

**ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДА И ПОЭТИКИ
В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «Пермский государственный университет»

ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДА И ПОЭТИКИ
В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Межвузовский сборник научных трудов

Пермь 2005

ББК 83.3 (0)

П 78

Проблемы метода и поэтики в мировой литературе:

П 78 Межвуз.сб.науч.тр. / Перм.ун-т;

Отв. ред. Н.С.Бочкарева. – Пермь, 2005. – 130 с.

ISBN 5-7944-0604-6

Предлагаемый сборник охватывает широкий круг актуальных проблем изучения мировой литературы XVIII-XX вв. В научных статьях и сообщениях рассматриваются различные аспекты содержания и формы художественного произведения (жанровая поэтика, система образов, особенности повествования, национальная специфика и др.), используются современные подходы (гендерный, культурологический, мифопоэтический, концептологический и др.). В отдельных статьях обсуждаются проблемы художественного перевода и преподавания истории мировой литературы и журналистики.

Сборник адресован специалистам в области истории и теории литературы и культуры, а также всем любителям вдумчивого чтения. Материалы этого и других сборников, подготовленных факультетом современных иностранных языков и литератур Пермского государственного университета, а также информацию о международной конференции «Иностранные языки и литературы в системе регионального высшего образования и науки» можно посмотреть на сайте ПермГУ: www.psu.ru

Печатается по решению редакционно-издательского совета Пермского государственного университета

Рецензенты: кафедра русской и зарубежной литературы Пермского педагогического университета; профессор кафедры всемирной литературы Московского государственного педагогического университета Н.И.Соколова

Редакционная коллегия: **Н.С.Бочкарева** – отв.редактор, А.Ф.Любимова, В.М.Паверман, Т.Л.Селитрина, О.М.Ушакова, И.А.Пикулева – отв.секретарь

ISBN 5-7944-0604-6

© ГОУВПО «Пермский государственный университет», 2005

СОДЕРЖАНИЕ

Вершинина Д.Б. Грани женской эмансипации в судьбах и творчестве британских писательниц XVIII-XIX вв.....	5
Гилёва И., Бочкарёва Н.С. Образ замка в романах Хораса Уолпола «Замок Отранто» и Анны Радклифф «Удольфские тайны».....	12
Пикулева И.А. Художник как литератор и иллюстратор своих произведений в английской культуре XIX века: традиции и новаторство.....	17
Проскурнин Б.М. О новых подходах к вузовскому и школьному изучению творчества Вальтера Скотта.....	25
Полюдов В.А. Лирика Гейне в русских переводах (1820–1850-е гг.).....	30
Самсонова М.В. Истоки жанра <i>fantasy</i> в творчестве Рони-старшего.....	37
Мамонова Е.Ю. Мотив «второго рождения»: теоретический аспект.....	40
Сулова И.В. Национальное начало французского и русского «романа о романе» 20-х гг. XX в.....	44
Руцкая Е., Руцкая Г.С. Интеллектуальная притча Э.Толлера.....	50
Шварёва Е.В. Черты «романа о художнике» в автобиографической прозе К.С.Петрова-Водкина.....	55
Братухина Л.В. Сюжет античного мифа в романе В.Набокова «The Real Life of Sebastian Knight».....	65
Юркова П., Шутова И.И. Концепты <i>la vie</i> и <i>la mort</i> в авторской картине мира А.Камю.....	70
Авраменко И.А. Романы-диалоги Генри Грина как вариант модернистского романа.....	77
Ют А., Бочкарёва Н.С. Архетипическая природа женского образа в романе Дж.Фаулза «Мантисса».....	83
Бочкарёва Н.С. «Парадокс об актере» в романе П.Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда».....	87
Швейбельман Н.Ф. К проблеме «маргинальной телесности» романа Э.Елинек «Пианистка».....	94
Дарененкова В., Бочкарёва Н.С. «Три сестры» А.П.Чехова и «Розовые чашки» А.С.Байетт: поэтика ритуальных мотивов.....	101
Торгашева Е., Бочкарёва Н.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт «Китайский омар».....	106
Любимова А.Ф. Постмодернистская антиутопия Ф.Бегбедера «99 франков».....	112

