с мая 1873 по декабрь 1873 г., а печатался двадцатью частями с февраля 1874 по сентябрь 1875 г.; двухтомное книжное издание романа появилось до завершения сериальной публикации – в июле 1875 г. Роман занимает особое место еще и потому, что создавался после полуторагодичного отсутствия Тrolлопа в Англии: писатель ездил в Австралию навестить своего сына Фредерика, поселившегося в этой стране; домой писатель возвращался через Новую Зеландию и США, что весьма удлинило время его путешествия. По справедливому замечанию Джона Сазерленда, всегда придающего значительную роль обстоятельствам личной жизни писателей, такое длительное отсутствие в Англии сформировало «свежий взгляд» писателя на английскую реальность [Sutherland 2008: I]. А Роберт Полхимус, один из авторитетнейших троллоповедов, полагает, что роман ознаменовал вхождение Тrolлопа в заключительный этап творчества, который отличался особой критико-пессимистической тональностью (см. [Polhemus 1968: 186–187]). Новый взгляд писателя на английскую реальность оказался весьма нелицеприятным. Морин Моран, работы которой известны культурологическим подходом к английской литературе XIX в., называет «Как мы теперь живем» романом, написанным «широким мазком кисти», превратившим его в «полисюжетную сатиру» [Moran 2006: 87].

Действительно, нельзя не заметить, что тотальная (прямая) сатирическая инвектива и резкость обобщений этого романа весьма необычны для всегда толерантно ироничного Тrolлопа. Согласимся с Джоном Сазерлендом, полагавшим, что в этом романе писатель отказывается от своей сложившейся повествовательной практики [Sutherland 2008: III], о чем Тrolлоп уже через три года пожалел в знаменитой и необычайно для тех лет откровенной «Автобиографии», подчеркнув, что в «Как мы теперь живем» он, «взяв в руки хлыст сатирика», нарисовал преувеличенный портрет эпохи [Trollope 1962: 275]. Хорошо известно, что сатира – это всегда гипербола, обобщение, резкое очерчивание «контуров» явления; а в английской традиции это и гротескность, т. е. «выпячивание» одной стороны не принимаемого и сатиризируемого явления. Именно с этим мы сталкиваемся в анализируемом романе Тrolлопа.

«Как мы теперь живем» и жанрово сложнее, чем предыдущие романы: в нем синтезированы жанровые структуры сатирического, социально-бытового (нравоописательного), любовно-психологического романов. Одновременно, с точки зрения динамики жанровой структуры, в романе наличествует определённый жанровый «сдвиг»: сатирическая парадигма в конечном счете сменяется парадигмой, более знакомой

Троллопу, – социальной комедией нравов, о чем убедительно говорил один из классиков мирового троллоповедения Джеймс Кинкэйд (см. [Kincaid 1977: 164–165]). Правда, отметим, что и сатирическая часть сюжета «осложнена», особенно в эпизодах, предшествующих самоубийству главного сатирического героя – «короля» финансовых махинаций Огастеса Мельмотта. Это осложнение связано с характерологической заданностью всего метода Троллопа: как тут не вспомнить слова Стивена Уолла в замечательной и недооцененной в троллоповедении книге «Троллоп и характер»: Троллоп – романист больше характера, чем темы (см. о романе [Wall 1988: 370 – 388]). Нет сомнений, творчество позднего Троллопа, т. е. анализируемый роман, как и романы «Премьер-министр» (*The Prime Minister*; 1876), «Американский сенатор» (*The American Senator*; 1877), «Не Попенджой ли это?» (*Is He Popenjoy?*; 1878), обращают нас к проблеме взаимодействия сатиры и психологизма, особенно если иметь в виду, что сатира – это всегда «выпрямление», а Троллоп, создавал характеры, которые, по Дж. Б. Пристли, должно отнести к «круглым характерам». Однако это тема специального и объемного разговора.

Роман «Как мы теперь живем» был весьма прохладно, если не сказать сурово, принят критикой (см. об этом [Sutherland 2008: IV] и [Hall 1991: 387]). Этот «шлейф» неприятия тянулся за романом долгие годы и стал причиной того, что вплоть до 1941 г. он был «out of print». Впрочем, ничего удивительного нет в том, что критика плохо восприняла роман. Здесь вполне уместно вспомнить, что роман начинается с истории о том, как некая писательница, леди Карбери, пытается уговорить знакомых ей редакторов газет и журналов, которые являются постоянными членами ее литературного салона, обеспечить благоприятные отзывы об ее в общем-то бесталанной книге «Преступные королевы» (*Criminal Queens*), готовящейся к выходу в свет, впрямую намекая, насколько такая практика вовсе не в диковинку английской журналистике того времени. В первом из трех писем, адресованном редактору по имени Брун, который, кстати, впоследствии станет мужем леди Карбери, читаем:

«Дорогой друг,

Я позаботилась о том, чтобы завтра или, самое позднее, в субботу вы получили первые листы двух моих новых томов, чтобы, если вам будет угодно, вы могли посодействовать такой бедной труженице как я, сказав несколько добрых слов в вашей газете на следующей неделе. Поддержите бедную труженицу! У нас с вами так много общего, и я осмеливаюсь надеяться, что мы действительно друзья! Я не пытаюсь вам польстить, когда говорю, что только ваша помощь посодействовала бы мне

больше, чем чья-либо другая, и ваша похвала удовлетворила бы мое тщеславие больше, чем та, что исходила бы от кого-то другого. Я почти уверена, что вам понравятся мои “Преступные королевы”» [Trollope 2016: 7]¹. В конце она приписывает: «Я хотела бы, чтобы вы сказали несколько слов о точности моих исторических подробностей, что, я знаю, вам легко сделать. Не откладывайте, так как продажи очень сильно зависят от ранней критики. Я получу гонорар не скоро, только когда разойдутся первые четыреста экземпляров» [Trollope 2016: 11].

Во втором письме журналисту с говорящей фамилией Букер Матильда Карбери пишет: «Но я ещё не начала путь вниз, и потому я всё ещё достаточно смелая, чтобы сказать вам, что я буду ждать, не с беспокойством, но с глубоким интересом, то, что может появиться в “Кафедре” относительно моих “Преступных королей”. Я осмеливаюсь думать, что эта книга, хоть и написанная мною, важна, что и обеспечит ей некоторое внимание. В том, что моя неточность будет разоблачена, а самонадеянность подвергнута бичеванию, я несколько не сомневаюсь, но думаю, что ваш рецензент сможет подтвердить, что наброски реалистичны, а портреты хорошо продуманы» [Trollope 2016: 14]. Изложение писем, полных льстивых и вымаливающих незаслуженную похвалу сочинению, не имеющему ни историографической, ни тем более художественной ценности, слов, Троллоп язвительно завершает прямым осуждением леди Карбери, «литературной шарлатанки», как называет ее редактор одной из лондонских газет [Trollope 2016: 13], однако сатирический рикошет разит и журналистов, которые поддаются этой открытой лести, своеобразному попрошайничеству и по сути коррупции: «Самым существенным препятствием на пути к успеху во всем этом деле было, вероятно, убеждение леди Карбери, что её цель состоит не в том, чтобы создавать хорошие книги, а в том, чтобы заставить некоторых людей говорить, что её книги хороши. Она усердно трудилась над тем, что писала, во всяком случае, достаточно усердно, чтобы быстро покрыть страницы чернилами, и по натуре была умной женщиной. Она умела писать гладко, обыденно и довольно бодро и уже приобрела навык растягивать содержание на большое количество страниц. У неё не было никаких амбиций написать хорошую книгу, но она мучительно хотела написать книгу, которую критики назвали бы хорошей» [Trollope 2016: 19].

В троллоповедении хорошо известно, что в подробном плане, составленном писателем перед тем, как он приступил к написанию романа, линии леди Карбери и ее кузена сквайра Роджера Карбери были обозначены как основные; более того, роман должен был обрести название «Семья Карбери» (*The Carburies*) [Kermode 1994: 2], [Sutherland 2008: 4]. Однако

позднее, уже в ходе работы над романом, Троллоп понял, что центральное место в сюжете должно принадлежать линии финансиста Огастеса Мельмота, деятельность которого, на взгляд писателя, наиболее точно характеризовала английскую действительность, какой он ее видел тогда. Вот почему сюжетная ситуация с «Преступными королевами» не столько прелюдия к основной сатирической линии сюжета – линии Мельмота, сколько самостоятельная и необходимая часть картины загнивающего (по Троллопу) английского истеблишмента. В «Автобиографии» писатель обозначил четыре порока, которым особенно подвержено английское общество и которые он хотел обличить в романе: денежные спекуляции и банковские махинации, бесстыдный рынок невест и женихов, бездельничанье и ничем не оправданные роскошества жизни светских молодых людей и «напрасное раздувание щек современными авторами в надежде надуть читателей и заставить тех купить свои книги» [Trollope 1962: 275].

Сатира Троллопа более горька как раз от того, что в центре критико-сатирической панорамы жизни Лондона 1870-х гг. оказывается интеллектуальная элита; которая не менее всех подвержена общей болезни времени – пагубному влиянию консьюмеризма и идеологии рынка, когда все продается и все покупается (в том числе и деньги; превращение их в товар и подобная роль бумажных денег особенно потрясли Троллопа и, как мы знаем, не только его: вспомним Эмиля Золя и его Аристиды Маккара (1890 г.), вспомним Теодора Драйзера и его Фрэнка Каупервуда (хотя и появившегося на 40 лет позже героя Троллопа: первая часть знаменитой трилогии «Желание» под красноречивым названием «Финансист» была опубликована в 1912 г.); это образы и ситуации одного типологического ряда.

Согласимся с Фрэнком Кермоудом (см. [Kermode 1994: 3]) и Джеффри Харви ([Harvey 1980:1]): роман «Как мы теперь живем» – сатирическая интерпретация одной из основных тем всего творчества Троллопа: нравственно-психологическая реакция личности на меняющиеся ценности общества, причем не всегда к лучшему. При этом необходимо помнить: Троллоп объявлял себя «консервативным либералом», то есть человеком, который осознает неизбежность изменений в жизни, но при этом ориентируется на одновременное сохранение всего, в его понимании, соответствующего законам здравого смысла и общечеловеческой морали. Вот почему, полагал Троллоп, так необходимо присутствие в массивах несобственно-прямой речи, которые составляют основу повествования, коррелирующего авторского взгляда и авторской оценки,

нередко прямо адресованных читателю. Неоднозначное и даже ностальгирующее по прошлому отношение писателя к новым ценностям, набирающим значимость в динамически меняющемся английском обществе, воплотилось в «Как мы теперь живем» в образе провинциального сквайра Роджера Карбери, который сам себя называет «старомодным». Отметим, однако, иронию Троллопа по отношению и к этому персонажу, который в определенной степени берет на себя функции резонера: он совершенно не триумфатор в романе (триумфаторы – да и то относительные – Гетта Карбери и Пол Монтегю). В произведении очевидна победа «срединности», именно поэтому и сатира не тотальна и не окончательна, и есть некий happy end. Дж. Кинкэйд справедливо отмечал: «Троллоп едва ли был решительным сатириком (whole-hearted satirist)» [Kincaid 1977: 164].

Вот и леди Карбери изображается Троллпом в этой ситуации приспособления к новым обстоятельствам; по шкале нравственных ценностей писателя она является не столько победительницей, сколько жертвой этой новизны. А потому уже само название книги леди Карбери – «Преступные королевы» (*Criminal Queens*) – примечательно с точки зрения изображения ее не только как литератора. Ее жизненная ситуация совершенно незавидная: у нее есть сын, сэр Феликс, которого она обожает (если не обожествляет), повеса, игрок и бездельник, пытающийся найти богатую невесту, так как промотал свое состояние, состояние матери и уже зарится на крохи, которые достались его сестре Генриетте (Гетте). Значительную часть сюжета составляет история попыток Феликса жениться на единственной дочери финансиста Огастеса Мельмота Мари. Бездумно любя сына (Троллоп убедительно рисует драму любящей и самоотверженной матери), Матильда закрывает глаза на его увлечение карточными играми и его пьянство; готова содействовать его побегу с Мари Мельмот, отец которой наотрез отказал Феликсу в руке дочери; она готова сделать несчастной свою дочь, настаивая на ее замужестве за нелюбимым Роджером Карбери, могущем дать хоть какое-то финансовое благополучие прежде всего Феликсу; она идет на всяческие, коррупционные и бесчестные по своей сути действия, чтобы «протолкнуть» не соответствующие действительности хвалебные рецензии своей никчемной книги, псевдоисторического повествования о королевах, жизнь которых омрачена тем или иным преступлением, а потом и дурно написанного романа, ради чего флиртует со знакомыми редакторами газет и журналов.

Нет сомнений, в центре романа в конечном счете – осуждение финансового авантюризма Огастеса Мельмотта; который терпит крах и

как финансист, и как парламентарий, и как отец, и как иностранец (хотя и претендует на то, чтобы быть англичанином, поскольку уверяет, что родился в Англии, почему и избран в британский парламент). После того, как Мельмот «сошел со сцены», повествование по-викториански движется в сторону относительного happy end. В рамках этого happy end леди Карбери оставляет занятие литературой, выходя замуж за одного из редакторов мистера Бруна. Тем не менее до конца романа звучит основная мысль Троллопа: английская реальность развращена, коррумпирована и заражена всеобщей погоней за деньгами, которые решительно вытесняют мораль из человеческого общежития. Руфь АпРобертс в свое время справедливо писала о том, что в романе «Как мы теперь живем» Троллоп «проверяет», как деньги и их необходимость «приспосабливаются» к действительности и происходит ли это на условиях морали и нравственности...» [ApRoberts 1971: 166]. Вопрос этот для Троллопа совершенно риторический, поскольку английская действительность 1870-х (действие романа проходит в период с февраля по сентябрь 1873 г.) вполне «созрела» для того, чтобы такие, как Мельмот, в ней процветали и царили. Символом этого, как кажется, полного слияния английской реальности и «мельмоттизма» становится избрание Мельмота в парламент (для усиления сатирического эффекта Троллоп делает так, что в парламенте Мельмота представляет сам премьер-министр, за образом которого стоит несомненно столь не любимый Троллопом Бенджамен Дизраэли); еще одним символом тотального «мельмоттизма» жизни британской столицы становится государственный обед в доме финансиста-авантюриста в честь китайского императора, прибывшего в Британию с официальным визитом.

Троллоп акцентирует: этой печальной для него моральной деградации высшего общества и интеллектуального сообщества весьма способствуют леди Карбери, коррумпированные массмедиа и прочие подобные институции. В связи с сатирическим изображением Троллопом сферы массмедиа важен образ одного из столпов журналистики в романе – мистера Альфа. Любопытен выбор его фамилии: α – первая буква греческого алфавита, которой нередко обозначают нечто первое, самое важное, главенствующее; существует выражение «альфа и омега чего-либо», т. е. основа, квинтэссенция чего-либо. Мистер Альф выступает в романе едва ли не грозой всех и вся, а не только журналистов, его считают как (вернее, он так себя поставил) «рупор общественного мнения», об его якобы неподкупности и профессиональной незапятнанности ходят едва ли не легенды. В романе с нескрываемым сарказмом говорится, что мистер Альф «никогда не уставал намекать, что не знает мистера

Альфа, не быть с ним в хороших отношениях и не осознавать, что, каково бы ни было его происхождение, он всегда будет желанным знакомым, — значит быть изгоем общества. И наконец, мужчины и женщины вокруг него начали верить в то, что он постоянно утверждал или подразумевал, и мистер Альф получил признание в мирах политики, литературы и моды. <...> Мистер Альф никогда не наживал себе врагов, потому что никого не хвалил и, судя по выражениям его газеты, ничем не был доволен [Trollope 2016: 13].

В реальности же, показывает Троллоп, мистер Альф так же «капитализирует» журналистское и PR слово, по сути торгуя им как товаром, продавая его и себя подороже, создавая «капитал» так же, как Мельмот и организованная им из аристократов и представителей бомонда Лондона Дирекция железнодорожного проекта South Central Pacific and Mexican Railway, говоря современным языком, делают фейковые деньги практически из воздуха: акции компании не имеют никакого обеспечения кроме веры в некий «гений» Мельмота как финансиста и знатных фамилий, представители которых бездумно согласились «продать» свои имена. Именно на «капитал» своей неподкупности и честного имени надеется Альф, когда на парламентских выборах противостоит Мельмоту, но терпит поражение, которое становится ярким сатирическим мазком Троллопа в общей картине неблагополучия в верхушке страны. В главе XLIV Троллоп иронически живописует участие Альфа в парламентских выборах и его соперничество с Мельмотом, когда редактор использует популярность своей газеты и самого себя, чтобы выливать на своего противника ушаты грязи и сплетен, недоказанных обвинений и подозрений: «... ещё больше свет удивился, когда было объявлено, что сам мистер Фердинанд Альф собирается баллотироваться в Вестминстер от либералов. Были высказаны различные предложения. Одни говорили, что, поскольку мистер Альф имеет большую долю в доходах газеты и поскольку её успех теперь является установленным фактом, он сам намерен уйти в отставку с занимаемой им трудной должности, и поэтому может свободно идти в парламент. Другие придерживались мнения, что это начало новой эры в литературе, нового порядка вещей и что с этого времени редакторы будут нередким явлением в парламенте, если сумеют избраться. Мистер Брун шепнул леди Карбери, что этот человек поступил безрассудно и что его увлекла гордыня.

– Очень умён и смел, – сказал мистер Брун, – но у него никогда не было чувства меры.

Леди Карбери покачала головой. Она не хотела ссориться с мистером Альфом. Он ни разу не сказал о ней ни одного доброго слова в своей

газете, но всё же ей казалось, что с таким сильным человеком следует быть в хороших отношениях. Она испытывала страх перед мистером Альфом...» [Trollope 2016: 276].

Фейковые ценности и идеалы формируют в том числе литература, книгоиздательство и журналистика в том виде, как их понимают такие персонажи, как леди Карбери, Фердинанд Альф, Альфред Букер, Николас Брун (последний, правда, меньше всех, поскольку в конечном счете оказывается более порядочным, чем другие журналисты). Вспомним, что, размышляя о романе «Как мы теперь живем» в «Автобиографии», Троллоп писал, определяя одну из своих основных озабоченностей при создании романа: «Люди стали менее жестокими, менее грубыми, менее эгоистичными, менее бесчеловечными; да, они могут стать такими, нет сомнений; но не стали ли они менее честными?» [Trollope 1962: 274].

Подводя итог, подчеркнем: сатиру Троллопа ни в коей мере не умаляет то обстоятельство, что социальная панорама в романе ограничена верхушкой общества, в том числе журналистско-писательской; наоборот, это еще больше озабочивает писателя, поскольку, будучи консервативным либералом и веря в разумность как стержень миропорядка, Троллоп возлагал особые обязанности на долю просвещенных людей. Дж. Кинкэйд метафорически ярко об этом писал так: «Мельмот не столько сатирическое отражение Англии, сколько очень серьезное испытание, чего она, Англия, стоит в моральном смысле. Более того, вдобавок Англия не только подготовила поле для таких, как Мельмотт, а потом любовно ожидала гротескного урожая; она в известном смысле создала такого фермера. Поэтому Мельмот в этом отношении – одновременно и порождение Англии, и ее жертва» [Kincaid 1977: 167]. В одной из недавних статей об этом романе Троллопа справедливо сказано, что горестные размышления писателя удивительно современны, поскольку и в наше время, по утверждению автора статьи, мы видим, как разваливается нравственная целостность общества, а взгляд современного художника, как и искавший опору взгляд Троллопа в свое время, упирается «в руины общественной жизни, оставляя надежду обрести спасение в сугубо частной жизни» как островке возможного благополучия [Morse: электронный ресурс].

Примечание

¹ Здесь и далее перевод романа М. Филимоновой.

Список литературы

- Anthony Trollope*. The Critical Heritage. Edited by Donald Smalley. London: Routledge, 1969. XVII p.; 572 p.
- ApRoberts R.* Trollope. Artist and Moralist. London: Chatto and Windus, 1971. 218 p.
- Hall N. J.* Trollope. A Biography. Oxford: Clarendon Press, 1991. 581 p.
- Harvey J.* The Art of Anthony Trollope. New York: St. Martin Press, 1980. 177 p.
- Kermode F.* Introduction // Trollope A. The Way We Live Now. Edited and with an Introduction and Notes by Frank Kermode. London: Penguin, 1994. P. VII–XXII.
- Kincaid J.* The Novels of Anthony Trollope. Oxford: Clarendon Press, 1977. 302 p.
- Moran M.* Victorian Literature and Culture. London, New York: Continuum, 2006. 184 p.
- Morse D. D.* The Way He Thought Then: Modernity and the Retreat of the Public Liberal in Anthony Trollope's *The Way We Live Now* URL: http://branchcollective.org/?ps_articles_deborah-denenholz-morse (дата обращения 30.03.2022).
- O'Gorman F.* Introduction // *Trollope A.* The Way We Live Now. Edited with an Introduction and Notes by Francis O'Gorman. Oxford: Oxford University Press, 2016. XII–XXIX p.
- Polhemus R. M.* The Changing World of Anthony Trollope. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1968. 252 p.
- Sutherland J.* Introduction // Trollope A. The Way We Live Now. Edited with an Introduction and Notes by John Sutherland. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. VII – XXVIII.
- Tracy R.* Trollope's Later Novels. Berkley: University of California Press, 1978. X; 350 p.
- Trollope A.* An Autobiography. With an Introduction by J. B. Priestly. London: Collins, 1962. 286 p.
- Trollope A.* The Way We Live Now. Edited with an Introduction and Notes by Francis O'Gorman. Oxford: Oxford University Press, 2016. IX–XL p.; 794 p.
- Wall S.* Trollope and Character. London, Boston: Faber and Faber, 1988. 397 p.

WHAT DOES *CRIMINAL QUEENS* HAVE TO DO WITH THIS? LITERATURE AND JOURNALISM IN ANTHONY TROLLOPE'S SATIRICAL NOVEL *THE WAY WE LIVE NOW*

Boris M. Proskurnin

Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15
bproskurnin@yandex.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5077-1650>
Submitted 16.05.2022

In the essay, in the problem-thematic aspect, the originality of one of the important plot layers of the largest, multi-subject, opening a new stage in the work of Anthony Trollope novel is analyzed – the plot-line associated with the image of the literary and mass-media worlds of the 1870s in Britain. The research emphasis is made on the image of Lady Carburry, to a certain extent the collective image of a female writer in Trollope perception. An attempt is undertaken to fit this storyline into the dominant condensed satirical and sardonic narrative tone of the novel. The essay's author shows the writer's considerable concern for the harmful influence of the ideology of consumerism on the intellectual elite of his time. At the same time, it is emphasized that the general psychological and characterological principles of the Trollope's artistic world bring the writer to original solution of the problem of the synthesis of satire and psychological analysis.

Key words: satirical novel, irony, sarcasm, psychological analysis, Victorianism, literary and journalistic elite.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Проскурнин Б. М. Причем здесь «Преступные королевы»? Литература и журналистика в сатирическом романе Энтони Тrolloпа «Как мы теперь живем»// *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 60–70. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-60-70

Please cite this article in English as:

Proskurnin B. M. Prichem zdes «Prestupnyye korolevy»? Literatura i zhurnalistika v satiricheskim romane Entoni Trollopa «Kak my teper zhivem» [What does *Criminal Queens* have to do with this? Literature and journalism in Anthony Trollope's satirical novel *The Way We Live Now*]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 60–70. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-60-70

МЕЖДУ СЕНТИМЕНТАЛИЗМОМ И ПОСТАПОКАЛИПСИСОМ: ПЕЙЗАЖ В РОМАНАХ М. УЭЛЬБЕКА

Инга Валерьевна Сулова

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

inga_sus@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>

Статья поступила в редакцию 25.05.2022

В статье анализируются пейзажные образы и мотивы четырёх наиболее «визуальных» романов современного французского писателя Мишеля Уэльбека. Уточняется, что исследуемые произведения реализуют традиционные для автора тип героя (отчуждённый человек) и сюжетную организацию – «сентиментальное путешествие» в провинцию, в сельскую местность. Сельские пейзажи идиллические, выполнены в классической сентиментально-романтической манере, содержат традиционные атрибуты природы, урбанистические – агрессивные, монохромные, воссоздаются с участием техники минимализма. В процессе анализа пейзажей в романах выявляется комплекс аллюзий к современным визуальным практикам и живописи XIX. В заключении делается вывод о том, что неспособность героя Уэльбека к единению с природой, выражает крайнюю степень отчуждения современного человека.

Ключевые слова: Мишель Уэльбек, роман, пейзаж, сентиментализм, рода.

Мишель Уэльбек (Michel Houellebecq, род. 1958) – очень «визуальный» автор, он получил широкую известность не только как поэт и романист, но также как режиссёр, сценарист, фотограф. В одном из интервью заявил, что его письмо «питают» фотографии: «Я всегда иду на место, чтобы там сфотографироваться, прежде чем писать сцены» [Уэльбек: электронный ресурс]. Большое значение в его произведениях имеют образы пространства, иногда они выносятся в заглавие: «Расширение пространства борьбы», «Лансароте», «Возможность острова», «Платформа», «Карта и территория», «Серое пространство» и др. Исследователи отмечают присутствие в романах Уэльбека разного рода живописных реминисценций, за которыми закрепляют функцию «мета-

прозаических включений», представляющих «содержательную перспективу» конкретного произведения и творчества в целом [Jurga 2011: 151]. Вполне закономерным в этой связи видится авторский интерес к пейзажу.

Типичный герой Уэльбека – «европеец-невротик» (среди которых есть художник, есть служащий министерства культуры, несколько начинающих писателей, литературовед и др.), находящийся в состоянии перманентной депрессии, но ни в коем случае не домосед. Он одинок, оставлен семьёй, возлюбленной, но у него есть средства и престижный автомобиль. Он всё время находится в движении, много путешествует с разными целями и без таковых по Франции, Испании, посещает разные острова – т. е. представляет собой современный вариант фланёра. Отметим, что поэтика «блужданий», образ фланёра в творчестве М. Уэльбека довольно основательно исследованы литературоведением (см. например: [Gantz 2005], [Swoboda 2011]). Его закрытый, внешне мало эмоциональный, даже аутичный, склад характера парадоксально сочетается с внимательными наблюдениями за природой и окружающим миром. Герою Уэльбека явно присуще то, что Альфред Бизе назвал «чувством природы» («Историческое развитие чувства природы», 1890). Часто у него есть фотоаппарат, он запечатлевает образы людей, животных и, конечно, пейзажи, собирает фотоархив. Однако это чувство природы нельзя назвать интенсивным, оно так же, как и другие его переживания, словно затёрто. В большей части произведений ощущается сентиментально-романтическая доминанта: герой после бесцельных блужданий по городу отчаянно устремляется на лоно природы. В романах Уэльбека встречается несколько типов пейзажей: городской, островной (тропический) и, конечно, деревенский. Логично предположить, что агрессии и brutality городов должна быть противопоставлена архаическая искренность деревни.

Основные компоненты поэтики пейзажа, его содержательные функции определяются уже в дебютном романе «Расширение борьбы» (*Extension du domaine de la lutte*, 1994). Герой, тридцатилетний аналитик-программист в фирме по обслуживанию компьютеров, человек системы, живущий по правилам, но сетующий: «если бы я мог провести всю жизнь за чтением <...> Но такая жизнь мне не досталась» [Уэльбек 2003: 17]. Парижские пейзажи предсказуемо негативны. С одной стороны, они топографически конкретны, с другой – предельно безличны, безжизненны и бесцветны. Герой словно наощупь, с закрытыми глазами ориентируется в пространстве города, роман симптоматично открывается эпизодом потери машины: «Улица Марсея Самба, улица Марсея

Дассо... Кругом Марсели. Прямоугольники домов, в которых живут люди. Всё ужасно одинаковое» [Уэльбек 2003: 2]. Он не вполне уверен в очевидном: «В квартале, где мы работаем, снесены все старые здания, и окружающий пейзаж напоминает поверхность Луны. Это в тринадцатом округе, если не ошибаюсь. Когда выходишь из автобуса, можно подумать, что здесь была Третья мировая война. Но нет: это, напротив, торжество урбанизма.

Наши окна выходят на громадный, необозримый пустырь, покрытый грязью, оцетинившийся заборами. Каркасы нескольких жилых домов. Неподвижные краны. Холод и покой» [Там же: 21]. Интерес к окружающему миру, как и «аппетит к жизни» относятся для него к сфере далёкого прошлого – детства, ранней юности, но, как он надеется, сохранились в фотографиях.

По дороге в командировку в Руан герой *решается* взглянуть на пейзаж за окном. За пределами Парижа к нему словно возвращаются свет, цвет (яркие краски), способность чувствовать и созерцать: «Светает. Появляется солнце, кроваво-красное, немислимо красное на фоне темно-зеленой травы и подернутых туманом прудов. В глубине долины над деревнями поднимаются дымки. Великолепное и слегка устрашающее зрелище <...> Мы едем вдоль Сены, ярко-алой, сплошь залитой лучами восходящего солнца – как будто в ней не вода, а кровь» [Там же: 60]. Интерес к природе не оставляет его и на обратном пути: «Там, на краю долины, над деревнями и поселками по-прежнему поднимается дымок – как обещание безмятежного счастья. Трава по-прежнему зеленая. Солнечно, но иногда, будто для контраста, набегают маленькие облачка; свет скорее весенний, чем зимний. Чуть дальше луга залиты водой, видно, как она подрагивает между стволами ив; сразу представляешь себе скользкую черную грязь, в которой вдруг увязают ноги» [Там же: 89]. Но обращает на себя внимание тревожность героя, в обоих случаях прекрасный пейзаж отмечен опасностью/гибельностью: кровь, чёрная вязкая грязь.

Однако это нечаянное путешествие отвлекает его, он словно открывает для себя природу, поражён её красками. Далее будут другие поездки, например, в Ларош-сюр-Ион, Сабль-д'Олонн. Содержательно деревенский пейзаж, который фиксирует «проснувшийся» глаз героя, идиллический, с нотками меланхолии. Важными объектами этого пейзажа становятся коровы: «...я оказался уже в настоящей деревне. Там были изгороди, а за изгородями – коровы. На краю неба появилась голубоватая полоска: значит, до рассвета осталось уже недолго <...> Выезжая из города, мы несколько раз встречаем на пути полосы тумана,

а за последним перекрестком ныряем в озеро сплошной, непроницаемой мглы. Ни дороги, ни пейзажа не видно. Только иногда из тумана на миг выступают смутные очертания дерева или коровы. Это очень красиво» [Уэльбек 2003: 101]. Далее этот пейзажный мотив (коровы в дымке тумана) станет постоянным в творчестве М. Уэльбека. В конце концов герой этого романа впадает в депрессию, разрывает оставшиеся социальные связи, затем, с целью реабилитации, отправляется в целебное путешествие на велосипеде по Провансу, к живописному устью реки Ардеш.

Виды природы великолепны, но страдание не отпускает, он понимает, что не способен стать частью этого цветущего мира: «Я растягиваюсь на лужайке, озаренной солнцем. Но теперь мне плохо – здесь, на этой лужайке, среди этого приветливого, умиротворяющего пейзажа. Все, что могло бы вызвать отклик в душе, стать источником радости, невинной гармонии чувств, превратилось в источник страдания и несчастья. И в то же время я с поразительной ясностью понимаю, что радость возможна. Долгие годы я иду рядом с похожим на меня призраком, который живет в выдуманном раю, в тесном контакте с окружающим миром. Я верил, что должен воссоединиться с ним. Теперь все кончено <...> Пейзаж становится все более приветливым, ласковым, светлым; это причиняет мне физическую боль. Я погружаюсь в бездну. Моя кожа стала чем-то вроде границы, которую силится продавить окружающий мир. Я оторван от всего; отныне я – пленник внутри самого себя. Божественного слияния уже не произойдет; цель жизни не достигнута» [Там же: 165].

Размышляя об идиллическом пейзаже, М. Н. Эпштейн вводит понятие «отчуждения», которое происходит в том случае, когда «мирному пейзажу противопоставляется смятенное состояние души лирического героя, переживающего разлад с красотой природы» [Эпштейн 1990: 136]. Отчуждение и «разлад с красотой природы» героя Уэльбека приобретают абсолютный характер: идиллический пейзаж довершил ощущение разъединения с миром и убил его.

В антиутопическом романе «Возможность острова» (*La possibilité d'une île*, 2005) чередуются две основные повествовательные и пространственно-временные позиции: Даниэль 1 (начало XXI века) и его клонированные через две тысячи лет версии – Даниэль 24, Даниэль 25 (неполные, промежуточные существа, призванные подготовить пришествие цифрового будущего, XXI век). Даниэль 1 – состоятельный человек свободной профессии, комик, много путешествует: Франция, Испания, Канарские острова, Корсика. Но пейзаж, который ему доступен и

привычен, носит в основном искусственный, виртуальный характер, это может быть рекламный продукт («сочные пастбища и коровы с шоколадок Милка, заснеженные вершины – отличное место, чтобы забыться и умереть» [Уэльбек 2006: 157]), фотография, сделанная со спутника, голографическая иллюзия и т. д. Реальный мир, открытое пространство откровенно пугают его. Так, например, он имел привычку ездить на Родалквивар (Альмерия, Средиземное море): «Это был великолепный пляж – почти всегда пустынный, неестественно, геометрически плоский, с девственно-чистым песком и в окружении ослепительно чёрных отвесных скал; человек с темпераментом истинного художника, наверное, сумел бы извлечь толк из этого одиночества и красоты. Я же перед лицом бесконечности казался сам себе блохой на клеёнке. В конечном счёте вся эта красота, все это геологическое величие были мне совершенно ни к чему, я даже чувствовал в них какую-то смутную угрозу» [Там же: 135–136]. Постепенно это чувство перерастает в ужас перед пространством, в страх быть поглощенным им.

Размышляя об этом состоянии, он вспоминает дневниковую запись немецкого поэта-романтика Клейста накануне самоубийства на берегах озера Ванзее: «Истина в том, что мне ничего не подходит на этой земле». Даниэль признаётся, что «ездил туда в феврале, в паломничество. Вокруг лежал двадцатисантиметровый слой снега; голые черные ветви деревьев извивались под серым небом, воздух вокруг словно куда-то полз» [Там же: 137]. Обстоятельства его гибели Даниэля 1 неизвестны, но, возможно, это связано с ужасом открытого пространства. Его потомки, неолюди XXI века, ведут уже абсолютно изолированное автономное существование. У них атрофированы эмоции, они не имеют контакта с внешним миром, безлюдным, опасным и одичалым. Пейзажа как такового в будущем мире нет, но неолюди изредка обмениваются цифровыми проекциями, либо могут увидеть «атавистический» сон: «...приснился странный сон. Вокруг меня простирался горный пейзаж, воздух был таким прозрачным, что я различал мельчайшие детали скал и каждый кристалл льда; вдали, за облаками, за лесами, виднелась гряда острых заснеженных вершин, поблёскивающих на солнце» [Там же: 215].

Однако, один из персонажей, Мария 23, пишет, что живет в развалинах Нью-Йорка, прямо «в центре того, что у людей что у людей называлось Манхэттен <...> на одном из верхних этажей и подолгу любуется движением облаков. Некоторые химические предприятия, расположенные, судя по расстоянию, в Нью-Джерси, продолжают работать, и на закате их выбросы окрашивают небо в странные розово-зелёные тона; а

ещё отсюда видно океан – очень далеко к востоку, если только это не оптическая иллюзия; при ясной погоде иногда можно различить лёгкие мерцающие блики» [Уэльбек 2006: 256]. Уэльбек любит повторять в интервью и романах, что женщины гораздо ближе к природе, обладают огромной созидательной силой. Женщины в новом мире становятся первыми отступницами. В наблюдениях Марии 23 снова появляются краски, нежные тона и поэзия. Классический пейзаж словно прорывается через завесу постапокалипсиса. Новая Мария вдохновит нового Даниэля выйти в мир, в поисках океана, с надеждой спасительного острова.

Герой романа «Карта и территория» (*La carte et le territoire*, 2010) – художник и фотограф Джед Мартен. Хотя он представлен в процессе творческого развития, поиска жанра и манеры письма, главными его установками долгое время оставались рационализм и гиперреализм. Основная сфера – ремёсла, рекламные буклеты, путеводители. Техника, в которой он работает, скорее соответствует минимализму, современному направлению, для которого характерны стремление к лаконизму, геометрической простоте, индустриальному дизайну, отход «от сентиментальной стандартизованности эмоций и банального истолкования художественного творчества» [Хлопотникова 2009: 133]. Как и минималисты, он использует простую палитру, предпочитает чистые цвета. Автоматически «фиксируя» пейзажи, считывая общий цветовой фон, художник признаётся: «Да, я прекрасно знаю о существовании замечательных импрессионистических акварелей девятнадцатого века; и все-таки, если бы мне понадобилось изобразить такой пейзаж сегодня, я бы его сфотографировал» [Уэльбек 2006: 117]. Творческим прорывом Джеда Мартена стала серия фотографий мишленовских карт, где реальный пейзаж был заменен картами «Мишлен регионы». Демонстративно пренебрегая природой, он заявляет: «...карта важнее территории». Возможно предположить, что одним из прототипов Джеда Мартена и его творческой манеры стал американский художник Дональд Джадд (*Donald Judd*, 1928–1994), который был сосредоточен на материальности объектов, обращался к промышленным материалам и отвергал любого рода условность.

Однако недолгое общение с писателем Уэльбеком (персонаж романа) пробудило в Джеде способность видеть и переживать пейзаж: «<...> солнце уже садилось и его лучи озаряли всё вокруг восхитительным золотистым светом. В сверкающей инеем траве прыгали воробьи. Облака переливались всеми оттенками пурпурного и алого цвета и, при-

нимая странные рваные формы, уплывали в сторону заката. В такой вечер грех было отрицать определенную красоту мира» [Уэльбек 2006: 381]. Но он далёк от того, чтобы устремиться к природе, в деревню, так как осознаёт, что современная деревня ничем не отличается от города, а деревенский пейзаж переродился в коммерческую картинку: «Традиционное население сельской местности исчезло. На его место прибыли городские жители, буруемые жадой предпринимательства и, порой, экологическими промыслами, вполне умеренными, правда, и годными на продажу» [Там же: 459]. Испытав потрясение от ужасающей гибели Уэльбека, он, в стремлении «оставить свидетельство о жизни», отошел от минимализма, изобрёл новую технику, которой и следовал оставшиеся тридцать лет. Эта техника заключалась в долговременной съёмке сначала растений, затем промышленных изделий с последующей обработкой полученной картинки, в результате которой «от трёхчасовой съёмки у него оставалось всего несколько фотограмм» [Там же: 468]. С помощью особой компьютерной программы художник будет накладывать итоговые видеозаписи друг на друга, придавая этой интерференции динамику и глубину. В итоге у него получались странные, «гипнотические» пейзажи: «...разнообразные предметы словно погружаются в пучину, медленно увязая в бесконечно накатывающих пластах растительности. Иногда кажется, что они отчаянно барахтаются, стараясь выплыть на поверхность, но потом их всё-таки уносит волна травы и листьев, и они снова окунаются в вегетативную магму, теряя оболочку и являя нашему взору микропроцессоры, блоки питания и материнские платы» [Там же: 471]. Этот триумф энтропии – его откровение, свидетельство о мире, будут истолковывать как символ «тотальной гибели человеческого рода» [Там же: 475]. У нас творческие искания Джеда Мартена последнего периода вызывают настойчивые ассоциации с идеями другого американского художника, лэнд-артиста Роберта Смитсона (Robert Smithson, 1938–1973). Понятие энтропии занимает центральное место в его художественной философии, однако «для него энтропия не является синонимом катастрофы – скорее, она служит инструментом трансформации общества и культуры» [Кочеткова 2019: 144]. Поэтому в этих последних, «гипнотических» пейзажах можно увидеть не только катастрофу, но и надежду.

Предпоследний роман «Серотонин» (*Sérotinine*, 2019), подводит своеобразный итог всем ранее сформированным пейзажным образам и мотивам М. Уэльбека. Повествование также ведётся от первого лица и сосредоточено на проблемах внутреннего мира героя. Основа сюжета

романа – «бегство, история путешествия героя по местам утраченной/преданной любви и дружбы. Цель путешествия – прощание с прошлым, с жизнью, с собой» [Сулова 2020: 108].