СООБЩЕНИЯ

Левитан Н., Самсонова М.В. Модификация романтических мотивов в мюзикле «Notre Dame de Paris» по роману В.Гюго «Собор Парижской Богоматери».....	116
Ачимова А., Томасова Р.Б. Полифония в романе Э.М.Форстера «Комната с видом».....	119
Брежнева Е., Проскурнин Б.М. Повествовательные модусы и их игра в романе Иэна Макьюэна «Амстердам».....	122
Бячкова В., Проскурнин Б.М. Роман Грэма Свифта «Водоземье» в контексте английского исторического романа.....	124
Бобынина Е., Проскурнин Б.М. Грэм Свифт и его роман «Последние распоряжения» в контексте эпохи постмодернизма.....	126
Пустовалов А.В. Использование компьютерных технологий в организации курсов «История зарубежной журналистики» и «Современные зарубежные СМИ».....	128

ГРАНИ ЖЕНСКОЙ ЭМАНСИПАЦИИ В СУДЬБАХ И ТВОРЧЕСТВЕ БРИТАНСКИХ ПИСАТЕЛЬНИЦ XVIII-XIX ВВ.

Феминизм и женское движение в XIX – начале XX вв. стали одной из идеологий, привлекавших внимание не только политиков или экономистов, но и тех людей, которые определяли тенденции культурного и интеллектуального развития Британии и которые так или иначе должны были обозначить свое собственное отношение к идее равноправия мужчин и женщин. «Женский вопрос» в интеллектуальных кругах викторианской Англии стал одним из наиболее обсуждаемых. Об этом размышляет в своей работе, посвященной крупнейшей английской романистке Джордж Элиот, Тим Долин, утверждая, что для викторианцев не было более насущного вопроса, чем проблема поиска надлежащей социальной роли для женщины среднего класса: «Как эта роль определяется ее природой и насколько она отличается от природы и роли мужчины? Какую работу должны выполнять женщины, в каком образовании они нуждаются?... Это были вопросы жизненной важности не только для небольшой группы феминистских авторов и их сторонников или противников, но для всей средневикторианской читающей публики...» [Dolin 2005: 137].

Более чем через полвека после романов Джордж Элиот (в 1929 г.) еще одна выдающаяся британская писательница Вирджиния Вулф напишет в эссе «Своя комната»: «Очень немногие женщины даже сегодня удостоены ученой степени; великие испытания многих профессий в армии, флоте, торговле, политике, дипломатии едва изведаны ими. Женщины и сейчас почти не оценены» [Woolf 1942: 128–129]. Вулф призовет женщин добывать себе средства на то, чтобы заниматься литературным творчеством: «Я прошу вас писать любые книги, не заботясь, мала ли, велика ли тема. Правдами и неправдами, но, надеюсь, вы заработаете денег, чтоб путешествовать, мечтать, и размышлять о будущем или о прошлом мира, и фантазировать, и бродить по улицам, и удить в струях потока. И я вас вовсе не ограничиваю прозой. Как вы порадуете меня – и со мною тысячи простых читателей, – если будете писать о путешествиях и приключениях, займетесь критикой, исследованиями, историей, биографией, философией, науками» [Ibid: 164]. А между тем, как отмечает сама Вулф, к этому времени британки уже получили доступ к женскому образованию, право иметь личную собственность и, более того, уже девять лет могли голосовать. А это значит, что женский вопрос даже к 1920-м гг. не был решен окончательно и вряд ли мог быть решен вообще, поскольку представлял из себя целый комплекс сложных проблем, связанных с положением представительниц женского пола в обществе.

Расцвет «женской литературы» в Британии XVIII-XIX вв. достаточно ярко демонстрирует процесс осмысления британскими интеллектуалками своих прав, привилегий, равно как и ограничений, наложенных на их судьбу принадлежностью к «слабому полу». Следует отметить, что осмысление это состояло из несколько пластов: с одной стороны, отношение к женскому

вопросу выражалось в непосредственном поведении той или иной романистки в ее реальной жизни; с другой – проектировалось на сюжеты, проблематику и образы героинь произведений, написанных женщинами.