Отчаявшийся герой этого романа – специалист в области сельского хозяйства – уже в начале пути понимает, что судьба приведет его «в сельскую местность», к которой он «привязан с самого детства». Патриархальному уюту «сельской местности» здесь также противопоставляются агрессия и бездушие мегаполиса. Флоран Лабруст живет в престижном парижском районе Богренель, его квартира на двадцать девятом этаже башни «Тотем», дома в стиле брутализм (арх. М. Андро, П. Парат, 1979), обладает «великолепным панорамным видом», но он признаётся, что «никогда не раздёргивал двойные шторы», потому что его «воротило от Парижа», он «испытывал отвращение к городу» [Уэльбек 2020: 42]. Решив «исчезнуть по собственному желанию», он отправляется в Нормандию. Провинциальные и сельские впечатления героя концептуализируются аллюзиями и интертекстуальными отсылками к «Прогулкам одинокого мечтателя» Ж. Ж. Руссо, поэзии А. де Ламартина. Как и другие герои Уэльбека, Флоран Лабруст совершает своё заведомо обречённое «сентиментальное путешествие» на автомобиле, сквозь стёкла которого и разглядывает окружающий мир. Сельские пейзажи традиционны: озёра, зеленеющие поля, берега рек, поросшие ивняком, и, конечно же, пастбища. Визуальные впечатления героя по сюжету и колориту ощутимо напоминают пейзажи Камиля Коро с их темой прогулки, лесными чащами, туманными дымками и коровами («Лесистый пейзаж с коровами на поляне», ок. 1855, «Коровы в болотистом пейзаже», 1860-е, «Корова и её хозяин», 1872 и др.). Коро говорил: «Чтобы о ценить мои картины, нужно набраться терпения и дожидаться пока поднимется туман» (цит. по: [Алпатов 1984: 26]). Герой Уэльбека блуждает по просёлочным дорогам, периодически попадая в полосы тумана, утешительный образ, к которому он стремится, неясен и неполон: «Я довольно часто останавливался, пытаясь сообразить, что я здесь делаю, но мне это плохо удавалось, ключья тумана скользили над пастбищами, где я не заметил ни одной коровы» [Уэльбек 2020: 171]. Находясь под действием антидепрессантов, он испытывает проблемы с памятью, плохо ориентируется в пространстве, пейзажным мотив тумана перерастает в экзистенциальную метафору угасания и забвения. Так же, как и другим героям Уэльбека, ему не удастся войти в пейзаж и стать его частью.

Итак, актуализируя пейзажные образы и мотивы, писатель показывает то, как происходит постепенное отчуждение человека не только от

социума, но и от природы: притупляются чувства, утрачивается живая способность к созерцанию. Герои анализируемых романов пытаются найти в своих «сентиментальных путешествиях» утешение, но проходят ещё одно, возможно, самое страшное испытание отчуждением. Слияние с природой для них оказывается недоступным. Пейзажи в романах Уэльбека представлены в драматических оппозициях: патриархальный/идиллический – урбанистический/брутальный, классический/сентиментальный – авангардистский/концептуалистский. Писатель неоднократно признавался в том, что побаивается и не понимает современного искусства, особенно визуального, возможно именно поэтому он воплощает свои постапокалиптические предчувствия с помощью аллюзий к его жанрам и техникам.

Список литературы

- Алпатов М. В.* Камиль Коро. М.: Изобраз. искусство, 1984. 176 с.
- Кочеткова Е. С.* От переводчика // Смитсон Р. Осаждение разума: земляные проекты / пер. с англ. Е.С. Кочетковой // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. 2019. № 2(13). С. 143–144.
- Суслова И. В.* Сентименталистский код в романе М. Уэльбека «Серотонин» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 3. С. 107–115.
- Уэльбек М.* Возможность острова / пер. с фр. И. Стаф. М.: Иностранка, 2006. 619 с.
- Уэльбек М.* Карта и территория / пер. с фр. М. Зониной. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 480 с.
- Уэльбек М.* Мир как супермаркет / пер. с фр. Н. Кулиш. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=28674&p=1> (дата обращения: 20.04.2022).
- Уэльбек М.* Расширение пространства борьбы / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Иностранка: Б.Г.С. – ПРЕСС, 2003. 166 с.
- Уэльбек М.* Серотонин / пер. с фр. М. Зониной. М.: Астрель: CORPUS, 2020. 320 с.
- Хлопотникова В. Н.* Минимализм: «Искусство первичных структур» // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. №118. С. 132–136.
- Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 302 с.
- Jurga A.* L'entreprise de l'art dans le romanesque houellebecquien // Michel Houellebecq à la Une, 2011. P. 151–163.
- Gantz K.* Strolling with Houellebecq. The Textual Terrain of Postmodern *Flânerie* // Journal of Modern Literature, Vol. 28, Number 3, Winter 2005, P. 149–161.
- Swoboda T.* Flânerie poétique de Michel Houellebecq // Michel Houellebecq à la Une, 2011. P. 13–25.

BETWEEN SENTIMENTALISM AND POST-APOCALYPSE: LANDSCAPE IN THE NOVELS BY MICHEL HOUELLEBECQ

Inga V. Suslova

Candidate of Philology, Associate Professor
in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukireva 15
inga_sus@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>
Submitted 25.05.2022

The article analyzes landscape images and motifs of four of the most “visual” novels by the modern French writer Michel Houellebecq. It is clarified that the works under study realize the traditional type of hero for the author (an alienated person) and the plot organization, a “sentimental journey” to the countryside. Rural landscapes are idyllic, made in a classic sentimental-romantic manner, contain traditional attributes of nature, urban are aggressive, monochrome, recreated with the participation of minimalism techniques. In the process of analyzing landscapes in novels, a complex of allusions to modern visual practices and painting of the XIX century is revealed. It is concluded that the inability of Houellebecq’s character to unite with nature expresses the extreme degree of alienation of modern man.

Key words: Michel Houellebecq, romance, landscape, sentimentalism, nature.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Суслова И. В. Между сентиментализмом и постапокалипсисом: пейзаж в романах М. Ульбека // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 14 (20). С. 71–80. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-71-80

Please cite this article in English as:

*Suslova I. V. Mezhdru sentimentalizmom i postapokalipsisom: peyzazh v romanakh M. Ulbeka [Between Sentimentalism and Post-Apocalypse: Landscape in the Novels by Michel Houellebecq]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 71–80. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-71-80*

**МЕТАФОРИЗАЦИЯ КРИЗИСА ЛИЧНОСТИ
ЭМИГРАНТА В РОМАНЕ АНДРЕЯ МАКИНА
«ЖИЗНЬ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА»**

Анастасия Борисовна Теплякова

преподаватель кафедры медиалингвистики факультета журналистики
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1
theasia@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-1192>

Статья поступила в редакцию 06.04.2022

В статье представлен анализ романа «Жизнь неизвестного человека» Андрея Макина с точки зрения метафоризации кризиса личности эмигранта. Концептуальные метафоры, отражающие стереотипные представления об эмиграции, Родине и личности эмигранта, конкретизируются в структурных метафорах, образующих новые концепты. Эти концепты реализуют переход от позитивного образа родной страны к негативному, а также полную смену представления эмигранта о самом себе. Изначальное онтологическое метафорическое представление эмигранта переходит из географического концепта во временной.

Ключевые слова: концептуальная метафора, кризис личности, Макин, эмигрантский роман.

Произведения Андрея Макина, французского писателя русского происхождения, строятся вокруг противопоставления России и Франции и вопросов кризиса личности эмигранта. Ранее Н. В. Тимофеева, С. М. Фомин, О. В. Калинина, Г. Ю. Шишкина, Н. Назарова, К. Эшам, изучали русскую тему, образы России и русского человека в его романах. Сравнение двух стран, контраст, символика и описание речевых особенностей разных эпох – основные приемы создания образа Родины. Н. Т. Пахсарьян и С. М. Фомин рассматривают особый тип пространственно-временных отношений, которые в данной статье анализируются сквозь призму метафоризации кризиса личности.

Роман «Жизнь неизвестного человека» (2009) имеет черты автобиографической прозы, поскольку главный герой – эмигрант и писатель. Характерной особенностью произведения является изменение стереотипизированного представления о России, реализованное в переходе от

идиллического изображения страны к картине разочаровывающей современности, которая выстраивается на контрасте с прошлым [Теплякова 2021]. Такая трансформация образа России находит свое отражение и в разработке образа главного героя через кризис его личности.

Образ протагониста уходит от клишированного представления о русском человеке и усложняется по мере развития сюжета. Так, в начале романа герой с типичным русским именем Иван и говорящей фамилией Шутов представлен через точку зрения его подруги. Француженка Леа находит его горемыкой [Makine 2009:12], пожилым смешным человеком [Ibid.: 16], клоуном [Ibid.: 17]. Катализатором развития кризиса личности протагониста становится уход возлюбленной. Далее кризис разрабатывается на более глубоком уровне через творческий поиск. Так, Иван анализирует рассказ Чехова «Шуточка», сравнивает его простую, но такую верную и богатую прозу [Ibid.: 10] с творчеством современных писателей и с сожалением размышляет о том, что сегодня писать о любви надо по-другому.

Данная статья ставит целью проанализировать развитие кризиса личности эмигранта через изучение метафор, использованных в романе. Дж. Лакофф и М. Джонсон [Лакофф, Джонсон 2004: 247] указывают на важную роль метафоризации в осмыслении многих областей человеческого опыта. Метафора способна отбирать и организовывать определенные характеристики предмета, подчеркивать одни качества и скрывать другие. В эмигрантском романе метафоризация помогает найти ответы на главные вопросы и определить, что такое Родина, кто такой эмигрант и какова жизнь человека в чужой стране.

В основе эмигрантского романа лежит понимание эмигранта как человека, живущего не в той стране, где он родился. Для того, чтобы понять, почему восприятие эмигрантом себя претерпевает болезненное изменение и как структурируется кризис личности в романе, нужно проанализировать ключевой концепт – понятие Родины, потому что эмигрант не может не сравнивать страны и видение самого себя в новой стране с представлением о себе на Родине.

В романе «Жизнь неизвестного человека» Родина описывается несколькими концептуальными метафорами. В первую очередь, для главного героя РОДИНА – ЭТО ЛИТЕРАТУРА. Так, третья глава открывается цитатой, авторство которой Шутов не может припомнить: «Родиной изгнанника является только литература его Родины» [Makine 2009: 27]. В этой метафоре географическое пространство определяется миром воображения, миром книг, важность которого по мере развития сюжета романа возрастает, потому что книжный образ России становится рефе-

ренциальным для понимания современной России. Знакома французскую возлюбленную с русской культурой, Шутов каждый вечер читает ей вслух Толстого [Макина 2009: 27]. Метафора уточняется через уподобление романа «Анна Каренина» стремительной реке: «...оочень ррусский роман, огромная река, безудержный, своенравный поток!» [Ibid.: 28]. Через это сравнение литература олицетворяется. Таким образом, появляются новые метафоры РОДИНА – ЭТО УНИКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА и РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА – ЭТО СУЩНОСТЬ С ЯРКО ВЫРАЖЕННЫМ ХАРАКТЕРОМ.

Разочарование в современной России, которое Шутов испытывает по возвращении на Родину, отражается и в его комментариях о том, что раньше сборник стихов имел такое влияние, что мог изменить жизнь человека, а человек, в свою очередь, был готов отдать жизнь за стих [Ibid.: 89], в то время как сегодня выходят в свет книги низкого качества, а современное поколение не имеет никакого уважения к печатному слову. Действительно, молодой человек, с которым встречается Шутов в Санкт-Петербурге, «продает книги так, будто это пылесось» [Ibid.: 86]. Таким образом, изначальная метафора конкретизируется и появляются новые метафоры СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ – ЭТО ПЛОХАЯ ЛИТЕРАТУРА и ЛИТЕРАТУРА – ЭТО ТОВАР. Так выстраивается новое представление о России, где уникальная литература не имеет больше значения, а книга потеряла священный статус и превратилась в низкокачественный предмет торговли.

Сквозь все произведения Макина основной линией проходит концептуальная метафора РОДИНА – ЭТО ИСТОРИЯ, и «Жизнь неизвестного человека» с подробным описанием войны, репрессий и Перестройки не исключение. Значительная часть повествования выстроена вокруг антитезы ужасов войны, сталинизма и силы духа русских людей. Например, сцены из жизни оперы во время блокады демонстрируют героизм советских актеров, которые, несмотря на голод, холод и смерть близких, продолжали петь и поддерживать ленинградцев [Ibid.: 136]. Итак, появляются метафоры РОДИНА – ЭТО ГЕРОИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ и РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК – ГЕРОЙ. Они иллюстрируются многочисленными описаниями войны, советских времен и лагерного быта. Описание жизни Льва Вольского как «героической жизни, жизни, принесенной в жертву» [Ibid.: 252], представляет метафору РОДИНА – ЭТО ЖЕРТВЕННОСТЬ.

Амбивалентность образа Родины в произведениях Макина заключается в одновременном представлении героических и постыдных страниц истории. Так, в романе пошлость и мещанство современной России показаны через гротескное описание праздника на улицах Петербурга и

карнавального представления, целью которого являются стремление забыть прошлое, ниспровержение духовных смыслов и возвышение преобладающих материальных ценностей [Макина 2009: 77]. Так образ России конкретизируется в структурной метафоре, которая становится источником разочарования героя в своей стране: **СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ – ЭТО СТИРАНИЕ ИСТОРИИ**. Жертвенность русского человека теряет смысл в мире, лишенном духовных ценностей.

Важным критерием самоопределения человека является язык. Билингвизм служит источником кризиса личности героя-эмигранта. Однако в «Жизни неизвестного человека» вопрос языка разрабатывается не через оппозицию русского и французского, как во многих других романах Макина, а через антитезу современного и книжного русского языка. Для эмигранта концептуальная метафора **РОДИНА – ЭТО ЯЗЫК** оперирует на двух уровнях. С одной стороны, **РОДИНА – ЭТО СВЯЩЕННЫЙ ЯЗЫК**, язык литературы и оперы. В нем есть чистота и наивность, что слышно в первой произнесенной Вольским фразе «...мы сражались насмерть. За Родину-мать, как говорили раньше...» [Ibid.: 107]. Однако современная Россия лишается этого языка. Так, речь молодых людей испещрена кальками с английского, в чем Шутов видит потерю духовных ценностей [Ibid.: 83]. Так появляются новые метафоры **СОВРЕМЕННАЯ РОДИНА – ЭТО ДРУГОЙ, НЕПОНЯТНЫЙ ЯЗЫК**. Кризис личности эмигранта определяется осознанием его непринадлежности к современной России через непонимание и неприятие языка.

Вопрос самоопределения эмигранта поднимается в самом начале романа через точку зрения французской подруги, которая заявляет, что Шутов – это «снаряд, который не взорвался и сохраняет свою взрывчатую силу внутри» или «взрыв, который никак не удастся услышать» [Ibid.: 12]. Детонатором этого взрыва осознания себя становится возвращение Шутова на родину, приводящее к переосмыслению собственной личности. Это метафорическое сравнение эмигранта с невзорвавшимся снарядом, который не издает ни звука, дублируется в развивающейся на протяжении повествования символике голоса. Голос певцов в блокадном Ленинграде, который защищал бойцов от врага как экран, обозначает силу и смелость русского человека [Ibid.: 133], так же, как и голос, звучащий в песнях солдат, идущих в атаку на фронте [Ibid.: 142]. Метафора **ГОЛОС – ЭТО ЖИЗНЬ** выстраивает линию героизма русских. Эта метафора противопоставляется нынешнему замалчиванию прошлого, желанию стереть историю и немоте старика Льва Вольского, героя войны. Его молчание как символ принадлежности к ушедшей эпохе реализуется в метафорах **НЕМОТА – ЭТО ОТСУТСТВИЕ ЖИЗНИ**, **НЕМОТА**

– ЭТО ЗАБЫВАНИЕ ИСТОРИИ. Эти структурные метафоры, образованные как антитеза концептуальной метафоре ГОЛОС – ЭТО ЖИЗНЬ, отражают видение современной России как страны, замалчивающей и забывающей свою историю. Так конкретизируются метафоры СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ – ЭТО СТИРАНИЕ ИСТОРИИ и СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ – ЭТО НЕМОТА. С другой стороны, эти структурные метафоры усиливают понимание эмигрантом своей непринадлежности современности через метафору СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ – ЭТО НЕПОНЯТНЫЙ ЯЗЫК. На незнакомом языке говорить нельзя, эмигранту остается молчание. Эта связь невозможности рассказать важное и непринадлежности современности выражена в предпоследней главе произведения, где Шутов, вернувшийся обратно во Францию, «мгновение за мгновением осознает то, что абсолютно необходимо выразить словами. [...] Он достает посылку: книгу, название которой ему знакомо. “После его жизни”. [...] После его жизни... “Отныне я буду жить после жизни”, – говорит он сам себе» [Макина 2009: 262]. Таким образом, эмигрант определяется как человек, чья жизнь находится вне времени. Непонимание современной литературы и языка, обесценивание истории и забвение, выраженные через концептуальные метафоры, выводят на первый план метафору ЭМИГРАНТ – ЧЕЛОВЕК ВНЕ ВРЕМЕНИ. Итак, понимание эмигранта как человека, живущего в другом месте, переходит из географического концепта во временной.

Подводя итог, можно сказать, что концептуальные метафоры, на которых выстраивается первый, поверхностный, легко считываемый слой повествования, отражают стереотипные представления о том, как эмигрант, переживающий личностный кризис, связанный со своей непринадлежностью той культуре, в которой он живет, может понимать Родину и выстраивать ожидания от своего возвращения. Однако дальнейшая метафоризация концептов эмигрантского романа показывает слом этих стереотипов и разочарование в идеализированной родной стране. Это изменение ценностей ведет к переосмыслению самого концепта эмигранта как человека, принадлежащего другой эпохе.

Список литературы

Калинина О. В. Образ России в романах А. Макина («Французское завещание», «Реквием по востоку», «Земля и небо Жака Дорма») автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 18 с.

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал, УРСС, 2004. 256 с.

Пахсарьян Н. Т. Пространство и время в романе Андрея Макина «Женщина, которая ждала» // Человек: образ и сущность. 2019. № 3 (38). С. 116–131.

Теплякова А. Б. Образ России в романе Андрея Макина «Жизнь неизвестного человека» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. №13 (19). С. 94–100.

Тимофеева Н. В. Восприятие российской действительности и трудности перевода в романах Андрея Макина // *Вестник Тверского государственного университета*. 2008. №14. С. 133–138.

Фомин С. М. «Советская» тема в творчестве Андрея Макина. Стратегии и тактики в англоязычном речевом общении // *Стратегии и тактики в англоязычном речевом общении. Материалы научной конференции*. Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им Н. А. Добролюбова, 2015. С. 232–237.

Шишкина Г. Ю. Русское начало в произведениях французских писателей XX века.: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 24 с.

Hecham (Melun) C. Déformation des images traditionnelles de la Russie // *Andrei Makine : Perspectives Russes “Soil and Soul” dans le roman makinien*. L’Harmattan, 2005. P. 103–109.

Makine A. *La Vie d’un Homme Inconnu*. Paris: Du Seuil, 2009. 288 p.

Nazarova N. Andreï Makine, deux facettes de son œuvre. Paris: L’Harmattan, 2005. 254 p.

METAPHORIZATION OF THE IDENTITY CRISIS OF AN EMIGRANT IN ANDREÏ MAKINE’S NOVEL “THE LIFE OF AN UNKNOWN MAN”

Anastasia B. Teplyakova

Teacher in the Medialinguistics Department of the Faculty of Journalism

Lomonosov Moscow State University

119991, Russia, Moscow, Leninskie Gory, GSP-1

theasia@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-1192>

Submitted 06.04.2022

The article presents an analysis of the novel “The Life of an Unknown Man” by Andreï Makine from the metaphorical perspective of the identity crisis of an emigrant. Conceptual metaphors that reveal stereotypical ideas of emigration, motherland and the identity of an emigrant are specified in structural metaphors that create new concepts. These concepts implement a transition from the positive image of Russia to a negative one as well as a total change of an emigrant’s idea of herself. The initial ontological metaphorical representation of an emigrant makes transition from a geographical concept to a time concept.