В каждом конкретном случае степень радикальности решения женского вопроса в реальной жизни писательниц и в их литературных произведениях была разной, однако во многом степень эта определялась политическим и культурным контекстом той эпохи, в которой жили и творили английские романистки. Прежде всего речь должна идти о Викторианской эпохе и о ценностях Англии XIX столетия. Ивонн Мьюзкамп в статье «Викторианский контекст женского вопроса» утверждает, что в общественном мнении в это время существовали только две категории женщин – женственные «благородные» и неженственные «падшие» [см.: Musekamp]. Какая женщина могла называться «благородной»? Ответ на этот вопрос дал еще в 1616 г. Дж.Мархем: «Наши английские жены должны обладать целомудренными мыслями, решительной храбростью, выдержкой, быть неутомимыми, бдительными, прилежными, остроумными, приятными, постоянными в дружбе, полными привлекательного домоседства, мудрыми в речах» [Priestley 1974: 36]. Д.Рейнольдс отмечает, что «в соответствии с английской традицией все женщины – это жены, будущие жены и бывшие жены» [Raynolds 1998]. В романе Джордж Элиот «Мидлмарч» один из героев, мистер Кейсобон, обращаясь к своей невесте, очень четко формулирует доминировавшее в XIX в. представление о роли женщины: «Великая прелесть вашего пола заключается в пылкой беззаветной привязанности, предназначенной для того, чтобы придавать законченность и завершенность нашему собственному существованию» [Элиот 1988: 60].

Постепенно стала проявляться заинтересованность английских женщин в событиях жизни социальной, выходящей за рамки только домашних проблем, начался процесс пробуждения женского сознания. В результате уже к середине XIX в. «в сотнях газетных и журнальных статей, письмах к издателю, лекциях и научных исследованиях, парламентских дебатах и юридических делах, руководствах по поведению, частных письмах мужчин и женщин всех классов (начиная с королевы Виктории), романах, поэмах и пьесах, карикатурах и картинах Королевской Академии представители среднего класса обсуждали и спорили о том, что они называли “Женским Вопросом”» [Dolin 2005: 71]. Однако даже это обсуждение в большинстве случаев не выходило за рамки общепринятой концепции «женственной женщины», по рождению и предназначению отличающейся от мужчины, поэтому лишь немногие британки решались преодолеть границы викторианской морали и отказаться от сложившегося идеала феминности.

Безусловно, подобный контекст не мог не оказать влияния на творчество и личную жизнь британских романисток, которые в силу своей неординарности, высокой образованности и глубокого ума чаще всего становились наиболее яркими примерами отказа от общепринятых ценностей. Так, отмечает Барбара Кейн, для многих англичан XIX в. жизнь Мэри Уоллстоункрафт, с именем которой традиционно связывают начало борьбы за

женскую эмансипацию в Англии, стала символом вызывающего поведения. Немалую роль в этом сыграли воспоминания ее мужа Уильяма Годвина, где Мэри называлась «Вертером женского пола» и где открыто обсуждалась эмоциональная и сексуальная жизнь Уоллстоункрафт: любовные отношения с женатым Анри Фузели, роман и рождение ребенка от американца Жилберта Имлэя и, наконец, особые отношения с самим Годвином, которые закончились свадьбой и смертью Мэри при рождении дочери. По мнению Б.Кейн, воспоминания У.Годвина, приведшие к широко распространенному осуждению Уоллстоункрафт английским респектабельным обществом, ограничивались лишь описанием ее эмоциональных привязанностей и не уделяли должного внимания политическому контексту ее деятельности [см.: Caine 1997: 40–43].

При первом же обращении к основному труду Мэри Уоллстоункрафт – эссе «В защиту прав женщины», написанному в 1792 г., – мы без труда заметим тесную связь ее размышлений с накопленным жизненным опытом. В этом плане судьба Мэри представляет собой реализацию права на независимость, о котором она рассуждает следующим образом: «Я испытываю любовь к мужчине как к равному себе. Но для меня не существует его верховенства, законного или узурпированного...» [Феминизм 1992: 34]. Более того, Уоллстоункрафт даже размышляет о тех временах, «когда не будет ни брака, ни супружеской жертвенности» [Там же: 33]. Брак и мужское общество в целом подавляют женскую индивидуальность, сдерживают развитие ума и таланта; «умалая их добродетели,... женщин наделяют взамен фальшивыми достоинствами, благодаря которым они способны терпеть преходящее тиранство» [Там же: 34].

Однако более внимательный читатель обнаружит наряду с этими, безусловно, радикальными идеями и такие высказывания: «Моральный облик дочерей, жен и матерей определяется тем, как выполняют женщины свои естественные обязанности...» [Там же]. Таким образом, несмотря на радикализм идей и полученный уже после смерти имидж «аморальной» особы, Уоллстоункрафт все же воспринимала женщин прежде всего как спутниц мужчин и поэтому главной целью полагала «раскрытие их внутренних возможностей и обретение ими достоинства для осознания своих добродетелей» [Там же: 28]. Даже в своих романах, стремясь изобразить героинь духовно развитыми и интеллектуально одаренными, Уоллстоункрафт не смогла выйти за рамки традиционной проблематики романтического сюжета [Caine 1997: 37].