Key words: conceptual metaphor, identity crisis, immigrant novel, Makine.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Теплякова А. Б. Метафоризация кризиса личности эмигранта в романе Андрея Макина «Жизнь неизвестного человека» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. № 14 (20). С. 81–87. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-81-87

Please cite this article in English as:

Tepliyakova A. B. Metaforizatsiya krizisa lichnosti emigranta v romane Andrey a Makina «Zhizn neizvestnogo cheloveka» [Metaphorization of the Identity Crisis of an Emigrant in Andrei Makine's Novel "The Life of an Unknown Man"]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. 81–87. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-81-87

ПОЭТИКА СЕНСАЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РАССКАЗЕ-ПОВЕСТИ Э. ГАСКЕЛЛ «СЕРАЯ ЖЕНЩИНА»

Мария Юрьевна Фирстова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка и межкультурной коммуникации
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.

legkikh76@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0987-7816>

Статья поступила в редакцию 27.05.2022

В статье рассматривается рассказ-повесть Э. Гаскелл «Серая женщина» (1861). Особое внимание уделяется исследованию элементов поэтики сенсационной литературы в тексте произведения: месту действия (замку), мотивам тайны и страха, образу антигероя-«злодея». Прослеживается влияние жанров готического и ню-гейтского романов на формирование такого «гибридного жанра», как сенсационный роман на примере анализируемого рассказа-повести. Уделяется внимание истории создания произведения и творческому сотрудничеству Гаскелл и Диккенса. Акцентируется внимание на роли литературной периодики в привлечении внимания общественности в викторианский период к значимым социальным проблемам, в частности, вопросам женской эмансипации и статусе женщины в обществе. Также уделяется внимание теме материнства как магистральной в творчестве Гаскелл.

Ключевые слова: сенсационная литература, готический роман, тема материнства, викторианство, мотив тайны, литературная периодика.

Рассказ-повесть Э. Гаскелл «Серая женщина» (“The Grey Woman”) был впервые опубликован в 1861 г. в журнале Ч. Диккенса “All the Year Round” («Круглый год», издавался под редакцией писателя с 1859 по 1870 гг.), который он основал после разрыва деловых отношений с компаньонами по своему первому периодическому изданию “Household words” («Домашнее чтение» выходило в свет с 1850 по 1859 гг.), за чем последовало судебное разбирательство, которое Диккенс выиграл [Allingham URL]. Гаскелл сотрудничала с Диккенсом на протяжении всей своей творческой жизни и публиковалась и в том, и в другом журнале. Любопытно, что незадолго до появления в новом издании «Серой женщины» в том же году в нем был напечатан роман основоположника сенсационной литературы в Англии У. Коллинза «Женщина в белом».

По мнению А. И. Хотинской, в 1860-е гг. британские периодические литературные издания (журнал “All the Year Round” в том числе) обретают общественную значимость благодаря публикации в них сенсационных романов для семей среднего класса, главными темами которых были «не только брак, мораль, семья и нравы, но и взаимоотношения полов, изменение роли женщины в социальной сфере, эмансипация» [Хотинская 2006: 8]. В рассказе Гаскелл также очевидно внимание автора к вопросам взаимоотношения полов, равноправия в браке, продвижение идеи освобождения женщины от гнета предрассудков и традиций, предписывающих подчинение мужчине (отцу, брату, мужу), утверждение права женщины на расторжение союза, в котором ей грозит физическая или духовная смерть, и, наконец, права на новое замужество, в котором она сможет реализовать стремление любить и быть любимой. Однако обо всем по порядку.

Обращаясь к истории написания анализируемого рассказа-повести, а именно к этой жанровой разновидности относит Б. Б. Ремизов произведение как «приближающееся к романному времени действия, а по скорости развития событий близкое к рассказу» [Ремизов 1974: 102], необходимо упомянуть, что его сюжет был навеян «страшными» рассказами, которые Гаскелл довелось услышать во время ее первого путешествия в Германию в 1840-х гг. Писательница отправилась в Европу для восстановления сил, в чем она очень нуждалась после того, как стала свидетелем голода в среде рабочих Ланкашира во время своей благотворительной деятельности. На континенте вместе с мужем они посетили города: Антверпен, Брюгге, Гент. Рейн и стоящий на его берегах Кельн разочаровали писательницу. Однако, как пишет британский биограф писательницы Дженни Аглоу, затем они направились «в старинный город Гейдельберг, расположенный в прекрасной долине, где протекает река Неккар, в котором было все, что она (Гаскелл) так любила: прекрасные пейзажи, солнце, старинные легенды и высокое общество» [Uglow 1993: 142]. Этот город является местом рождения главной героини исследуемого рассказа – Анны Шерер.

Произведение имеет ретроспективную композицию. Рассказчицу привлекает портрет красивой женщины (“it was that of a young girl of extreme beauty; evidently of middle rank” [Gaskell URL: Portion I]), который она случайно замечает в гостиной в доме мельника, где спасается от проливного дождя. На портрете есть дата его написания – 1778 г. Рассказчица через свою подругу, знающую немецкий, обращается к хозяйке дома с вопросом о том, кто эта красивая девушка, и узнает, что это двоюродная бабушка ее мужа, о которой в семье ходит следующая

легенда: молодую женщину, изображенную на портрете, принято называть «серой женщиной» (“grey woman”), так как она полностью лишилась прекрасного цвета лица (“complexion of lilies and roses”) и не менее прекрасного белокурого цвета волос. Произошло это из-за того, что всю жизнь она прожила в страхе (“fright, life-long terror”). Полученная информация вызывает интерес у рассказчицы и, возможно, по задумке автора, он должен возникнуть и у читателя. Проявив настойчивое желание узнать, что же произошло с родственницей мельника, рассказчица вместе с подругой, знающей немецкий, получают пачку пожелтевших бумаг (писем), извлеченных из старинного бюро. Отыскивая эти бумаги, мельник сообщает, что в них, возможно, содержится ответ на вопрос, почему дочь Анны Шерер так и не вышла замуж за любимого человека, который отвечал ей взаимностью, что вызывает еще больший интерес к судьбе красавицы с портрета и несчастной доле ее прекрасной дочери Урсулы. Любопытство посетителей, заглянувших на мельницу, чтобы отдохнуть в дороге и выпить кофе, достигает апогея, когда хозяин говорит о том, что детям приходится расплачиваться за грехи отцов. Тайна двух женщин (матери и дочери) из XVIII в. скрывается в полученных письмах, и рассказчица с подругой приступают к их переводу.

Здесь, на наш взгляд, Гаскелл в измененном виде применяет важный для готической литературы мотив тайны, который сохраняется и в сенсационной литературе, претерпевая некоторые изменения. Напомним, что, рассуждая о жанре готического романа, авторитетный отечественный литературовед Н. А. Соловьева называла в качестве средств его драматизации введение мотивов тайны, загадочного происхождения, обрисовки руин старинных замков и монастырей [Соловьева 1988:85]. Замок также будет фигурировать в рассказе: он станет местом жительства Анны Шерер и одновременно ее «тюрьмой» после замужества. Рассматривая жанр сенсационного романа как некий «жанровый гибрид», А. И. Хотинская отмечает в нем элементы готического, нью-гейтского, психологического и социально-бытового романов. Влияние готического жанра, с ее точки зрения, проявляется в «воссоздании мистической атмосферы, проникнутой тайной, страхом и ожиданием, а также в изображении чрезвычайных страданий и напряженных действий» [Хотинская 2006: 9]. Именно это наследие готической литературы в анализируемом рассказе становится объектом творческого переосмысления Гаскелл, увлекшейся модными литературными тенденциями 1860-х гг., а именно: сенсационной литературой, ориентированной на массового читателя. Однако, несмотря на развлекательный характер сенсационной литературы, Гаскелл остается верна себе, поднимая значимые для ее творчества морально-этические вопросы и социальные проблемы.

И здесь нельзя не согласиться с размышлениями В. А. Бячковой о сенсационном романе как о жанре «провоцирующем читателя сперва на глубокое эмоциональное погружение в жизнь героев, а затем - на серьезные размышления о поднятых в романе вопросах» [Бячкова 2012: 45].

Расшифровывая записи на немецком «долгими зимними вечерами», рассказчица понимает, что перед ней своего рода исповедь матери перед дочерью, в которой она раскрывает тайну ее рождения, имя ее настоящего отца, причину, по которой она это скрывала, и предоставляет дочери возможность самой принять решение о возможности/невозможности брака с сыном человека, которого убил биологический отец Урсулы. Главная героиня, рассказывая свою историю, пытается понять, почему все это произошло с ней, часто обвиняя себя в слабости и робости, застенчивости, отсутствии решительности. Однако она называет и объективные причины своих страданий, не делая при этом обобщающего вывода, который очевиден для автора и читателя. Так, Анна говорит о Бабетт Мюллер как о причине всех страданий в ее жизни. Это жена ее брата Фритца, которая, войдя в семью, постаралась как можно скорее выдать героиню замуж, чтобы стать полновластной хозяйкой в доме, на тот момент матери Анны уже не было в живых. Отсутствие матери у героини – это на самом деле главная причина всех ее несчастий. Тема сложной, а порой несчастной судьбы молодой девушки в следствие отсутствия материнской любви, заботы и защиты является, как мы знаем, сквозной в творчестве Гаскелл (романы «Мэри Бартон», «Руфь», «Жены и дочери»), обращается писательница к ней и в этом произведении.

Для Бабетт не имеет значения, кто станет мужем Анны: старший помощник на мельнице невежественный сквернослов Карл или утонченный французский аристократ-землевладелец месье де ля Турелль, который на самом деле окажется главарем банды шофферов, грабящих и убивающих своих жертв, подвергнув их предварительно жестоким пыткам (поджариванию на костре) с целью выведать, где спрятаны их богатства. Такие банды не вымысел автора, они реально существовали во Франции в конце XVIII – начале XIX вв., их преступная деятельность особенно активизировалась во времена Великой французской революции, что было обусловлено распадом прежней системы охраны правопорядка. В художественной литературе они в красках изображаются французским писателем Эли Берте (Elie Berthet), работавшем в жанре приключенческого и сенсационного романов. В 1857г. вышел в свет его роман «Шофферы, или Оржейская шайка» (“Les Chauffeurs”). Несмотря на хронологическую близость публикации рассказа Гаскелл и романа

Берте мы не можем говорить о знакомстве писательницы с этим произведением, так как ее биографы не упоминают этого факта [Gerin 1990; Uglow 1993].

Образ *mesme de la Turcella* – это вариация Гаскелл на тему классического готического «злодея» с вкраплениями нью-гейтского романа: за прекрасными манерами, благородным происхождением, элегантностью и даже некоторой «женственностью» во внешности, предполагающей мягкость и кротость нрава, произведшими на Анну неизгладимое впечатление, скрывается жестокий преступник, способный на хладнокровное убийство ради наживы. Подобная трактовка образа отрицательного персонажа вполне укладывается в общую схему сенсационного романа, где «респектабельность и определенный социальный статус героя часто оказываются видимостью, приобретенной с помощью преступления» [Хотинская 2006: 9].

Несмотря на собственную влюбленность и исключительную предупредительность Турелля, Анна с первой встречи испытывает безотчетный страх в его присутствии. Он же настойчиво добивается встреч с ней, одаривает большим количеством ценных старинных семейных, как ошибочно предполагает героиня, украшений из золота. Криминальное происхождение этих драгоценностей станет очевидным для нее уже после заключения брака. Привлекательный, утонченный, предельно внимательный и заботливый *mesme de la Turcella* считается выгодной партией для девушки из зажиточной, но простой семьи. Таково мнение матери ее подруги – мадам Рупрехт, вдовы вельможи при дворе герцога в Карлсруэ. Анна знакомится со своим будущим мужем, когда гостит у своей школьной подруги Софии Рупрехт. В своей эпистолярной исповеди героиня пишет, что пребывание в Карлсруэ вызывало у нее странное чувство: все, окружающее ее при дворе и в доме вдовы Рупрехт, казалось ей напыщенным, искусственным и неискренним в противоположность открытости в ее собственном доме на мельнице в долине реки Неккар.

Оказавшись под влиянием этих двух женщин (Бабетт и мадам Рупрехт), а по сути став помехой для одной и инструментом для реализации собственных амбиций и удовлетворения тщеславия другой (благодаря красоте Анны мадам Рупрехт удалось привлечь внимание герцогского двора к себе), героиня становится жертвой, попадает в ловушку (“I had got into a net....,” – именно так выражается Анна в письме к дочери), умело расставленную преступником Туреллем. Девушка пытается высвободиться из нее в последний момент уже после по-

молвки, обращаясь к отцу с просьбой забрать ее домой. Но отец придерживался строгих взглядов, согласно которым ни один человек не имеет больше власти над женщиной после помолвки кроме ее будущего мужа.

Поженившись, молодые супруги отправляются в замок Турелля. Здесь мы видим, что автор использует традиционное для готической литературы место действия. Замок представляет из себя прямоугольник, некоторые части которого были воздвигнуты еще в древние времена, но героиню поселяют в новой, недавно построенной части, сообщающейся со старой сложной системой дверей и переходов, в которой героине так и не удастся разобраться до конца. Подобно традиционному изображению в готической литературе в замке Турелля мало света, двери и окна завешаны тяжелыми гобеленами. У героини также нет возможности попасть в старинную часть здания, и это не случайно. Окружающие Анну слуги либо насмешливо почтительны, либо откровенно жестки и грубы. Муж предупредителен и заботлив, но непреклонен, если желания героини идут в разрез с его собственными. Связь с родными полностью прервана. Единственная уступка мужа – это горничная Аманта, которую он выписывает для Анны из Парижа.

Аманта становится настоящей спасительницей героини. Пытаясь забрать письмо для Анны от родных из Германии, которое отнесли слуги в комнату мужа, женщины узнают страшную тайну об истинном источнике богатства Турелля. Прячась под столом, в то время как муж и его поделщики обыскивают труп соседнего помещика, которого они убили, чтобы скрыть следы другого преступления, Анна узнает леденящие душу подробности его жизни, в том числе об убийстве Туреллем прежней жены Викторины, которая не умела держать язык за зубами. Она слышит скабрзные шутки его сообщников по своему поводу и грубым издевкам по поводу ее беременности и появления на свет ее ребенка от Турелля, на что муж реагирует «противоестественно», по мнению героини, то есть не пресекает эти разговоры. Случай и верная служанка Аманта помогают ей выбраться из своего укрытия, и в ту же ночь женщины совершают побег из замка. Дальнейшее повествование посвящено скитаниям по Франции, попыткам изменить внешность, переодеванию героинь, нескольким встречам с Туреллем и его сообщниками, преследующими их, убийству женщины, похожей на Анну, на постоялом дворе шофферами. Здесь вновь проявляется влияние нью-гейтского романа на повествование. Благодаря сообразительности Аманты, которая переодевается в мужчину, они выдают себя за супружескую пару странствующих портных. После долгих скитаний они возвращаются в Германию, но не могут вернуться на мельницу, так как отец умер, а Бабетт с готовностью поверила клевете Турелля. Он убедил ее в том, что

Анна сбежала, ограбив его, и, таким образом, заручился ее поддержкой и обещанием сообщить о появлении героини.

Женщины вынуждены поселиться во Франкфурте в надежде затеряться в большом городе. У Анны рождается девочка, что очень радует героиню, так как она боялась, что сын мог бы стать похожим на отца. Но преследования продолжаются: ювелир, которому женщины продали кольцо Анны, подаренное Туреллем, выдает Аманту, и ее убивают, оставив записку со словами: «Номер один. Шофферы отомстят». Страх у обычных людей перед этой бандой настолько велик, что героини даже не пытались искать помощи у властей. До гибели Аманты Анна живет на шестом этаже в самых дешевых комнатах в полутьме на те средства, что подруга (ее бывшая служанка) зарабатывала шитьем. Когда героиня заболевает, к ним приходит врач – доктор Восс, за которого она впоследствии выйдет замуж, решившись таким образом на двоемужество. Любовь Восса к Анне настолько велика, что он готов пойти на это правонарушение (женитьбу на замужней женщине). Это произойдет после того, как Аманта, умирая, расскажет ему историю их бедствий.

Пережитый страх, страдания, скитания навсегда изменят внутренний мир и внешность героини. Анна перестанет красить лицо и волосы в темный цвет шелухой ореха, ранее она это делала для того, чтобы не быть узнаваемой Туреллем и его сообщниками, так как поймет, что в этом больше нет необходимости – ее волосы из белокурых превратились в седые, а лицо потеряло «цвет лилий и роз» и стало серым. Соседи называют ее «серой женщиной». Спустя три года она случайно встретится глазами с Туреллем, подойдя к окну, но он не узнает ее. Пережитые страдания скажутся и на психическом здоровье героини – она не сможет больше выходить на улицу из страха быть узнаваемой и убитой. И даже лицезрение трупа Турелля и его сообщника Лефевра не излечит ее.

На примере образа Анны Шерер Гаскелл обращается к теме борьбы женщины за саму себя в прямом смысле этого слова, а также за право жить в соответствии со своими моральными принципами, не взирая на общественное мнение. Автор допускает бигамию для своей героини, не только не осуждая ее, но и оправдывая такой поступок, поскольку это позволяет ей сохранить жизнь себе и своему ребенку, а также реализовать свою женскую сущность. Так в развлекательной форме, в рамках ориентированной на массового читателя, набирающей популярность в 1860-х гг. в Британии сенсационной литературы Гаскелл удается остаться верной себе, обращаясь к насущным вопросам викторианского социума.

Список литературы

Бячкова В. А. «Ист Линн» Миссис Генри Вуд: проблемы семьи и брака в викторианском сенсационном романе // *Мировая литература в контексте культуры*. 2012. № 1 (7). С. 43–50.

Ремизов Б. Б. Элизабет Гаскелл: Очерк жизни и творчества. Киев: Вища шк., 1974. 171 с.

Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М.: Изд-во МГУ, 1988. 230 с.

Хотинская А. И. Джозеф Шеридан Ле Фаню и английский сенсационный роман. Проблема трансформации жанра готампе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2006. 28 с.

Allingham Ph. V. Household Words. [Электронный ресурс]. Режим доступа: Household Words (victorianweb.org) (дата обращения: 20.03.2022).

Gaskell E. C. The Grey Woman and Other Tales. URL: <https://www.gutenberg.org/files/28636/28636-h/28636-h.htm> (дата обращения: 20.02.2022)

Gerin W. Elizabeth Gaskell: a Biography. Oxford: Oxford University Press, 1990. 318 p.

Uglow J. Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories. Faber and Faber. London and Boston, 1993. 690 p.

POETICS OF SENSATIONAL LITERATURE IN “THE GREY WOMAN” LONG SHORT STORY BY ELIZABETH GASKELL

Maria Yu. Firstova

Candidate of Philology, Associate Professor of English Language
and Intercultural Communication Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

legkikh76@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0987-7816>

Submitted 27.05.2022

The article deals with “The Grey Woman”, a long short story written by E. Gaskell in 1861. The stress is done on the study of elements of sensational literature poetics in the text of the story, i.e. the setting (château), motifs of secret and fear, the antihero-villain. The paper focuses on the influence of gothic and Newgate novels on the formation of “the hybrid genre” of the sensational novel represented in the analysed long short story. Also, the biography of the author is discussed in its connection with the creation of the story and the collaboration with Charles Dickens in his periodicals. The impact of literature periodical publications on public opinion on various social issues, in particular, on female emancipation and status of women in the British society in Victorian era is considered. The theme of maternity is also treated in the paper as the key one in the works of E. Gaskell.

Key words: sensational novels, gothic novels, maternity theme, Victorian period, motif of secret, literature periodical publications.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Фирстова М. Ю. Поэтика сенсационной литературы в рассказе-повести Э. Гаскелл «Серая женщина» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 88–96. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-88-96

Please cite this article in English as:

Firstova M. Yu. Poetika sensatsionnoy literatury v rasskaze-povesti E. Gaskell «Seraya zhenshchi-na» [Poetics of Sensational Literature in “The Grey Woman” Long Short Story by Elizabeth Gaskell]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. 88–96. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-88-96

УРАНИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В РОМАНЕ М. ПУИГА «ПОЦЕЛУЙ ЖЕНЩИНЫ-ПАУКА»

Анастасия Петровна Чагина

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15
liolio@list.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-9318>
Статья поступила в редакцию 20.03.2022

В статье рассматривается образ уранического (гомосексуального) героя в романе аргентинского писателя Мануэля Пуига «Поцелуй женщины-паука», анализируется его роль в произведении. Показано, что главный герой, являясь частью дихотомической пары, воплощает женское начало, становится символом борьбы не только социальной, но и политической. Кроме того, образ уранического героя тесно связан с образом кинодивы, занимающим важное место в творчестве писателя. Сделан вывод о том, что уранический герой отражает авторский поиск собственного «Я» и попытку писателя осмыслить природу и положение гомосексуалов в современном ему обществе.

Ключевые слова: Мануэль Пуиг, роман, уранический герой, дихотомия, образ кинодивы.