В ряду английских женских романов первой половины XIX в. особое место, как известно, занимают произведения Джейн Остен. Вальтер Скотт назвал Остен «создательницей современного романа, события которого сосредоточены вокруг повседневного уклада человеческой жизни и состояния современного общества» [Гениева 1988: 6], а Сомерсет Моэм отнес роман «Гордость и предубеждение» к десяти самым великим романам английской литературы, удивляясь при этом, как такое произведение могла написать «дочь довольно скучного и безупречного в своей респектабельности священника и очень недалекой маменьки» [Там же: 8]. О судьбе самой Остен известно крайне

мало, однако неоспорим тот факт, что она не реализовала то призвание, которым традиционно ограничивали в XIX в. женскую судьбу, поскольку так и не вышла замуж. При этом назвать Остен феминисткой нельзя: как утверждает С.Моэм, «Джейн Остен разделяла взгляды, принятые в ее время, и, сколько можно судить по ее книгам и письмам, была вполне довольна существующим положением вещей... Дело женщины – замужество (конечно, по любви, но на удовлетворительных условиях). Это было в порядке вещей, и ничто не говорит о том, что мисс Остен против этого возражала» [Моэм]. Об этом пишет и Мэри Пуви: «...брак остается для Остен идеальным примером наиболее совершенного слияния индивида и общества» [Роовеу 1984: 203]. Кроме того, она утверждает, что фундаментальная идеологическая позиция писательницы была сугубо консервативной, и, более того, называет ее консервативной христианской моралисткой.

Однако романы Джейн Остен во многом определили стремление многих британских девушек XIX в. быть похожими на ее героинь – образованных, самостоятельных в своих решениях, ставящих разум выше чувств.

Именно Остен одной из первых в английской литературе заговорила о безнравственности браков без любви: «Плата за комфорт и житейское благополучие – отчужденность, равнодушие, потеря интереса к жизни – может оказаться слишком высокой» [Гениева 1988: 30]. Так, Шарлотта Лукас из романа «Гордость и предубеждение», чтобы устроить свою судьбу, выходит замуж за мистера Коллинза – персонажа, в характере которого, как пишет автор, «своеобразно переплелись высокомерие и угодничество, самодовольство и униженность» [Остен 1988: 435]. В размышлениях главной героини романа Элизабет Беннет о предстоящем замужестве ее лучшей подруги явно прослеживается негодование самой Остен по поводу брака по расчету: «Какая удручающая картина! И боль, вызванная тем, что Шарлота унизила себя подобным образом, так сильно упав в ее мнению, усугублялась мрачной уверенностью в ее злосчастной судьбе» [Там же: 493].

Известный британский писатель Г.К.Честертон писал о романе Остен «Нортенгерское аббатство», что его «можно назвать сатирой на басню о трепетной деве» [Честертон]. Во всех своих произведениях английская писательница сатирически высмеивает женщин, чьи помыслы связаны только с замужеством и семейной жизнью. Таковы, например, Лидия и ее мать миссис Беннет из романа «Гордость и предубеждение». Лидия полагает, что главная цель любой девушки – как можно быстрее выйти замуж, и спорит со своими сестрами, не разделяющими ее убеждения: «Джейн скоро будет у нас старой девой, честное слово! Ей уже почти двадцать три! Если бы я до этих лет не сумела раздобыть себе мужа, я бы стореда со стыда!.. Боже мой, как бы мне хотелось выйти замуж раньше всех!» [Остен 1988: 585].

Не вызывают уважения Остен и, соответственно, ее главных героинь и девушки, не стремящиеся к самообразованию. Вот что думает о мисс Люси Стил центральная героиня романа «Чувство и чувствительность» Элинор Дэшвуд: «...ее способности не подкреплялись образованием, она была невежественна и никогда не пыталась воспитать свой ум с помощью книг...

Элино́р ви́дела... отсутствие душевной утонченности, нравственных устоев и уважения к себе, которые ее угодливость, льстивость и раболепствование перед обитателями Бартон-парка выдавали ежечасно» [Там же: 145].

Совершенно иное авторское отношение сквозит при описании главных героинь остеновских произведений. Элизабет Беннет, как пишет Н.Демурова, «не только непосредственна, наблюдательна, весела, остроумна, но и образованна, умна и наделена высокими моральными принципами» [Демурова]. По мнению В.Скотта, Эмма, героиня одноименного романа писательницы, «выступает вперед, как принцесса, превосходя всех окружающих умом, красотой, богатством и талантами» [Скотт]. У Элино́р Дэшвуд, главной героини «Чувства и чувствительности», «прекрасная душа», «сердце доброе и привязчивое», «чувства сильные, но она умела ими управлять» [Остен 1988: 8]. Все героини Остен – чрезвычайно начитанные молодые леди: так, Марианна Дэшвуд читала Уильяма Каупера и Джеймса Томсона, английских поэтов-сентименталистов, а также Вальтера Скотта. Один из главных героев романа, Эдвард Феррарс, сказал о ней так: «А книги! Томсон, Каупер, Скотт – она покупала бы их без устали, скупала бы все экземпляры, лишь бы они не попали в недостойные руки!» [Там же: 113].

И все же, несмотря на независимость, глубокий внутренний мир и образованность героинь Остен, основной наградой для них становятся в конце повествования браки с достойными мужчинами. Именно любовная коллизия является ведущей и в «Гордости и предубеждении», и в «Чувстве и чувствительности», и в «Мэнсфилд-парке».

Героини остеновских произведений не единственные примеры образованных, независимых, рассудительных и благородных британок. В этот ряд вписываются и многие героини Мэри Энн Эванс, писавшей под псевдонимом Джордж Элиот.

Многие феминистки причисляют Джордж Элиот к тем, кто стоит у истоков женского движения в Британии. Действительно, известно, что в 1856 г. романистка подписала петицию в поддержку права замужних женщин владеть собственностью (добавив при этом параграф, касающийся необходимости защитить мужей от долгов их жен); среди ее близких подруг были многие активистки суфражистского движения (например, Барбара Лей Бодишон). Однако, как и в случае с Остен, необходимо оговорить, что писательница не поддерживала политических требований феминизма, а возлагала надежды на повышение образованности и культуры общества в целом. В письме 1852 г. она утверждала, что «...наделение женщин избирательным правом – это только раболепный прогресс», поскольку может лишь продемонстрировать, что якобы «женщина не заслужила лучшей участи, чем мужчины могут ей дать» [Цит. по: Oxford Reader's Companion...: 468]. В отличие от идеи предоставления женщинам права голоса, которую Элиот определяла как «чрезвычайно сомнительное благо» [Цит. по: Dolin 2005: 148], реформа образования казалась ей ключом к улучшению положения женщин в обществе: «...женское образование – одна из целей, по поводу которой у меня нет сомнений» [Цит. по: Oxford Reader's Companion...: 468].

Элиот вообще выступала против немедленных законодательных реформ, поскольку воспринимала общество как живущий организм, в котором возможны лишь медленные изменения. Поэтому образование и оказывается у нее альтернативой праву голоса, наилучшим способом изменить положение представительниц «слабого пола».

Уважение, с которым к Мэри Энн Эванс относятся феминистки, связано прежде всего с перипетиями личной судьбы романистки, открыто бросившей вызов пуританской морали викторианской Англии и жившей в гражданском браке с философом, психологом и эстетиком Джорджем Генри Льюисом, уже состоявшим в браке и не имевшим права, в соответствии с английскими законами, его расторгнуть. В этом плане творчество Элиот оказывается, по мнению многих исследователей, гораздо более консервативным, чем ее личная история: героини ее произведений не мыслят свою жизнь вне рамок морали, поэтому реализация их лучших качеств всегда связана с успешным браком. Не случайно поэтому героини Элиот сталкиваются с ситуацией, когда происходит столкновение между их внутренней силой и интеллектом и ограниченностью общества, не способного найти их талантам достойное применение. Наиболее ярко этот конфликт проявляется в главном образе романа «Мидлмарч» – Доротее Брук.

Доротее, «занятая судьбами рода человеческого, видевшимися ей в озарении христианской веры...» [Элиот 1988: 22], – это еще один пример высоко образованной и независимо мыслящей героини; она знает наизусть множество отрывков из «Мыслей о религии и о некоторых других вопросах» французского философа Паскаля Блеза, знакома с трудами английского богослова Джереми Тейлора. В этом плане она отличается от другой героини романа – Розамонды Винси. Это, безусловно, иронический образ, призванный показать, как девушка из среды не очень крупной буржуазии стремится стать настоящей леди: она «была прилежна и ... с особым усердием писала акварелью пейзажи и портреты писательниц, упражнялась на фортепиано и с утра до ночи вела себя в точном согласии со своими представлениями о том, какой должна быть истинная леди... Она находила время читать самые лучшие романы, а также и не самые лучшие, и знать наизусть множество стихов. Любимым своим произведением она назвала бы “Лалла-Рук” [романтическая поэма английского поэта Томаса Мура, пользовавшаяся в 1830-е гг. большой популярностью. – Д.В.]» [Там же: 165–166].