С ранних лет Мануэль Пуиг (Manuel Puig, 1932–1990) чувствовал себя чужим в консервативном провинциальном городе и пытался вырваться из его оков, сбегая в мир голливудского кинематографа первой половины XX в. Осмысление патриархальных устоев и их влияния на человека, стремление понять себя и найти своё место в обществе часто занимают автора, становятся основой его произведений. Представляется, что одной из главных причин (если не основной) борьбы М. Пуига с традиционными взглядами является гомосексуальность писателя, из-за которой он так остро ощущал свою чуждость окружающему миру.

Так, самый первый роман М. Пуига «Предательство Риты Хейворт» (*La traición de Rita Hayworth*, 1968) носит автобиографический характер и представляет собой переосмысление детских воспоминаний и впечатлений автора. Писатель неоднократно подчёркивает отличие одного из героев, Тото, который является олицетворением самого М. Пуига, от других мальчишек: он предпочитает проводить время с матерью, смотреть

фильмы о любви, вырезать из чёрно-белых газет изображения голливудских актрис и раскрашивать их, а не кататься на велосипеде или играть с ребятами [Puig 1968: 66, 74]. По мере взросления Тото пропасть между ним и обществом растёт, а его поведение всё меньше соответствует типичному поведению мужчины. В анонимном письме (глава 14) показано неприятие и отрицание таких, как Тото: автор «анонимки» обвиняет героя в гомосексуальности и использует это как аргумент того, что Тото – «нехороший» человек, недостойный уважения или признания [Puig 1968: 179]. Тем не менее, наиболее ярко и откровенно М. Пуиг размышляет о гомосексуальности лишь в четвёртом романе – «Поцелуй женщины-паука» (*El Beso de la Mujer Araña*, 1976), в котором одна из центральных ролей отведена ураническому¹ герою – открытому представителю нетрадиционной сексуальной ориентации, воплощающему такие типичные черты, как феминность, кокетство, стремление к прекрасному и др. Излишне женственный Молина, как представляется, противопоставлен характерному для латиноамериканской литературы первой половины прошлого века «герою-мачо» [Огнева 2000: 189].

Прежде всего, появление такого героя обусловлено дихотомической природой романа, в котором сталкиваются два полярных персонажа с диаметрально противоположными взглядами: погружённый в политическую борьбу революционер Валентин и аполитичный гомосексуал Молина, работающий декоратором витрин. Запертые в тесной тюремной камере герои неизбежно приходят к столкновению, и по мере их движения к взаимопониманию снимаются дихотомии, которые автор устанавливает в начале произведения: мужчина/женщина, угнетатель/угнетаемый, борьба/смирение, активность/пассивность, долг/желание, разум/чувства и др.

Молина оказывается в заключении из-за своей сексуальной ориентации, которая в то время воспринималась аргентинской властью, как «болезнь, преступление или извращение» (здесь и далее пер. наш – А. П.) [Fernández 2012: 231]. Если Тото испытывал на себе лишь общественное порицание, то Молина становится преступником с точки зрения государства. Таким образом, несмотря на полную аполитичность героя, он оказывается втянут в политическую борьбу, т. к. уже своим существованием подрывает традиции и устои общества. Согласимся с М. Пельер, которая усматривает в романе не просто столкновение революций сексуальной и политической, но манифестацию их взаимосвязанности, невозможности одной без другой [Peller 2009]. Более того, исследователь подчёркивает большую значимость сексуального освобождения, поскольку именно оно способно разрушить современное писателю общество, в основе которого лежит грубая агрессивная маскулинность.

Схожие размышления высказывает и сам М. Пуиг. Авторский голос появляется в романе в сносках, которые представляют собой параллельный дискурс, взаимодействующий с сюжетом произведения [Dunne 1995: 128] и добавляющий третью точку зрения [Maloney 2005: 165]. Вместе с тем они деконструируют романную действительность – приём, характерный для эпохи постмодернизма [Маньковская 2000: 21]. С помощью сносок писатель вступает в опосредованный диалог с читателем, позволяет вырваться из установленных дихотомических отношений Молины и Валентина, посмотреть на героев и на проблемы, поставленные в романе, шире. Так, ссылаясь на исследования А. Г. Маркузе, М. Пуиг рассуждает об «излишнем подавлении», которое используется для поддержания правящей элиты [Puig 2001: 106–107], и приводит мнение Дж. С. Авина о необходимости компромисса между таким «излишним подавлением» сексуальности и полным раскрепощением [Puig 2001: 116]. Иначе говоря, обращаясь к работам реальных исследователей, писатель подтверждает, что «революционное» начало имманентно ураническому герою, несмотря на его «пассивность».

Кроме того, в сносках М. Пуиг размышляет о природе гомосексуальности и уранической любви в целом. Автор приводит как биологические, так и психологические теории, пытающиеся объяснить появление таких людей, как Молина. Например, писатель обращается к психоанализу (трудам З. Фрейда и его дочери А. Фрейд), в рамках которого прослеживается связь гомосексуальности с Эдиповым комплексом: обострённое чувство вины из-за излишне близких отношений с родителем противоположного пола мешает в дальнейшем строить традиционные сексуальные отношения [Puig 2001: 91]. Причину мужской гомосексуальности в отношениях между матерью и сыном видит и другой исследователь – Отто Фенихель. Согласно учёному, шанс гомосексуальности среди мальчиков возрастает, когда ребёнок отказывается от агрессивной маскулинной модели поведения отца (в случаях, когда родитель отсутствует или вызывает недоверие по каким-либо причинам) в пользу феминной модели матери [Puig 2001: 97]. Ряд учёных, к которым обращается писатель, усматривают причину уранического влечения в самой патриархальной системе и её стремлении подавить сексуальность как среди мужчин, так и среди женщин. Об этом, например, говорят О. Ранк, Д. Олтман, Р. Тейлор и Н. О. Браун. Т. Роззак в свою очередь подчёркивает необходимость освобождения женщины, в том числе женского начала внутри каждого мужчины, от оков патриархального общества [Puig 2001: 136].

И хотя многие психологические теории, изложенные в сносках, сегодня считаются устаревшими (см. [Кон 2003]), они находят подтверждение в романе. Например, архетип матери играет важную роль как в

сюжете произведения, так и в жизни главного героя: будучи взрослым мужчиной, Молина продолжает жить с матерью, заботится и беспокоится о ней, даже идёт на сделку с начальником тюрьмы, чтобы помочь ей. Вспомним привязанного к матери Тото, который тоже испытывает на себе давление общества, навязывающего мужскую модель поведения (например, родители запрещают Тото смотреть фильмы, потому что это увлечение «не для мальчиков»). Жеманный и кокетливый Молина, часто говорящий о себе в женском роде, сталкивается с осуждением со стороны Валентина. Однако Валентин сам испытывает давление общества, что приводит к внутреннему конфликту между долгом и желанием. Именно Молина помогает ему принять свои желания, примириться с ними. Валентин же, относясь к Молине, как равному, показывает, что тот не должен соответствовать роли «угнетаемого». Таким образом, взаимодействуя друг с другом, герои приходят к взаимопониманию, им удаётся вырваться из навязанной патриархальной системой модели поведения, что также перекликается с идеями учёных, к которым обращается писатель.

Последняя теория, изложенная в сносках, принадлежит вымышленной исследовательнице Аннели Таубе, за которой, как представляется, скрывается сам автор. Согласно ей, отказ от маскулинной модели поведения происходит осознанно, а выбор феминной модели связан с отсутствием в патриархальном обществе иного варианта [Puig 2001: 144]. Подтверждением её взглядов является Молина, воплощающий в себе пассивность, стремление к бесконфликтности, любовь к искусству и другие качества, типичные для женского поведения. Хотя вопрос идентичности Молины и подобных ему остаётся открытым, в чём иногда усматривают иронию [Boling 1990: 79], очевидно, что уранический герой отражает авторский поиск себя, попытку осмыслить и понять собственную идентичность, своё Я.

Образ уранического героя тесно переплетается с образом кинодивы, который играет важную роль в творчестве М. Пуига. Писатель с детских лет восхищался голливудскими актрисами, стремился стать одной из них [Levine 2012: 51], поэтому во многих его произведениях кинодива занимает центральное место (вспомним образ Риты Хейворт в первом романе или Хеди Ламарр в пятом). Роль кинодивы в романе «Поцелуй женщины-паука» исполняет Молина: рассказывая сюжеты фильмов, он примеряет на себя образ главной героини. Он восхищается актрисами и подражает им даже в повседневной жизни, поскольку именно кинокартины становятся для него средством социализации, а образ кинодивы – «основной моделью поведения» [Fernández 2011: 232]. Подражатель-

ность героя подчёркивают и псевдонимы его друзей (таких же уранических персонажей), отсылающие читателя к миру голливудского кино: Грета, Марлен, Мэрилин, Джина, Хеди и др. [Puig 2001: 186]. Молина, стремясь воплотить кинематографический образ самоотверженной женщины, готовой на всё ради возлюбленного, жертвует собой ради Валентина и так становится канонической героиней кинофильма.

Уранический герой в романе «Поцелуй женщины-паука» – это авторский поиск себя и попытка осмыслить место гомосексуальных мужчин в современном писателю обществе. Нестабильная политическая ситуация в Аргентине того времени, гонения и общественное неприятие, с которыми столкнулся М. Пуиг, привели к появлению одного из самых его «политизированных» произведений, в котором писатель не только показывает необходимость сексуальной революции для свержения установившейся тоталитарной системы, но и призывает читателя поразмышлять вместе с ним о природе гомосексуальности. Представляется, что М. Пуиг видит решение проблемы в разрушении установленных дихотомий, отказе от разделения на мужское и женское, от навязанных социумом ролей. Отметим, что схожие идеи автор выскажет и в следующем романе – «Ангельский пол» (*Pubis Angelical*, 1979), – в котором кровопролитную войну удаётся остановить лишь бесполому существу.

Примечание

¹ Ураниец (от др.-греч. «Αφροδίτη Ουρανία») – термин, обозначающий гомосексуальных мужчин. Приобрёл широкое распространение в Викторианскую эпоху.

Список литературы

Кон И. С. Лики и маски однополой любви. Лунный свет на заре. / 2-е изд., перераб. и доп. М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2003. 574 с.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

Огнева Е. В. От «новых времён» к «исходу века»: новый латиноамериканский роман как мост между эпохами // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности: Сборник работ / Отв. ред. Л. Г. Андреев. М.: ЭКОН, 2000. С. 187–198.

Boling B. From Beso to Beso: Puig's Experiments with Genre. Symposium 44.2. 1990. P. 75–87.

Dunne M. Dialogism in Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman. South Atlantic Review 60.2. 1995. P. 121–136.

Fernández I. L. Política y género en El beso de la mujer araña de Manuel Puig // Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen, №3, 2011/2012. P. 229–236.

Levine S. J. Edipo Ronda la Rampa // Cuadernos de literatura. 2012. №31. P. 48–64.

Maloney M. J. Footnotes in Fiction: a Rhetorical Approach. The Ohio State University. 2005. 197 p.

Peller M. Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en el Beso de la Mujer Araña de Manuel Puig // *Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, núm. 22, Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 2009. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=> (дата обращения: 05.03.22).

Puig M. La traición de Rita Hayworth. 1968. 203 p. URL: http://recursos-biblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/trai_rit.pdf (дата обращения: 10.02.2022).

Puig M. El Beso de la Mujer Araña. Libros Tauros, 2001. 196 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf (дата обращения: 10.02.22).

URANIAN HERO IN THE NOVEL «KISS OF THE SPIDER WOMAN» BY M. PUIG

Anastasia P. Chagina

Senior Lecturer in the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

liolio@list.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-9318>

Submitted 20.03.2022

The article examines the image of the Uranian (homosexual) hero and his role in the novel «Kiss of the Spider Woman» by the Argentinean writer Manuel Puig. It is shown that the main character, being part of a dichotomous pair, embodies the feminine, becomes a symbol of the struggle not only social, but also political. In addition, the image of the Uranian hero is closely connected with the image of the starlet, which occupies an important place in the writer's work. It is concluded that the Uranian hero reflects the author's search for his own «I» and the writer's attempt to comprehend the nature and position of homosexuals in contemporary society.

Key words: Manuel Puig, novel, Uranian hero, dichotomies, starlet.

Просьба ссылатся на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Чагина А. П. Уранический герой в романе М. Пуига «Поцелуй Женщины-Паука» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 97–102. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-97-102

Please cite this article in English as:

Chagina A. P. Uranicheskiy geroy v romane M. Puiga «Potseluy Zhenshchiny-Pauka» [Uranian Hero in the Novel “Kiss of the Spider Woman” by M. Puig]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. 97–102. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-97-102

СЕМАНТИКА ИМЕН ГЕРОЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА ДЖОРДЖ ЭЛИОТ «АДАМ БИД»

Ганна Атанасовна Широкова

аспирант кафедры мировой литературы и культуры,

старший преподаватель кафедры английского языка

профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15

glory_glint@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6892-5929>

Статья поступила в редакцию 04.06.2022

В статье устанавливаются связи между именами героев романа «Адам Бид» и именами библейских персонажей, а также основными идеями произведения в соответствии с особенностями воспитания Джордж Элиот. А также предпринимается попытка систематизировать положенные в основу анализа имен данные о психологических особенностях ключевых персонажей романа писательницы (Адама, Сета, Дина, Хетти, Артура).

Ключевые слова: семантика имен, Адам Бид, Хетти Соррель, Дина Моррис, Артур Дониторн, Библия, происхождение имени.

Джордж Элиот в романе «Adam Bede» (1859 г.) изображает мир английской провинции конца XVIII – начала XIX вв., писательница при помощи самых разнообразных литературных средств и приёмов создает образы целостных персонажей со своими эмоциями, переживаниями и внутренним миром, который мы, в первую очередь, как читатели, воспринимаем и также даем свою оценку. По мнению петербургской исследовательницы ранних произведений Элиот Н. В. Масловой, романы писательницы, подпадающие под категорию локативных (или иначе именующихся региональными романами), могут быть условно разделены на урбанистические (в центре которых выступает город и связанные с ним мотивы) и сельские (централизованное место занимает провинция и деревня соответственно) [Маслова 2001: 74]. Читатель получает полноценное представление о жизни и настроениях людей описываемого автором времени, их чувствах, переживаниях и мыслях, их ду-

шах. Именно в данном ключе, по мнению Джордж Элиот, следует смотреть на роман: каждый человек, вне зависимости от черт его характера, образования и социального положения, может обладать чуткой душой. Способы и приемы психологизма, применяемые автором, позволяют не только рассмотреть целиком систему взаимоотношений между персонажами, но и достаточно полно отобразить внутренний мир и мировоззрение того или иного персонажа.

Итак, в статье мы дадим психологическую характеристику ключевых персонажей романа (Адама, Хетти, Дины, Артура, Сета) и предпримем попытку интерпретировать их образы и тот смысл, который автор вкладывает в имена персонажей. Однако, прежде чем мы перейдем к непосредственному анализу, следует сказать о том, как и через какую систему философских и религиозных взглядов Джордж Элиот воспринимала человеческое бытие, так как это имеет прямое отношение к выбору ею имен персонажей романа.

За несколько лет до того, как Мэри Энн Эванс взяла псевдоним Джордж Элиот, она была редактором известного лондонского журнала «The Westminster Review». Для него ею были написаны статьи на социальные, политические и культурологические темы, рецензии на книги, а также обзоры современной европейской литературы (в особенности немецкой). Она также перевела «Das Leben Jesu» Д. Штрауса (1795 г.) в 1846 г., «Das Wesen des Christentums» Людвига Фейербаха (1841 г.) в 1854 г. и «Ethics» Б. Спинозы (1677 г.) в 1856 г.

Спиноза, Фейербах, Штраус стремились переосмыслить Священное Писание, чтобы понять жизнь, смерть, страдание, грех и место человека в природе. Находясь под сильным влиянием Фейербаха, Дж. Элиот подошла к религии с точки зрения естественной истории возникновения и развития человеческих ценностей [Willey 1955: 22]. Когда Элиот обратилась к написанию романов, она стремилась показать, что ценности, постулируемые религией как трансцендентные, могут быть поняты в натуралистических терминах [Willey 1955: 22]. Она была одним из первых литераторов в Великобритании, кто теоретически осмыслил этический потенциал романа и рассматривал его как серьезное средство подачи философской мысли.

Критики не часто рассматривают художественные произведения и философию Джордж Элиот как единое целое. По мнению М. Гейтенс, романы писательницы следует понимать, как попытки практиковать философию в альтернативном ключе. Ее решение писать романы, а не традиционные философские сочинения отражает желание активно действовать творческие и эмоциональные, а также познавательные спо-

способности своих читателей [Gatens 2009: 20]. Элиот считала, что воображение обосновывает склонность человека испытывать сочувствие к ближним. Именно эту склонность и ее потенциал к совершенствованию как моральное знание она стремилась реализовать в своих романах [Gatens 2009: 20]. Она с глубоким подозрением относилась к дуалистическим философиям, разделяющим разум и воображение. Подобно Спинозе и Фейербаху, Джордж Элиот понимала, что эти разрывы в способностях человека, даже в самом его существе, происходят в значительной степени от религии. Поэтому изменение наших привычных способов понимания мира должно начинаться с критического осмысления религии.

Будучи глубоко вовлеченной в религиозные и философские дискуссии своего времени, Дж. Элиот была, вероятно, первой крупной английской писательницей, которая не разделяла, по крайней мере номинально, принципы христианского богословия. Тем не менее приверженность моральным ценностям привела Дж. Элиот к восприятию романа как инструмента для проповеди «евангелия долга и самоотречения» [Dennis, Skilton 1987: 19]. Это мы можем проследить уже в образе первого анализируемого нами персонажа – **Адама Биды**.

Знакомство с титульным героем – Адамом – происходит в столярной мастерской, и Элиот представляет его как человека, который обладает всеми необходимыми качествами для этой деятельности: он плотно, крепко сложен и обладает сильными и большими руками, которые приспособлены к труду [Элиот 1859: 5]. Восприятие труда как органически присущего человеку проявляется во внутренних качествах героя. Физическая сила в нем сочетается с талантом мастера своего дела. Можно привести много примеров, подтверждающих это. Например, когда он обнаруживает, что гроб, который должен быть доставлен на следующий день, не доделан его отцом, он немедленно берется за работу, хотя и устал после дневных трудов. Для него, как для мастера, дело чести, чтобы все, что он делает, было сделано хорошо и в срок.

Для Адама жизнь очень проста: он считает, что мир существует в соответствии с определенными, довольно механистическими принципами, которые никогда не меняются, и что точно так же и человеку следует проживать свою жизнь в соответствии с заданными природой принципами. У него стоическая философия: он считает, что независимо от обстоятельств нужно всегда выполнять свой долг. По этой причине он полностью предан своей работе, не заботится о собственном удовольствии, а стремится поступать в соответствии со своими принципами открытой честности.

Подобная жизненная этика порождает множество прекрасных качеств. У Адама очень сильная натура: он смелый и честный, он не отступает под давлением обстоятельств. Не сомневаясь в своих моральных принципах, он очень самоуверен и обозначает свою позицию порой наступательно. Его преданность долгу делает его волевым и настойчивым, это побуждает его подходить к проблемам очень практично. В целом, в начале романа Адам предстает очень оптимистичным молодым человеком, он полагает, что может справиться с любой жизненной ситуацией.

Однако Адам несколько незрел, а его довольно строгий взгляд на жизнь не был смягчен опытом. Его реакции на действия отца, показывают, что ему не хватает сочувствия к слабостям других людей: он сам предан долгу и ожидает, что все остальные будут делать то же. Вот почему он порою нетерпим к недостаткам других людей и даже склонен к насилию. Например, в эпизоде с Беном Адам исходит из идеи, что насилие – прямой и практичный способ решить проблемы. Адам заставляет Бена доделать работу, не позволяя уйти домой несмотря на то, что закончилось рабочее время.

Тем не менее Элиот во множестве ситуаций демонстрирует добросовестность и тягу к справедливости Адама, кроме того, он искренне желает приносить пользу людям. Нет сомнений, что автор в этом персонаже воплощает те моральные и нравственные принципы, которые считает наиболее важными в жизни человека из народа. В том числе и те, которые считаются одними из ключевых в христианстве, и здесь надо отдельно сказать об отношении Адама к Богу.

Элиот несколько противопоставляет Адаму его брата Сета, который является глубоко религиозным человеком. Адам не является ни атеистом, ни человеком, которого можно было бы обвинить в маловерии, однако о церковных обрядах он имеет собственное представление. Он считает, что человек, честно выполняющий свою работу и приносящий пользу людям, находится ничуть не дальше от Бога, чем те, кто львиную долю своего времени проводит за теми или иными отправлениями религиозных обрядов [Элиот 1859: 57].

По нашему мнению, библейский Адам является своего рода прообразом Адама Биды. Не случайно Адам Бид чувствует природу вещей, равно как и библейский Адам, который дал название всем животным в райском саду, то есть чувствовал природу того или иного объекта живой природы.

Само же имя «Адам» переводится как «прародитель» или «первый человек» [Бажанов 2005], что, вероятно, свидетельствует о том, что Адам Бид является ключевым персонажем в романе.

Имя матери Адама Бида – **Лисбет**, уменьшительно-ласкательная форма имени Элизабет/Елизавета (древнееврейское происхождение от Элишеба), что традиционно переводится как «почитающая Бога», «клянувшаяся Богом» (если переводить дословно, «Бог – есть клятва моя») [«Лисбет» – значение имени... 2022]. Также стоит отметить, что Лисбет является весьма заботливой женщиной, которая очень любит своих детей и беспокоится о них, что также перекликается с любовью Бога к людям (т.е. своим детям) [Элиот 1859: 26].

Обратимся к имени отца Адама Бида. **Тиас** (или полная форма Матиас) имеет также древнееврейское происхождение и переводится как «дар Божий», «Божий человек», «дарованный Богом» [«Матиас» – происхождение имени... 2022].

Кроме того, становится понятно отношение Адама Бида к природе, которая насыщает его, дает стимул и силы для труда, «акцентируется полная гармония природы и человека, преобразующего ее» [Гнюсова 2012: 15]. Также довольно интересным представляется то обстоятельство, что в древнееврейском тексте Ветхого Завета слово «adam» в отдельных моментах означает весь человеческий род в целом, что также может свидетельствовать о том, что Дж. Элиот наделила Адама Бида качествами, которые необходимы и полезны каждому человеку [Зыков 2017: 5].

Невозможно не обратить внимание на имя брата Адама Бида – **Сет**. Это древнееврейское имя, которое переводится как «назначенный» или «помеченный» [Попов 2016: 9]. Известно, что Сет (в русской транслитерации Сиф) был третьим сыном библейского Адама. В самой Библии нет достаточных данных о нем, кроме того, что Сет являлся прародителем всех праведников. Однако в романе упоминается, что присутствие Сета «успокаивало и утешало его мать во все дни ее земного странствования» [Элиот 2022]. Это можно сравнить с удовольствием, доставляемым Богу человеком крайне религиозным, который дал начало праведному роду, от которого затем произойдет и Ной.

Обратимся к фамилии Адама и Сета, которая по-английски пишется «Bede». И в переводе со среднеанглийского «Bēde» означает «молитва» или «четки» [Behind the name «Bede» 2022]. Стоит отметить, что от древнеанглийского – слово происходит от *gebed*. «Gebed» означает «религиозное служение» или «таинство».

Дина Моррис – крайне религиозный человек. Она проповедница в методистской общине, которая посвятила свою жизнь помощи страждущим. Б. М. Проскурнин отмечает, что при помощи этого образа Дж. Элиот воплощает идею служения людям [Проскурнин 2017: 10]. Элиот

особенно подчеркивает чистоту и невинность героини. Несмотря на значительные различия между Адамом и Диной, в аспекте религиозного самосознания они не контрастируют, а представляют положительный (не лишенный своих недостатков) пример строгого соблюдения моральных и нравственных принципов.

Возможно, источник имени героини также следует искать в Библии – впервые имя «Дина» встречается в Ветхом Завете, где так названа дочь праотца Иакова (род Авраама) со значением «отмщённая», «справедливость/возмездие». Библейская Дина была изнасилована царевичем Сихема, за что её братья убили всех мужчин этого города. Последнее упоминание имени Дины в Ветхом завете связано с рождением ребенка (это изложено в комментариях на текст Ветхого завета – Мидраше) [Лопухин 2009]. Как библейская Дина после долгого безбрачия находит мужа и рожает от него ребенка, так и Дина в романе Джордж Элиот, постоянно отводя личной жизни последнее место, в конечном счете достигает семейного счастья с Адамом. Отметим, что духовная сила, которой наполнен этот персонаж, подтверждает библейскую версию происхождения ее имени, что проявляется во второй половине романа, когда Дина, в некотором роде противопоставленная официальной церкви, помогает совершившей преступление Хетти осознать свой грех и стремиться к тому, чтобы Бог простил её.

Не исключаем мы и того, что Элиот предполагала греческое происхождение имени, согласно которому имя «Дина» может быть интерпретировано как «сила», что, несомненно, подходит к созданному образу [Имя Дина: значение и происхождение 2022]. Однако мы более склоняемся к библейской «этимологии», так как и Адам Бид и Дина являются людьми, которые достигают счастья (в отличие от Артура и Хетти), или, иными словами, любимы Богом, что вполне соотносится с изложенной ранее версией.

Здесь уместно вспомнить, что Адам Бид и Дина представляют собой персонажей, которые, по мнению Б. М. Проскурнина, являются воплощением «идеи активного и созидательного добра» [Проскурнин 2017].

Перейдем к персонажу, образ которого контрастирует с рассмотренными выше образами Адама и Дины – **Хетти (Гетти) Сорель**. Хетти – девушка большой красоты, которая не только знает об этом, но и активно пользуется – она мечтает (при помощи своей красоты) удачно выйти замуж и разбогатеть. Хетти нет дела до чужого горя, а свою работу на ферме она выполняет исключительно из-за необходимости, без удовольствия. Элиот подчеркивает: Хетти не обладает большим интеллектом. Это прослеживается в том, что, она делает ставку исключительно на свою красоту. Иными словами, героиня заботится, прежде

всего, об устройстве личной жизни, что позволило бы ей никогда больше не работать. Мечта о беззаботной жизни, стремление стать леди во что бы то ни стало становится причиной ее нравственного падения и совершения преступления – детоубийства.

Имя «Хетти» имеет английское происхождение и переводится как «домашний правитель», что вполне перекликается с пониманием счастья у героини Элиот [Хетти: значение и происхождение 2022]. Однако обратим внимание на то, что «Хетти» (или «Гетти») является уменьшительно-ласкательным от имени «Генриетта», которое имеет древнегерманское происхождение и переводится как «благородная красавица», «богатая», «могущественная» [Генриетта: значение и происхождение 2022]. Возможно, Элиот в самом имени героини заложила цель, к которой она стремится на протяжении романа, однако средства и способы, которые были выбраны Хетти в конечном счете привели ее к ссылке, в которой она умерла.

И последний герой, имя которого также является значимым, **Артур Донниторн**. Это один из наиболее сложных персонажей, которому нельзя дать однозначную оценку: он достаточно добр, но имеет довольно прозаичную мечту, а именно – стать хорошим помещиком. Наравне с этим Артур весьма высокомерен и честолюбив. У него нет четких жизненных принципов, что проявляется в его слабости и безответственности, он легко совершает как хорошие, так и ужасные поступки.

Имя «Артур» имеет кельтское происхождение и переводится как «Медведь» [Имя Артур: происхождение и характеристика 2022]. В греческой же версии этимологии имени «Артур» ведет свое происхождение от звезды Арктур и переводится как «страж медведицы», а в латинской версии это имя происходит от слова «Artorius» – «пахарь», что в целом вряд ли соотносится с персонажем романа Элиот. Нам не известно, какую версию имела в виду Элиот, скорее всего она имела в виду общеупотребительную в Англии вариацию значения, близкую к кельтскому. Герой действительно поступает как медведь, идя напролом, и не очень задумывается о последствиях своих поступков. Лишь в самом конце романа, Артур дает внутреннюю нелицеприятную для себя оценку всей ситуации с Хетти и пытается предпринять всё, чтобы облегчить участь девушки, которую он соблазнил и, по сути, обрёл на страдания.

Нельзя не отметить, что Дж. Элиот рассматривала свои романы как «набор жизненных экспериментов», то есть сама писательница имела в

виду, что в ее произведениях представлены многочисленные отображения человеческих поступков, движимые бременем того или иного выбора, с которым сталкиваются персонажи [Маслова 2001: 41].

В заключение отметим, что английская писательница тщательно подошла к выбору имен персонажей, что в свою очередь также их дополняет и позволяет нам получить полноценное представление о сущности каждого из них. Джордж Элиот вкладывает глубокий смысл в имена героев, и их выбор не случаен. Опираясь на Библию и философско-этические взгляды, мы раскрываем идейную нагрузку, которую автор вкладывает в имена персонажей.

Список литературы

Бажанов Н. Адам // Библейская энциклопедия. Москва: Локид-Пресс; РИПОЛ классик, 2005. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Nikifor/biblejskaja-entsiklopedija/100> (дата обращения: 21.03.2022).

Генриетта: значение и происхождение [Электронный ресурс] // NamesDB. URL: <https://namesdb.ru/genrietta/> (дата обращения: 21.03.2022).

Гнюсова И. Ф. Джордж Элиот и Л. Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение») [Электронный ресурс] // Вестн. Том. гос. ун-та. 2012. №356. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhordzh-eliot-i-l-n-tolstoy-pastoralnye-traditsii-v-romanah-adam-bid-i-voskresenie> (дата обращения: 24.03.2022).

Зыков В. С. Индивидуальный «Адам» и «человек» как родовое понятие в повествованиях о сотворении человека (Быт. 1-2 и родственные тексты) в еврейской и греческой Библии [Электронный ресурс] // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2017. №. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnyy-adam-i-chelovek-kak-rodovoe-ponyatie-v-povestvovaniyah-o-sotvorenii-cheloveka-byt-1-2-i-rodstvennye-teksty-v-evreyskoj-i> (дата обращения: 21.03.2022).

Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе. М.: Наука, 1999. 256 с.

Имя Артур: происхождение и характеристика // Imena.guru. URL: https://imena.guru/muzhskie-imena/artur_proiskhozhenie-e_i_znachenie_imeni.html (дата обращения: 21.03.2022).

Имя Дина: значение и происхождение // Imena.guru. URL: <https://imena.guru/zhenskie-imena/imya-dina-znachenie-i-proishozhdenie.html> (дата обращения: 21.03.2022).

Лопухин А. П. Толковая Библия. Толкование на книгу Бытия. Глава 34. Насилие Сихема над Диной // Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: в 7 т. / под ред. А. П. Лопухина. Изд. 4-е. М.: Дар, 2009. / Т. 1: Ветхий Завет / [ред. группа: М. В. Грацианский и др.]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_01/34 (дата обращения: 21.03.2022).

«Лисбет» – значение имени, происхождение // Aznaetelivy. URL: <https://aznaetelivy.ru/names/znachenie-imeni/lisbet> (дата обращения: 21.03.2022).

Маслова Н. В. Региональный роман в творчестве Джордж Элиот: дисс. ... к. филол. н. по специальности 10.01.03. Санкт–Петербург, 2001. 186 с.

«*Матиас*» – происхождение имени // DolphinNames. URL: <https://dolphin-names.ru/name/matias> (дата обращения: 21.03.2022).

Попов Н. История Церкви Патриархальной. Патриархи рода человеческого. Дети Адама и Евы: Каин и Авель. Братоубийство. Сиф (230 год от сотворения мира). Потомки Каина и Сифа // Священная история Ветхого Завета. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Nikifor/biblejskaja-entsiklopedija/100> (дата обращения: 21.03.2022).

Проскурнин Б. М. «Накануне людей дела»: новый тип женщины в творчестве Джордж Элиот и И. С. Тургенева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nakanune-lyudey-dela-novyuy-tip-zhenschiny-v-tvorchestve-dzhordzh-eliot-i-i-s-turgeneva> (дата обращения: 22.03.2022).

Хетти: значение и происхождение // NamesDB. URL: <https://namesdb.ru/hetti/> (дата обращения: 21.03.2022).

Царь мира (Евангелие от Луки 19:28-48) // ОДЕССА UBF. Изучение Библии для студентов. URL: <https://ubf.odessa.ua/tsar-mira-evangelie-ot-luki-19-28-48/> (дата обращения: 21.03.2022).

Элиот Дж. Адам Бид. URL: https://mir-knig.com/read_210447-1 (дата обращения: 21.03.2022) [Элиот 2022].

Behind the name «Bede» // Behind the name. 133 с. URL: <https://www.behindthename.com/name/bede> (last assessed: 21.03.2022).

David W. In praise of George Eliot's Adam Bede on its 150th anniversary. Part 1 // World Socialist Web Site. URL: <https://www.wsws.org/en/articles/2009/12/eli1-d30.html> (last assessed: 21.03.2022).

Tanu G., Ramandeep M. A Comparative Study: Portrayal of Hetty Sorrel in George Eliot's Adam Bede and Halie in Sam Shepard's Buried Child // ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/2839070-16_A_Comparative_Study_Portrayal_of_Hetty_Sorrel_in_George_Eliot's_Adam_Bede_and_Halie_in_Sam_Shepard's_Buried_Child (last assessed: 21.03.2022).

Dennis B., Skilton D. Reform and Intellectual Debate in Victorian England // Taylor&Francis Group an informa business. London. 1987. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/97813156-37648/reform-intellectual-debate-victorian-england-barbara-dennis-david-skilton> (last assessed: 24.03.2022).

Gatens M. The Art and Philosophy of George Eliot // Philosophy and Literature. Johns Hopkins University Press. Volume 33, Number 1, April 2009. pp. 73-90. URL: <https://muse.jhu.edu/article/262099> (last assessed: 24.03.2022).

Willey B. Nineteenth Century Studies: Coleridge to Matthew Arnold // PhilPapers. 1955. URL: <https://philpapers.org/rec/WILNCS> (last assessed: 24.04.2022).

THE SEMANTICS OF PROPER NAMES IN GEORGE ELIOT'S NOVEL ADAM BEDE

Ganna A. Shirokova

Postgraduate Student of the Department of World Literature and Culture;

Senior Lecturer in the Department of English Language

for Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

glory_glint@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6892-5929>

Submitted 04.06.2022

The article dwells on a number of references to the Bible. Other basic ideas in the novel are also presented as regards Eliot's upbringing. This article attempts to systematize data on psychological manifestation in G. Eliot's novel Adam Bede (Adam, Seth, Dina, Hetty, Arthur), on the basis of which an analysis of the meanings of their names is carried out.

Key words: proper names, Adam Bede, Hetty Sorrel, Dina Morris, Arthur Donithorne, Bible, etymology of proper names.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Широкова Г. А. Семантика имен героев в художественной системе романа Джордж Элиот «Адам Бид» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 14 (20). С. 103–112. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-103-112

Please cite this article in English as:

Shirokova G. A. Semantika imen geroyev v khudozhestvennoy sisteme romana Dzhordzh Eliot «Adam Bid» [The Semantics of Proper Names in George Eliot's Novel "Adam Bede"]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. 103–112. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-103-112

Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации
в мировой литературе и культуре

УДК 821.111(73)-14:75.036

doi 10.17072/2304-909X-2022-14-113-119

**ЭКФРАСИС В СТИХОТВОРЕНИИ СИЛЬВИИ ПЛАТ
«ЯДВИГА НА КРАСНОЙ КУШЕТКЕ СРЕДИ ЛИЛИЙ»**

Екатерина Витальевна Барина

к. филол. н., доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
603155, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12
kbarinova@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9678-3086>

Статья поступила в редакцию 21.02.2022

В статье представлен анализ экфрасиса в стихотворении Сильвии Плат «Ядвига на красной кушетке среди лилий». В стихотворении, написание которого поэссеу вдохновила картина Анри Руссо «Сновидение», экфрасис выражается в детальном описании картины, точном переносе в текст образов и цветовой гаммы. При этом в детальное описание картины привносится эмоция, индивидуальное восприятие и акценты, характерные для творческого сознания поэтессы. Стихотворение представляет собой традиционный для Плат текст, где богатство визуальных образов тесно переплетается с личными размышлениями и переживаниями.

Ключевые слова: экфрасис, Сильвия Плат, Анри Руссо, «свой», «чужой», визуальный ряд.

Одной из отличительных черт творчества Сильвии Плат можно назвать ее открытость другим видам искусства, среди которых на первом месте стоят искусства визуальные – кинематограф, фотография, реклама и, конечно же, живопись. Сильвия Плат сама неплохо рисовала и даже всерьез задумывалась о карьере художницы, однако любовь к поэзии одержала верх.

Плат нередко искала вдохновение в полотнах преимущественно современных художников. Среди ее фаворитов были де Кирико, Анри Руссо, Пабло Пикассо. При этом стихотворений, в которых перед читателем предстает детальное и точное описание картины, не так уж много, и «Ядвига на красной кушетке среди лилий» (1958) – скорее исключе-

ние для творчества Плат, в котором произведения искусства часто перерабатывались до неузнаваемости, став толчком для собственных размышлений и переживаний поэтессы.

В рассматриваемом стихотворении прослеживается несколько пластов, и личный опыт Плат, конечно, присутствует в тексте, однако и сама картина-муза – полотно Анри Руссо «Сновидение» – описана в мельчайших деталях. Картина была создана в 1910 году, через несколько лет после выхода в свет книги Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений», оказавшей огромное влияние на искусство 20 века. Несомненно, в 1958 году Сильвия Плат была прекрасно знакома с этим трудом. На картине, ставшей последней работой мастера, изображена обнаженная женщина, возлежащая на красном диване посреди джунглей, в окружении буйной тропической растительности, огромных лилий, слонов, птиц, тигров, а также заклинателя змей с яркой экзотической внешностью.

Несмотря на то, что данная тема зачастую лежит на поверхности, исследованию визуальных образов у Плат и экфрасису в ее поэзии посвящено очень мало работ, большая часть которых принадлежит зарубежным исследователям. В 2007 году в Oxford University Press выходит сборник статей, объединенных темой визуального в творчестве поэтессы. В статье «Разговор среди руин. Плат и де Кирико» Кристина Бритцолакис затрагивает тему «творческого союза» поэтессы и художника, однако в центре исследования находятся метафизика и психоанализ, а также сам де Кирико, тогда как анализ стихотворения Плат сведен к минимуму. Там же опубликована и одна из немногих статей, в которой применительно к творчеству Плат используется сам термин «экфрасис», однако речь идет о более поздних стихотворениях, среди которых важное место традиционно занимает «The Disquieting Muses» [Jinghua 2007: 217–222]. В 2020 году была опубликована статья Е. В. Бариновой «Экфрасис в стихотворении Сильвии Плат “Разговор среди руин”», в которой рассматривается иной подход Плат к перенесению картины в поэтический текст. Полотно де Кирико не описывается прямо, а становится толчком для переживаний и ассоциаций лирического героя, отходя при этом на второй план [Баринова 2020: 76–82].

Что касается рассмотрения экфрасиса в стихотворении «Ядвига на красной кушетке...», тема эта является малоисследованной. На сайте Бостонского университета опубликовано эссе студентки второго курса Молли Думчин (Molly Doomchin) под названием «Сильвия Плат: диалог между поэзией и изобразительным искусством», в котором есть параграф, посвященный взаимосвязи стихотворения «Ядвига на красной кушетке среди лилий» и картины «Сновидение», однако в нем проблема,

скорее, ставится, но не раскрывается в полной мере, так как эссе носит обзорный характер и рассматривает сразу несколько стихотворений Плат с элементами экфрасиса.

При анализе экфрасиса в стихотворении «Ядвига на красной кушетке...» использовано разделение экфрастических произведений на стихотворения о картине и стихотворения, толчком к созданию которых стала картина, которое проводит британский литературовед Майкл Дэвидсон: «Стихотворение “о” картине, – пишет Дэвидсон, – это не то же самое, что я называю “живописным стихотворением”, которое приводит в действие стратегии написания, эквивалентные живописным, но не зависящие от картины. Вместо того чтобы замереть на расстоянии для наилучшего созерцания произведения искусства, поэт читает картину как текст, а не рассматривает ее как статичный объект, или даже считает более широкую живописную эстетику, порожденную картиной» [Davidson 1983: 72] (здесь и далее перевод научных работ мой. – Е. Б.). В данном случае перед нами, с определенными оговорками, именно «стихотворение о картине».

Попробуем рассмотреть стихотворение Сильвии Плат с различных ракурсов – с точки зрения изображения в нем объективной реальности, которой является в данном случае картина Руссо, а также через призму индивидуального восприятия поэтессы значимых для нее образов.