На фоне «пустенькой мещанки Розамонды Винси» [Скороденко 1988: 9] Доротее, читающая книги совсем другого рода, предстает перед читателями как героиня, вызывающая уважение своей искренностью и сосредоточенностью на подлинном самосовершенствовании. Перед замужеством Доротее задается вопросами о своем предназначении: «Ее так давно угнетало ощущение неопределенности, в котором, словно в густом летнем тумане, терялось ее упорное желание найти для своей жизни наилучшее применение. Что она может сделать? Чем ей следует заняться? Хотя она еще только переступила порог юности, но ее живую совесть и духовную жажду не удовлетворяли предназначенные для девиц наставления, которые можно уподобить пискливым

рассуждениям словоохотливой мыши» [Элиот 1988: 40]. Автор романа размышляет о проявлениях в поступках Доротеи «натуры увлекающейся, умозрительной и логичной» и объясняет ее решение выйти замуж за мистера Кейсобона, человека старше ее лет, тем, что «супружество манило ее как избавление от ярма девического невежества, как свободное и добровольное подчинение мудрому проводнику, который поведет ее по величественнейшему из путей» [Там же: 41]. Конечно, в этих размышлениях героини сквозит юность и наивность, однако в то же время Доротея, решившись на брак с Кейсобоном, демонстрирует верность своим принципам. Этот брак оказывается неудачным, и Доротея сталкивается с еще одной ситуацией нелегкого выбора, перед которым ставит ее Элиот: выбрать любовь и выйти замуж за необеспеченного Уилла Ладислава или сохранить наследство покойного мужа. Доротея выбирает любовь и тем самым снова поступает вопреки ожиданиям общества. При этом интересно, что если Доротея, будучи верной своим чувствам и принципам, обретает себя в счастливом замужестве, то Розамонда Винси «наказывается» автором романа за свою ограниченность несчастливym браком.

В то же время удел Доротеи не кажется полностью безоблачным; во всяком случае, Элиот заставляет читателя задуматься над тем, что замужняя жизнь ее героини «протекала в постоянных благодетельных хлопотах, которые пришли к ней сами, без тревожных поисков и сомнений» [Там же: 737]. Автор произведения пишет о Доротее в финале романа: «Многие знавшие ее сожалели, что столь исключительная личность целиком подчинила себя жизни другого человека и известна немногим – просто как жена и мать» [Там же]. Именно такая судьба, предложенная романисткой одной из своих наиболее ярких героинь, стала предметом спора относительно феминизма Элиот. Многие активистки и теоретики женского движения второй волны в 1960-1970-х гг., в частности, Кейт Миллет, критиковали Элиот за неспособность предложить своим героиням более позитивную судьбу, чем брак с достойным человеком. В этом плане они даже рассуждали о «предательстве» Элиот феминистских ценностей. Однако вскоре феминистские критики отказались от столь радикальной оценки творчества крупнейшей английской романистки XIX в., поскольку, действительно, для викторианской эпохи героини Элиот были более чем независимы и неординарны.

Безусловно, литература отражает те процессы, которые уже идут в обществе, поэтому можно говорить о том, что на протяжении XIX в. британские женщины постепенно приходили к осознанию своей свободы, прежде всего свободы внутренней. Новый тип женщины, созданный женской литературой Британии, – женщины, «живущей богатой внутренней жизнью, наделенной мощным аналитическим началом, обладающей собственной независимой жизненной позицией, естественной и красивой каким-то внутренним огнем, активной и всегда стремящейся к познанию» [Проскурнин, Хьюитт 2004: 53], – был реализован прежде всего самими его создательницами – Мэри Уоллстоункрафт, Джейн Остен, Джордж Элиот.