С самого начала обращает на себя внимание подзаголовок стихотворения – *A Sestina for the Douanier*. Помимо стихотворной формы в подзаголовке возникает адресат, к которому обращается лирический герой. Кто же этот загадочный «*Douanier*»? С одной стороны, это французское слово имеет конкретное значение и в переводе на русский означает «таможенник», «сотрудник таможенной службы» (именно такой перевод мы найдем в собрании стихотворений Сильвии Плат, опубликованном в серии «Литературные памятники» в 2008 году). Однако тут возникает вопрос: зачем Плат обращать секстину таможеннику? Почему она употребляет французское слово? Ответ прост, загадочный таможенник – это сам художник, Анри Руссо, которого современники шутиливо прозвали *Le Douanier*, так как некоторое время он служил в акцизном ведомстве Парижа. Итак, перед нами диалог поэтессы и художника, стихотворения и картины. Все экфрастические произведения неизбежно в высокой степени интерактивны, протягивая связующие нити между, в нашем случае, поэтессой и художником.

«Ядвиге снится волшебный сон», – так пояснял картину сам Руссо. Каким перед читателем предстает полотно в стихотворении «Ядвига на красной кушетке...»? В стихотворении Плат вступает в полемику с некими «буквалистами» (*literalists*), при этом поэтесса с первой строки

заявляет о своей непричастности к подобным критикам. В начале Плат перечисляет образы, которые мы видим на картине Руссо, и затем язвительно описывает нам картину «приличную», которую хотели бы видеть эти самые критики. Вместо буйной зелени джунглей и огромных лилий они предпочли бы листья и лилии, изображенные на обоях буддара, в антураже, более приличествующем и даме, и красному дивану. Плат приводит объяснение, которое дал Руссо, чтобы успокоить обывателей и заставить их примириться с буйством красок на картине. Интересно, что, несмотря на подзаголовок, в самом тексте стихотворения Плат и не думает беседовать с художником. Она напрямую обращается к Ядвиге, создавая интимную атмосферу обмена секретами и тайнами между двумя женщинами, но при этом намекая, что именно ей известен настоящий замысел художника: «Но другу, наедине, Руссо признался, что его глазом / Настолько завладел пылающе-красный цвет дивана, на котором ты, / Ядвига, позируешь, что он положил тебя на диван / Чтобы насытить глаз красным <...>» (перевод мой. – Е. Б.) [Plath 1981: 86].

В этих строках Плат делает важное заявление о самодостаточности образа, которому не нужны рациональные объяснения, настойчиво требуемые профанами. Художнику приходится придумывать логическое стечение обстоятельств, чтобы угодить публике, объяснять, как могло случиться, что красный диван оказался в джунглях, но друг (и здесь Плат намекает, что именно лирический герой стихотворения, собеседник Ядвиги, является этим другом, поверенным художника) точно знает, что все эти объяснения – фикция и главная причина – неудержимое желание художника видеть этот красный в окружении «пятидесяти оттенков зеленого» [Там же]. Сочетание цветов на картине – уже достаточный повод изобразить именно эти предметы и именно в такой композиции. Воля художника не нуждается в разъяснениях, и только истинный ценитель искусства, «друг» художника, способен постичь правду. Действительно, нет никакой логики или порядка в том, как Руссо сочетает цвета или располагает объекты на холсте, но, с точки зрения Плат, этот порядок и не нужен, он разрушил бы весь замысел, творческий произвол художника-творца. В связи с этим особый интерес вызывает форма, выбранная Плат для данного стихотворения и резко контрастирующая с картиной Руссо. Секстина – фиксированная и крайне упорядоченная форма стиха, состоящая из шести строф по шесть стихов в каждой, с четко определенными рифмами. Четкая и продуманная форма стиха как бы призвана упорядочить образы картины, или же продемонстрировать, что порядок этот есть, даже если обыватель не в состоянии

его разглядеть. В настоящей статье не случайно часто происходит подмена понятий, и лирический герой сменяется самой Плат, так как в лирике поэтессы зачастую невозможно разделить эти два голоса.

Точно и скрупулезно перечисляя изображенные на картине образы (а здесь и тигры, движения которых не скованы клеткой, и листья в форме сердца, и огромные лилии), Плат привносит в описываемое полотно собственное индивидуальное восприятие, давая читателю безошибочно понять, что именно она смотрит на картину и рассуждает о ней. Все дело в акцентах – в присутствии гораздо более ярких и бросающихся в глаза объектов, Плат выделяет именно луну, образ, снова и снова возникающий в стихах и дневниках поэтессы. В рассматриваемом стихотворении, достаточно небольшом по объему, луна встречается семь раз. При этом она становится центральным элементом, системообразующим стержнем картины. Луна освещает картину, заставляя Ядвигу светиться («To turn you luminous» [Там же: 85]), и даже лилии, которые Плат выносит в название стихотворения, в тексте превращаются в «bright moon-lilies» – «яркие лунные лилии», или «лилии-луны», в очередной раз намекая, что именно луна – одна из главных героинь картины, наряду с Ядвигой, которую, впрочем, без лунного света не было бы видно.

Впервые образ «белой богини» (the white goddess) появляется в дневниковой записи Плат от 20 июля 1957 года, где она рассуждает о влиянии Вирджинии Вулф на собственное творчество и видение героини, которая должна быть «стервой, белой богиней» («a bitch, the white goddess») [Plath 2001: 289]. Белая богиня – не что иное, как луна, а само сочетание «the white goddess» говорит о знакомстве Сильвии Плат на момент написания стихотворения «Ядвига на красной кушетке среди лилий» с работой Роберта Грейвса «Белая богиня». С луной в описание картины Руссо проникают личные переживания Плат, картина для поэтессы переходит из сферы «чужого» в «свое».

Однако при всей важности личного опыта стихотворение не замыкается на переживаниях поэтессы, а включает в себя нечто большее, обращено вовне. Как сказала сама Сильвия Плат в одном из интервью, «Я думаю, что личный опыт очень важен, однако он не должен превращаться в закрытую коробку или в разглядывание себя в зеркале, в некое нарциссическое переживание. Я полагаю, что он должен быть релевантен более глобальным явлениям» (перевод мой. – *Е. Б.*) [Plath 2014: 595]. При этом из макрокосма, в который переносит зрителя картина французского художника, Плат выхватывает детали, максимально созвучные ее собственному поэтическому сознанию, среди которых одно из цен-

тральных мест занимает луна. И, наконец, нельзя забывать, что стихотворение адресовано самому художнику, и является своеобразным манифестом в защиту искусства от условностей и нападок некомпетентных критиков. Живописный образ самодостаточен и не требует никаких объяснений.

Список литературы

Барина Е. В. Экфрасис в стихотворении Сильвии Плат «Разговор среди руин» // *Мировая литература в контексте культуры: научный журнал.* Пермь: ПГНИУ, 2020. С. 76–82.

Davidson M. Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42. Wiley-Blackwell on behalf of the American Society for Aesthetics, 1983. Pp. 69–79.

Jinghua F. Sylvia Plath's Visual Poetics // *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of the Visual.* Ed. by Kathleen Connors and Sally Bayley. Oxford University Press, 2007. P. 205–222.

Plath S. *Collected Poems.* L.: Faber and Faber, 1981. 351 p.

Plath S. Interview. *The Poets Speaks* // *Norton Anthology of Modern and Contemporary American Poetry*, ed. by Jahan Ramazani, Richard Ellmann, and Robert O'Clair, Norton & Co., 2014.

Plath S. *The Journals.* L.: Faber and Faber, 2001. 732 p.

EKPHRASIS IN SYLVIA PLATH'S POEM «YADWIGHA, ON A RED COUCH, AMONG LILIES»

Ekaterina V. Barinova

Candidate of Philology, Associate Professor of Department
of Literature and Intercultural Communication
National Research University «Higher School of Economics»
603155, Russia, Nizhny Novgorod, Bolshaya Pecherskaya str., 25/12
kbarinova@yandex.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9678-3086>
Submitted 21.02.2022

The article provides an analysis of ekphrasis in the poem “Yadwigha, on a Red Couch, among Lilies” by the American poet and writer Sylvia Plath. In the poem, inspired by Henri Rousseau's painting “The Dream”, ekphrasis is revealed in the detailed description of the picture, precise transfer into the text of the painting's imagery and colours. At the same time, emotions, individual perception and accents, characteristic of the poetess' creative consciousness, are introduced into the detailed description of the painting. The poem is a traditional text for Plath, where the richness of visual images is closely intertwined with personal reflections and experiences.

Key words: ekphrasis, Sylvia Plath, Henri Rousseau, «own», «other», visualization.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Баринова Е. В. Экфрасис в стихотворении Сильвии Плат «Ядвига на красной кушетке среди лилий» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 14 (20). С. 113–119. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-113-119

Please cite this article in English as:

*Barinova E. V. Ekphrasis v stikhotvorenii Silvii Plat «Yadviga na krasnoy kushetke sredi liliy» [Ekphrasis in Sylvia Plath's Poem "Yadwigha, on a Red Couch, among Lilies"]]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. 113–119. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-113-119*

ЖИВОПИСНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РОМАНЕ Х. ДУЛИТТЛ «ВЕЛИ МНЕ ЖИТЬ»

Ирина Александровна Новокрещенных

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15
ira-tabunkina@mail.ru
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0877-4823>

Ангелина Евгеньевна Кистер

студентка факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15
realkister@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8904-3618>
Статья поступила в редакцию 31.03.2022

В статье исследованы живописные реминисценции в романе Х. Дулиттл «Вели мне жить», связанные с творчеством Ван Гога. Реминисценции к полотнам голландского живописца создают образ Фредерико и внутренний мир героини.

Ключевые слова: Винсент Ван Гог, Ричард Олдингтон, реминисценции, модернизм.

Хильда Дулиттл (Хильда Олдингтон, Хельга или Х. Д., *Hilda Doolittle*, 1886–1961) – американская писательница, поэтесса, представитель модернизма. Роман «Вели мне жить» («*Bid Me to Live*»), который Х. Дулиттл писала около сорока лет, был опубликован в 1960 г. Его называют ретро-романом, кинороманом, в котором совмещаются фото- и киностилистика 1920–1930-х гг. В романе писательница играет планами, обращается к эпохе Древней Греции и событиям XX в. История любви героев рассказана как миф [Рейнгольд 2005: 20]. Объективный мир фрагментарно «опрокинут» в субъективный мир героев: в первой половине романа Джулия еще не покидала своей комнаты, но в воспоминаниях «побывала» в довоенной Италии, Франции, Англии.

Н. И. Рейнгольд называет «Вели мне жить» автобиографическим романом. Герои имеют реальных прототипов. Мертвый ребенок, ожидание мужа с войны, супружеские измены, новый мужчина – все эти события были в жизни самой Хильды [Рейнгольд 2005: 10]. Личная драма Хильды Дулиттл совпала с трагедией поколения, которую она передала в своей книге. Прототипом Рейфа Эштона был Ричард Олдингтон, Фредерико или Рико – Д. Г. Лоуренс [Антипова 2012: 34–37], Эльзы – Фрида Лоренс, Беллы – Дороти Йорк, Вана – Сесил Грей и т.д. Себя Дулиттл представила в роли Джулии [Рейнгольд 2005: 19]. Интересно, что об отношениях писателей (Дулиттл и Олдингтона) Р. Олдингтон написал в романе «Смерть героя» (1929), где изложил те же события, но со своей, мужской стороны.

Роман «Вели мне жить» изучен в аспектах мифопоэтики [Нестер 2014: 16–21, Ануфриенко 2012: 101–105], в контексте понятия «потерянное поколение» [Нестер 2016: 31–34] и романа Р. Олдингтона «Смерть героя» [Антипова 2012: 34–37]. Роман упоминается и анализируется в работах о жизни и творчестве Э. Паунда, Р. Олдингтона [Ошукков 2019: 339–359; Пробштейн 2019: 12–39; Толмачёв 2019: 248–321], А. Ахматовой [Петрова 2018: 1–5]. Н. И. Рейнгольд в «Комментариях» к переводу романа на русский язык указывает полотна голландского художника-постимпрессиониста Ван Гога, на которые есть явная или неявная ссылка в романе Дулиттл [Дулиттл 2005: 274–301]. Мы проанализируем реминисценции к картинам Ван Гога в романе «Вели мне жить». Этот аспект творчества Дулиттл еще не привлекал внимание литературоведов. Образ Рико строится также на реминисценциях к творческой личности и произведениям Д. Г. Лоуренса, поэтику которого часто сопоставляют с особенностями творчества Ван Гога [Stewart 1999].

Под «реминисценцией» вслед за В. Е. Хализевым будем понимать «присутствующие в художественных текстах “отсылки”». Нередко ими становятся простые упоминания произведений и их создателей вместе с их оценочными характеристиками. Литературным реминисценциям родственны и отсылки к созданиям иных видов искусства, а «художественные реминисценции широко бытуют в литературе XX в.» [Хализев 2000: 253–255].

Творчество Ван Гога интересовало писательницу: в 1927–1930-х гг. печаталась переписка Ван Гога с братом Тео, за которой пристально следила Дулиттл. В 1937 г. она опубликовала обзор на письма в журнале «Life and Letters» [Doolittle 1937]. Обзор предваряет книгу о Ван Гоге «Дорогой Тео: Автобиография Винсента Ван Гога», которую издал Ирвинг Стоун, автор книги о голландском живописце «Жажда жизни»

(1934). Дулиттл посчитала книгу чрезвычайно интересной. Письма брату Ван Гог писал на протяжении десяти лет. Как известно, брат Тео являлся для Винсента вдохновителем, поддержкой и опорой на протяжении всего его творческого пути. Тео помогал Винсенту не только морально, но и материально: при жизни Ван Гог не был признан, его работы не покупали, критики посмеивались над странным художником-самоучкой. Однако же Тео верил в талант брата и был с ним рядом до конца жизни. После смерти Ван Гога в июле 1890 г. Тео тоже прожил недолго (умер в январе 1891). Для Дулиттл, считающей, что в поэзии важны красивые яркие образы и метафоры, творчество Ван Гога было близким, т. к. оно тоже передавало впечатления.

Упоминания о Ван Гоге в романе «Вели мне жить» впервые мы видим в середине книги (глава X), тогда как портрет Фредерико (Рико), чей образ создан ассоциациями с творчеством голландского живописца, представлен еще в четвертой главе: «Перед ней стояло его бледное лицо, ахейская бородка, его пронзительно-голубые глаза на выжженном солнцем лице» [Дулиттл 2005: 88]. Прихотливое ассоциативное и фрагментарное повествование отвечает принципам модернистской техники.

Примечательно, что имя нового возлюбленного Джулии – Ван (Vane) созвучно имени живописца Ван Гога (Van Gogh), и он тоже творческая личность, но композитор. Рико даже замечает, что Джулия и Ван «созданы друг для друга» [Дулиттл 2005: 170]. Ван – «дар богов, дар Рико», «Ангел у Врат (the Angel at the Gate)» [Дулиттл 2005: 185; Doolittle 1983: 120]. Именно Рико познакомил Вану и Джулию, возродившуюся благодаря этому знакомству и дружбе.

Когда главная героиня романа Джулия переезжает к Вану из Лондона в Корнуолл, в небольшой провинциальный европейский городок, она черпает вдохновение, наслаждаясь видами природы. Из Корнуолла в Лондон ранее приезжает и Рико: «Он весь пропитался Корнуоллом. Загар еще не сошел – лицо дышало морской свежестью, хотя чувствовалось, что это – наносное, и скоро сквозь загар проступит бледность. Она помнила, каким увидела его в первый раз: худющим и бледным, почти калекой, чахоточным. Запомнились огненно-рыжая борода и голубые глаза» [Дулиттл 2005: 122]. Образ Рико строится на реминисценциях к полотнам Ван Гога. Образ художника «нарастает» постепенно, с каждым упоминанием обретая новые смыслы. Первая часть письма, которое Джулия пишет для Рико, содержит в себе сразу две отсылки к творчеству Ван Гога: «Раскололось слово, и разверзлась над нами чёр-

ная земля, – помню взгляд твой, обращённый вспять, к аду. Как ни вперяй глаз, не вызвать, не вспомнить нависший над нами рок. Никакими судьбами – не смотри, не оглядывайся назад!

Иди. Счастливы сборщики винограда в полях, – не ведают они, что за урожаем собирают, крепко вино земного не-бытия, веселит душу тяжёлым похмельем, накатит и отпустит, то ли умер, то ли жив, несчастный, потерянный, он всё равно кричит не смотри, не оглядывайся назад. Иди вверх к полосе света» [Дулиттл 2005: 90].

Первый абзац письма напоминает о картине Ван Гога «Пшеничное поле с воронами» (1890), одном из самых депрессивных полотен художника. Картину и описание ситуации Джулией объединяет нависший над людьми рок. Когда Рейф спрашивал об этих письмах, Джулия «снова видела бледное лицо, горящие глаза, в ушах звенели слова из писем Рико: слова-фениксы, слова-змеи. <...> они обжигали, опаяли сосредоточенной в них верой» [Дулиттл 2005: 89]. В восприятии Джулии раскол слова ассоциативно связан с фигурой Орфея. Не случайно Джулия пишет миф для Рико. Джулия воспринимает Рико через масштабные космические, христианские – «ад» (hellward), «слова-змеи» (blue serpents), «золотая ветвь <...> протягивает тебе свои плоды» (all the fruit lies waiting for you) и древнегреческие образы – «разверзлась черная земля» (black earth shattered over us), «не знающий пощады рок» (hunted by the hand of fate), «восемь бесславных фурий» (the eight unglorified furies) [Дулиттл 2005: 90; Doolittle 1983: 53]. Орфей спустился в Аид, чтобы спасти жену, нимфу Эвридику, погибшую от укуса змеи, но нарушил запрет, обернувшись к жене, и навсегда ее потерял [Рейнгольд 2005: 285].

Джулия в письме характеризует мир Рико как «верхний <...> мир солнца и света», описание образов и палитры которого отсылает к палитре полотна Ван Гога: «золото зерна, колосья пшеницы и овса <...>, медь осенней листвы и позолота сжатой полосы <...>, темно-красное зернышко граната». Джулия призывает: «Иди вверх к полосе света», «не оглядывайся назад», «не отрывай пальцы от струн, Орфей» [Дулиттл 2005: 90, 91]. Судьбы Рико и Джулии сплетает искусство. Все, что она ценила в своем браке с Рейфом, не было «заревом и солнечным шаром во все небо», а являлось лишь «отсветом радуги, отражением ее, отблеском отражения, бликом. Отблеском Рико» [Дулиттл 2005: 89].

Во втором абзаце письма («Иди. Счастливы сборщики винограда в полях <...>. Иди вверх к полосе света») Рико ассоциирован со сборщиками винограда с картины Ван Гога «Красные виноградники в Арле.

Монмажур» (1888). Фигурам сборщиков придается космическое значение. Их ежедневный труд позволяет человеку стать частью мироздания, что отражено в композиции: все, что находится под небом, сливается в единое целое. В этом заключается идея единства человека с окружающим миром. Эффект красных, горящих виноградников подчеркивается белым, раскаленным солнцем. Его пламя посылает энергию земле, разгорающейся под его лучами темно-красными кострами виноградника, оставляя за собой выжженную почву и уподобляя фигуры людей, собирающих виноград, тлеющим сиреневым углям [Красные виноградники в Арле; Винсент ван Гог]. Краски в произведениях Ван Гога наделялись символическим значением. Желтое ассоциируется с жизнью, а синее – со смертью и вечностью [Котляр, Эмирусейнова 2017: 86]. Важным в образе Рико является упоминание Джулией полосы света. В представлении героини счастливые сборщики винограда «не ведают <...> то ли умер, то ли жив», а вслед и Рико – «несчастный, потерянный» [Дулиттл 2005: 90]. Цвет у Ван Гога выражает и подчеркивает динамику, экспрессию. Этот же эффект достигается техникой – мазок длинный, экспрессивный, неровный, несглаженный. Собственно, как и модернистское ассоциативное повествование в романе Дулиттл. Образ Рико создан Джулией с помощью ассоциаций, эмоций. Картины Ван Гога героиня также воспринимает чувственно, эмоционально, обращая внимание на детали и колорит одновременно.

В романе есть и явные отсылки к образам живописи Ван Гога. Приведем примеры: «Ты стоял у витрины – на Бонд-стрит, если мне не изменяет память. В шляпе, в голубой рубашке. “Господи”, заметил Рейф, “кому нужно это старье – подумаешь, старые башмаки!” Гравюрная лавка “Медичи” на Бонд-стрит, – да, это было там. Вот и говори после этого, что тебя не сравнивали все, кому не лень, с покойным голландцем по имени Ван Гог» [Дулиттл 2005: 248]. В этом описании Рико мы находим сходства с автопортретами Ван Гога. Образ героя создан упоминанием конкретных деталей, которые встречаются в серии автопортретов живописца и их тональностью. Это полотна, на которых изображен художник в голубой блузе и соломенной шляпе (1887), с трубкой во рту (1888), с мольбертом в пейзаже (1888) [Erpel 1970: 13, 32, 33].