Понимание британскими романистками проблем социальной значимости женщин не всегда было однозначным, поскольку, как и их героини, они

пытались решить вопрос о соотношении внутренней и внешней свободы женщины. В своих произведениях в силу литературных канонов или моральных устоев и Уоллстоункрафт, и Остен, и Элиот ограничивали своих героинь осознанием внутренней самодостаточности; в реальности же именно писательницы стали для викторианской Англии яркими образцами чуждых условностям судеб. Но и в этом случае английские романистки отстаивали в первую очередь право образованной и разносторонней женщины на интеллектуальную свободу.

Список литературы

Гениева Е. Обаяние простоты: Вступит. ст. // Остен Дж. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1988. Т. 1.

Демурова Н. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение» // www.apropospage.com/damzabava/osten/ost2.html

Моэм У.С. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение» // www.apropospage.com/damzabava/osten/ost4.html

Остен Дж. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1988. Т.1.

Проскурнин Б.М., Хьюитт, К. Роман Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика. Пермь, 2004.

Скороденко В. Великий английский роман: Вступит. ст. // Элиот Дж. Мидлмарч. М., 1988.

Скотт В. «Эмма» // www.apropospage.com/damzabava/osten/emma.html

Феминизм: Проза, мемуары, письма. М., 1992.

Честертон Дж.К. Раннее творчество Джейн Остин // www.apropospage.com/damzabava/osten/ost5.html

Элиот Дж. Мидлмарч. М., 1988.

Caine B. English Feminism 1780-1980. Oxford, 1997.

Dolin T. George Eliot. Oxford, 2005.

Musekamp I. Victorian Context: "The Woman Question" // <http://itech.fgcu.edu/faculty/bsullivan/womanquestion.htm>

Oxford Reader's Companion to George Eliot.

Poovey M. The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen. Chicago; L., 1984.

Priestley J. B. The English. L., 1974.

Raynolds D. Aristocratic Women and Political Society in Victorian Britain. Oxford, 1998.

Woolf V. A Room of One's Own. L., 1942.

И.Гилева, Н.С.Бочкарева

ОБРАЗ ЗАМКА В РОМАНАХ ХОРАСА УОЛПОЛА «ЗАМОК ОТРАНТО» И АННЫ РАДКЛИФФ «УДОЛЬФСКИЕ ТАЙНЫ»

Большинство исследователей предромантических романов Уолпола и Радклифф рассматривают замок только с точки зрения его «готической»

функции, в которой образ выступает как носитель мистического ужаса. Нам представляется возможным говорить о многозначности образа замка в системе готического романа, образующейся культурологическими реминисценциями и различной семантической интерпретацией.

Синтетическая структура образа замка в романах Уолпола и Радклифф, соединяющая в себе обобщенный литературный образ и конкретное архитектурное сооружение, предполагает пространственные художественные описания. Описания замка у Уолпола – это топонимические перечисления внутренних апартаментов. Автор детально передает структуру замка, порядок следования комнат и зал: «Призрак степенно прошествовал **до конца галереи** и свернул **в горницу направо** <...> Не останавливаясь, он вбежал **вверх по лестнице** и у **дверей галереи** встретил Ипполиту» [Уолпол 1991: 49–59]. Сам замок Отранто не страшит ни читателя, ни его обитателей; страх вызывают фантастические воплощения духа Альфонсо, которые не связываются обитателями замка с его стенами. Так Манфред, пораженный ожившим портретом, продолжает преследовать Изабеллу и без страха спускается в подвальную часть замка. Таким образом, описание замка в романе Уолпола образует, прежде всего, реальное пространство посредством воспроизводимых деталей интерьера, передающих исторический колорит и зримо воссоздающих средневековый ритуал (шествие Рыцаря Большого Меча).

Описания Радклифф, в отличие от Уолпола, – это описания не только внутренних апартаментов, но и внешней архитектоники замка: «Молния озаряла отдельные части замка: то **старинную арку**, ведущую **к восточной террасе**, то **башню наверху**, то **укрепления внизу**; потом вдруг **все здание**, со **всеми его башнями**, **массивными стенами** и **остроконечными окнами**» [Радклифф 1993: 56]. Если для Уолпола оказывается важным показать замок изнутри, подчеркнув этим прекрасную ориентацию героев в «своем» пространстве, то Радклифф, обращая внимание на внешнюю сторону здания, создает атмосферу «чужого», неизвестного герою места, воспринимаемого впервые. При создании «чужого» пространства Радклифф использует прием «туманного» описания [Антонов, Чамеев 2000: 402], когда герой не предполагает об истинных размерах замка и его комнат, и потому описание Удольфского замка отличается особой выразительностью.