«Сколько там, в “Медичи”, было его этюдов? Шесть, не больше: натюрморт с башмаками, подсолнухи, дорога (в Арле?), вздыбленный ветром кипарис, поле за вторым поворотом по дороге в Зеннор и автопортрет» [Дулиттл 2005: 249]. Здесь Джулия перечисляет детали, кото-

рые есть на картинах «Старые башмаки», «Подсолнухи», один из автопортретов и др., справедливо перечисленных в комментариях к роману [Рейнгольд 2005: 300].

Джулия, размышляя о Ван Гоге, вспоминает о стихах Рико: «Помню только одну строчку: “gloire-de-Dijon roses”. <...> Она gloire – бледно-золотистая», «цвета эльзинного рукоделия» [Дулиттл 2005: 251; Doolittle 1983: 168]. Слово gloire повторяется в тексте романа и последнее его упоминание «доходит до любви к кипарису или персиковому дереву, – любви в понимании Ван Гога, – все приходит в движение, начинает жить. <...> Ван Гог сливается с кипарисом, принакает к цветущей фруктовой ветке, становясь с ней одним целым, и они светятся, они – gloire» [Дулиттл 2005: 272; Doolittle 1983: 183]. Джулия утверждает сходство в творчестве Рико и Ван Гога: «Все твои сочинения <...> отмечены печатью гения. В искусстве у тебя особая статья, и проявляется она <...> при сравнении твоего писательского кредо с принципами, которые в живописи исповедовал Ван Гог. <...> вы схожим образом воспринимаете мир: вспомни опрокинутый горшок, корзину с маргаритками, наконец, истоптанные башмаки» [Дулиттл 2005: 271].

Проанализировав живописные реминисценции к полотнам Ван Гога в романе Х. Дулиттл «Вели мне жить», мы пришли к выводу, что образ Фредерико (Рико) создан через портретные детали, через цветовые характеристики, палитра которых близка живописи Ван Гога. В течение повествования образ Рико «нарастает» ассоциациями Джулии как с конкретными полотнами голландского живописца, так и с фрагментами их, деталями и отдельными цветовыми решениями. Джулия воспринимает Рико через детали и краски Ван Гога (кипарис, фруктовая ветвь, голубой и соломенный, золотой цвета, выжженная солнцем почва, рыжая борода, голубые глаза). Экспрессия и динамика красок у Ван Гога соотносима с эмоционально-чувственным образом Рико в восприятии Джулии. Сходство Рико и Ван Гога Джулия видит и в общности творческих принципов писателя Рико и живописца Ван Гога. Реминисценция организует творческий диалог Хильды Дулиттл с предшественниками и современниками.

Список литературы

Антипова И. Л. Роман Хильды Дулитл «Вели мне жить» и Ричард Олдингтон // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2012. № 10. С. 34–37.

Ануфриенко О. В. Дионисийские корни ритуала чаепития в романе Х. Дулитл «Вели мне жить» // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи: материалы 5-й ежегодной всероссийской студ. науч.-практ. конф. студентов, магистрантов и аспирантов. Екатеринбург, 2012. С. 101–105.

Красные виноградники в Арле. Винсент Ван Гог. URL: <https://ar.culture.ru/subject/krasnye-vinogradniki-v-arle> (дата обращения: 16.05.2022).

Винсент Ван Гог. Красные виноградники в Арле. Монмажур. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. URL: https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/0000_1000/zh_3372/in dex.php?lang=ru (дата обращения: 16.05.2022).

Дулитл Х. Вели мне жить / пер. Н. Рейнгольд. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. 302 с.

Котляр Е. Р., Эмирусейнова Ф. С. Особенности уникальной технологии живописи Винсента Ван Гога // Таврический научный обозреватель. 2017. № 10 (27). С. 85–89.

Нестер Н. В. Античные образы и мотивы в романе Х. Дулитл «Вели мне жить» // Вестник Полоцкого государственного университета. 2014. № 10. С. 16–21.

Нестер Н. В. «Потерянное поколение» в романе Х. Дулитл «Вели мне жить» // Вестник Полоцкого государственного университета. Гуманитарные науки. Литературоведение. 2016. № 10. С. 31–34.

Ошукон М. Ю. Драматические опыты Паунда: вортицистский театр но // Литература двух Америк. 2019. С. 339–359.

Петрова П. В. Аллюзия как средство сакрализации женского опыта в творчестве Хильды Дулитл и Анны Ахматовой: компаративный анализ // Вопросы науки и образования. 2018. № 7(19). С. 5.

Пробштейн Я. «Труды и дни»: даты жизни и творчества Эзры Паунда // Литература двух Америк. 2019. № 7. С. 12–39.

Рейнгольд Н. И. Нимфа на такси: киноверсия «джазового» романа. Литературно-биографический очерк // Вели мне жить / пер. с англ., вступ. ст., коммент. Н. Рейнгольд. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005а. С. 5–21.

Толмачев В. М. Т. С. Элиот и Эзра Паунд: к истории творческих контактов // Литература двух Америк. 2019. № 7. С. 248–321.

Doolittle H. Bid me to live. Black Swan Books Ltd., 1983. 213 p.

Doolittle H. Vincent Van Gogh // Life and Letters Today. 1937. P. 138–141. <https://www.imagists.org/hd/revv.html> (дата обращения: 16.05.2022)

Erpel F. Die Selbstbildnisse Vincent van Goghs. Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft, Berlin. 1970. 2628 S.

Stewart J. The Vital Art of D. J. Lawrence: Vision and Expression. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1999. 251 p.

PICTURESQUE REMINISCENCES IN H. DOOLITTLE'S NOVEL "BID ME TO LIVE"

Irina A. Novokreshchennykh

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15

ira-tabunkina@mail.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0877-4823>

Angelina E. Kister

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

realkister@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8904-3618>

Submitted 31.03.2022

The article explores the picturesque reminiscences in the novel "Bid Me to Live" by H. Doolittle, associated with the work of Van Gogh. Reminiscences to the canvases of the Dutch painter create the image of Frederico, allow to create the inner world of the heroine.

Key words: Vincent van Gogh, Richard Aldington, reminiscences, modernism.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Новокрепченнык И. А., Кистер А. Е. Живописные реминисценции в романе Х. Дулиттл «Вели мне жить» // Мирова я литература в контексте культуры. 2022. № 14 (20). С. 120–127. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-120-127

Please cite this article in English as:

*Novokreshchennykh I. A., Kister A. E. Zhivopisnyye reministsentsii v romane Kh. Dulittl «Veli mne zhit» [Picturesque Reminiscences in H. Doolittle's Novel "Bid Me to Live"]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. 120–127. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-120-127*

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОТОЭКФРАСТИЧЕСКОГО РАССКАЗА ДЖ. ФИННЕЯ «ЛИЦО НА ФОТОГРАФИИ»

Татьяна Анатольевна Полуэктова

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы
и методики ее преподавания

Красноярский государственный педагогический

университет им. В. П. Астафьева

660049, Россия, г. Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89

poluektova.06@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>

Статья поступила в редакцию 04.03.2022

В статье рассматриваются жанровые особенности рассказа американского писателя Дж. Финнея «Лицо на фотографии». Предпринимается попытка жанрового определения понятия «фотоэкфрастический фантастический детектив». Классическая детективная составляющая рассказа в финале видоизменяется за счет усложнения финала: полицейский оказывается во власти сообщника разыскиваемых. Фантастическая составляющая реализуется за счет перемещения героев из настоящего в прошлое. Фотоэкфрастическая – за счет фотографических экфрасисов. Совокупность всех перечисленных элементов подчинена постановке ведущей проблемы – мере человеческой ответственности за вмешательство в прошлое.

Ключевые слова: Джек Финней, «Лицо на фотографии», фотография, фотографический экфрасис, жанр, фантастический детектив, фотоэкфрастический рассказ.

Популярность детективных и фантастических жанров ни у кого не вызывает сомнения¹. Однако вопрос синтеза двух этих составляющих требует обсуждения. Данная статья является попыткой рассмотрения двух жанровых форм, осложненных фотографическим экфрасисом – жанровой доминантой (в данном случае) рассказа.

Учитывая обозначенную выше проблематику, можно выделить специфические черты, позволяющие «закрепить» такое жанровое определение, как фотоэкфрастический фантастический детектив.

К наиболее репрезентативному с данной точки зрения относится рассказ американского писателя-фантаста Джека Финнея (1911–1995) «Лицо на фотографии» (The Face in the Photo [=Time Has No Boundaries]),

1962). Его творчество отличается особой художественной манерой: «Пристрастие к бытовым подробностям, точнейшему воссозданию колорита места и времени, изображению “типичных характеров в типичных обстоятельствах” делает его реалистом в фантастике, а склонность к неправдоподобным ситуациям – фантастом среди реалистов» [Брандис 1972: 5–6].

Основные события рассказа представлены следующим образом. Действие происходит в 1885, 1893, 1906, 1927 и в начале 1960-х гг. Главный герой – Вейган профессор физики крупного университета – с помощью специального устройства отправляет людей в любой период прошлого, где они и остаются, по собственному желанию, навсегда.

Сюжет рассказа изначально разворачивается в традициях детектива. Инспектор Айрин разыскивает троих людей.

Первый из них – молодой швейцар, исчезнувший с полной выручкой ресторана Хэринг, потому что, как он объяснил в записке, ему не доплачивали жалованье в течение десяти лет.

Второй – Вильям Гризон, – грезивший все время актерской игрой и украсивший у жены огромную денежную сумму, после чего «словно канул в воду».

И, наконец, третий – Том Вилей – «фанатик спорта, настоящий мажорант..., мечтавший вернуться в те славные и далекие времена, когда спорт был поистине велик» [Финней 1990: 389].

И далее по сюжету рассказа начинает «звучать» фантастическая линия. На допросе инспектор сообщает профессору Вейгану об имеющихся у него уликах. А именно:

1) инспектор показывает *старомодную фотографию* – «групповой снимок, какой сейчас редко можно увидеть, – все служащие мелкого заведения выстроились в ряд перед его фасадом» [Там же: 385] – рестораном Хэринга, основанным в 1885 году, когда и был сделан снимок. Но одно лицо на снимке, удивительным образом похожее на лицо швейцара, не давало Хэрингу покоя;

2) на фотокопиях театральных афиш в *старомодном стиле* за 1901, 1902, 1904 и 1906 годы в качестве одного из действующих лиц значилось имя Вильяма Гризона;

3) на кадрах немого *старого кинофильма*, показывавшего кадры 1920-х годов – победы известных спортсменов того времени, Том Вилей, который «пошел вперед, прямо на кинокамеру, остановился, помахал шляпой в знак приветствия и отвесил поясной поклон» [Там же: 390].

Тремя «зацепками», которые «навели» инспектора на профессора, были:

1) прочитанный им доклад «О некоторых физических аспектах времени», посвященный реально существующей возможности отправить человека в прошлое;

2) в Сан-Франциско странные люди в одно и то же время скупали у торговцев-сбытчиков монеты и банкноты, выпущенные не позже 1885 и 1900-х годов;

3) профессор приходил на киностудию для просмотра кинофильма про известных спортсменов.

В результате профессор признается, что с помощью специального устройства, выпускающего наружу поток электронов, он отправил, как ему показалось, «людей, которые не могут справиться с грузом своих забот» [Финней 1990: 393], в прошлое, предварительно рассчитав необходимый для каждого из них год. По его признанию, они выступили добровольцами для столь необходимого научного эксперимента.

После саморазоблачения профессора инспектор становится добровольцем в этом эксперименте и оказывается в прошлом. Доказательством такого путешествия во времени становится *старая* фотография, которую Вейган впоследствии крадет из отдела редких фотографий публичной библиотеки: «Время от времени я достаю эту фотографию и рассматриваю группу людей в форме, выстроившихся в ряд перед сан-францисским полицейским участком. Снимок напоминает мне старинную кинокомедию, все они одеты в длинные форменные пальто до колен, на головах у них высокие фетровые шлемы с загнутыми вниз полями. Почти у всех обвисшие усы, и каждый держит на плече длинную трость так, словно собирается обрушить ее на чью-то голову» [Там же: 397].

Периодически Вейган достает это фото и всматривается «в лицо человека с сержантскими нашивками, что стоит в самом конце шеренги. На этом лице застыло выражение лютой ярости, и оно смотрит (или мне это только кажется?) прямо на меня. Это – неукротимое в своем бешенстве лицо Мартина О. Айрина из сан-францисской полиции; он находится в прошлом, к которому действительно принадлежит, в прошлом, куда я отправил его с помощью моего маленького черного ящичка, – в 1893 году» [Там же: 398].

Фотографические экфрасисы в рассказе можно прочесть с помощью двух режимов чтения, введенных Р. Бартом, – *studium*'а и *punctum*'а. Первый – это «охват, протяженность поля, воспринимаемого мной вполне привычно в русле моего знания и культуры» [Барт 2016: 38]; для прочтения фотографии *studium* необходим: выступая в качестве культурного кода, он предполагает зрителя, наделенного определенными

культурными знаниями, это залог прочтения, восприятия идеи, заложенной в фотографии; «... Studium... никогда не является моим наслаждением или моим страданием» [Финней 1990: 41]. Если категория *punctum*'а индивидуальна, обращается к чувствам и эмоциям человека, то *studium* использует язык культуры, основываясь и отсылая к истории, дает возможность человеку ощутить себя в роли «человека культуры».

Так, например, последняя фотография будет *studium*'ом (не случайно напоминающем кинокомедию) для посетителей библиотеки, где она и хранилась: они обратят внимание исключительно на культурные маркеры. В то время как эта же фотография, а именно: «...лицо человека с сержантскими нашивками» [Там же: 398] – будет сильнейшим *punctum*'ом для Вейгана. Оттого он ее и крадет. Точно так же первая фотография является *punctum*'ом как для Вейгана, так и для профессора. Для других это фото будет *studium*'ом: «– Я обнаружил это на стене в конторе ресторана; не думаю, чтобы кто-нибудь когда-нибудь за все годы хоть раз взглянул на эту фотографию. Крупный мужчина в центре – первый хозяин ресторана, основавший его в 1885 году, когда и был сделан снимок. Остальных никто не знает. Но посмотрите внимательней на лица.

Я послушался и сразу понял (*разрядка наша. – П. Т.*), что он имел в виду: одна из физиономий на снимке как две капли воды была похожа на ту, в объявлении о розыске. Такое же поразительно вытянутое лицо, такой же лошадиный подбородок» [Там же: 385–386].

Профессору, по сути, становится подвластно время: в результате перемещения людей в прошлое он творит новую реальность. А полученная фотография уподобляется некоему тексту, с определенным сюжетом, со своими персонажами и интригой.

Таким образом, очевидно пересечение трех жанровых доминант рассказа Дж. Финнея «Лицо на фотографии»: 1) детективная; 2) фантастическая и 3) фотоэпифрастическая.

Жанрообразующие маркеры детективного. Инспектор полиции, расследующий преступление и разыскивающий пропавших людей, напавший на след и разоблачивший виновного. С той существенной разницей, что в финале рассказа срабатывает эффект обманутых читательских ожиданий: сыщик становится жертвой, сам же попадает в ловушку, из которой он никогда уже не выберется, устроенную сообщником разыскиваемых. Полемичная поэтика двойного финала рассказа – «закрытого» и «открытого» – подразумевает активную роль читателя, которому предстоит не только представить дальнейшую судьбу перенесенных в прошлое героев, но и, по сути, вынести моральный приговор – обвинить или оправдать профессора Вейгана, управлявшего судьбами

людей в трех временных измерениях: прошлом, настоящем и, как следствие, в будущем.

Жанрообразующие маркеры фантастического. Под фантастическим мы будем понимать «тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ «возможного» и «невозможного» [Лавлинский, Павлов, 2008: 279]. Конкретной формой эксплицитного выражения фантастического в рассказе являются фотографии, фотокопии афиш и кинофильм с запечатленными объектами – представителями двух времен одновременно. Обращение к фантастике детерминировано тем фактом, что возвращение в прошлое воспринимается как невозможное. Фантастическая жанровая составляющая создается за счет перемещения персонажей во времени.

К фантастическим маркерам также относится и само устройство, созданное в новейшее время, с помощью которого проводятся эксперименты. В результате создается возможность для т. н. «двоемирия»: реальное (настоящее время) и идеальное (прошлое), – напрямую связанного с поэтикой «двойного» финала. Посредником между этими двумя мирами выступает фотограф, которому подвластно время.

Жанрообразующие маркеры фотоэкфрастического. Фотография выполняет структурообразующую функцию в рассказе на нескольких уровнях: 1) заглавие рассказа изначально прогнозирует ее ключевую функцию; 2) фотоэкфрастические описания обрамляют рассказ в начале и в конце повествования; 3) финальное фотоэкфрастическое описание проецирует «открытость», незавершенность рассказа, актуализирует его проблематику; 4) фотография выполняет характерологическую функцию; 5) за счет фотографии расширяются пространственно-временные границы; 6) фотография эксплицирует мотивно-тематический комплекс (мотив тайны, мотив встречи, мотив идентификации).

Выявленные жанрообразующие маркеры данного произведения позволяют определить его как фотоэкфрастический фантастический детектив. При этом фотоэкфрастическая стратегия пронизывает все его поэтологические уровни.

В рассказе Д. Финнея, приверженца реалистической манеры, начинают обозначаться тенденции нового осознания мира, в частности игрового отношения ко времени. Так, например, профессор конструирует реальность посредством визуального, и тем самым в рассказе ставится вопрос о мере человеческой ответственности за вмешательство в прошлое, за его моделирование.

Примечание

¹ Более подробно об этом см., например: Поэтика зарубежного классического детектива: коллективный сборник / отв. ред.: К. А. Чекалов, М. Р. Ненарокова; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2019. 304 с.

Список литературы

- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2016. 192 с.
- Брандис Е.* Джек Финней меж двух времен // Финней Дж. Меж двух времен. М.: Мир, 1972. С. 5–14.
- Лавлинский С. П., Павлов А. М.* Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 278–281.
- Поэтика* зарубежного классического детектива / Коллективный сборник. Отв. ред.: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2019. 304 с.
- Тамарченко Н. Д.* Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 55–56.
- Финней Дж.* Лицо на фотографии // Избранное: Сборник: Пер. с англ. М.: Мир, 1990. С. 382–398.

GENRE FEATURES OF THE PHOTOEKPHRASTIC SHORT STORY BY J. FINNEY “THE FACE IN THE PHOTO”

Tatiana A. Poluektova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World literature and Methods of its Teaching

Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev

660049, Russia, Krasnoyarsk, Lebedev str., 89

poluektova.06@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8377-6554>

Submitted 04.03.2022

The article discusses the genre features of the short story by the American writer J. Finney "The Face in the Photo". An attempt is made to define the genre of the concept of "photoekphrastic fantasy detective". The classic detective component of the story in the finale is modified due to the complication of the finale: the policeman finds himself at the mercy of an accomplice of the wanted criminals. The fantasy component is realized by moving the characters from the present to the past. Photoekphrastic component is realized on the account of photographic ekphrasies. The totality of all these elements is dependent on the statement of the leading problem – the degree of human responsibility for interference in the past.

Key words: Jack Finney, «The Face in the Photo», photography, photographic ekphrasis, genre, fantastic detective, photoekphrastic short story.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Полуэктова Т. А. Жанровые особенности фотоэкфрастического рассказа Дж. Финнея «Лицо на фотографии» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 14 (20). С. 128–134. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-128-134

Please cite this article in English as:

*Poluektova T. A. Zhanrovyye osobennosti fotoekfrasticheskogo rasskaza Dzh. Finneya «Litso na fotografii» [Genre Features of the Photoekphrasis Short Story by J. Finney “The Face in the Photo”]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 14 (20), pp. С. 128–134. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-128-134*

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 государственного национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайтах <http://press.psu.ru/index.php/mir/index>, www.psu.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 редколлегией. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом 14000–20000 п.з., 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, ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, ORCID ID, аннотация статьи (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 – А5. 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 – 10 кегль. Интервал одинарный.

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].

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд.172.
Тел. (342) 2396290

Научное издание

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 14 (20)

Материалы печатаются в авторской редакции

Корректор *И. Б. Андреева*

Подписано в печать 12.07.2022. Выход в свет 18.07.2022
Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 7,91. Тираж 100 экз. Заказ 127

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15
Тел.: (342) 239-66-36

Цена свободная