Художественное описание, или экфрасис, в современном литературоведении воспринимается не только как подробное описание произведения искусства, но и как некая дополнительная мотивировка [Берар 2002: 145]. Так и в готическом романе замок важен не столько топонимическими описаниями, сколько культурологическими реминисценциями, когда образ средневекового замка выходит за пределы чистой изобразительности и не является просто фоном. Уже топонимические описания «Замка Отранто» соединяются с мистическим «оживлением» [Бочкарева 1996: 9], воплощающимся в мотиве саморазрушения, что вызывает аллюзию библейской легенды об Иерихоне и средневекового обычая разрушения фамильной башни при падении династии. Культурологические реминисценции, вводимые через образ средневекового замка, выражают

апокалипсическую аллегория конца света, а также символ возмездия. В романах Радклифф мотив разрушения трансформируется в мотив руин, который часто наделяется «преступной» символикой, когда руины замка становятся «готическим» пространством злодея и соотносятся с его внутренним миром, разрушенным преступлениями.

Особое культурологическое времяпространство имеют составляющие интерьер замка статуи и портреты, которые акцентируют внимание героя и читателя тем, что служат созданию мистического эффекта. Мраморная скульптура Альфонсо в «Замке Отранто» образует времяпространство античной культуры, портреты – времяпространство культуры Нового Времени; восковая фигура в романе Радклифф сталкивает средневековые и ренессансные настроения, а портрет Лаурентини напоминает живописную традицию Гейнсборо и Рейнольдса. Кроме того, в «Замке Отранто» Уолпола культурологическое значение имеют также интертекстуальные смыслы, вводимые в произведение через предисловие.

Культура Средних веков вкладывает в архитектуру замка особую мифопоэтическую символику. Замок оказывается точкой пересечения горизонтальной и вертикальной проекций модели мира [Гуревич 1972: 29]. Готический замок, как и мировое древо, с его устремленностью вверх и подземными переходами символически выражает «космическую», или вертикальную проекцию, а именно связь земли, неба и подземелья [Там же: 42]. Горизонтальная проекция антропоцентрична и определяет мир как существование оппозиций центра и периферии, «своего» и «чужого», культуры и природы [Лотман 1996: 257]. Следуя утверждению Ю.М.Лотмана, что всякая «культурная» картина мира является «бинарной» по своей сути, мы рассматриваем замок в художественной системе романов Уолпола и Радклифф через систему пространственно-временных отношений «своего» и «чужого».

Средневековый замок в повести Уолпола представляет собой *переплетение* пространственно-временных пластов, смешение реального и ирреального. Очевидно, что время в замке неоднородно. Отранто, оставаясь для главных героев непосредственным жилищем *настоящего*, оживающими портретами и скульптурой постоянно напоминает о *прошлом*, которое в конце повести аллегорически предстает в гротескной фигуре Альфонса Доброго. Прошлое довлеет над настоящим: Манфред и его семья становятся марионетками неумолимого рока. *Ирреальное* по-новому выстраивает *реальность*. Домашнее, *свое*, пространство замка подменяется *чужим*, связанным с мотивом заточения и преследования. «Чужим» пространство замка Отранто становится еще и потому, что место жизни в нем становится местом смерти, а мертвые оживают. «Ниспровержение естественного порядка вещей в их причинности и следствии» в результате смешения параллельных миров живых и мертвых, реального и ирреального, прошлого и настоящего создает атмосферу «сумасшедшего дома» [Keily 1972: 36].

Пространственно-временная двойственность замка Радклифф проявляется несколько по-другому: полярные категории времени и пространства не сосуществуют, а *противопоставляются*. Так появляются

«идиллический» хронотоп *замка-поместья* и «готический» хронотоп *замка-крепости*. В силу жанрообразующей функции «готического» хронотопа Радклифф выносит в заглавие своего романа именно замок-крепость, отчего не умаляется роль замка-поместья, представляющего «идиллический» хронотоп. Противопоставление крепости и поместья в «Тайнах Удольфского замка» прослеживается как на описательном уровне, так и на структурно-семантическом. Описывая архитектуру средневековых замков, создающих основное художественное пространство романов, Радклифф намерено акцентирует внимание читателя на тех или иных деталях здания, способствующих восприятию этого пространства в рамках смысловой парадигмы «дом-антидом».

Радклифф использует разные слова при описании поместья Сен Оберов и замка в Удольфо, образующих в английском языке семантическое поле слова замок. Нам представляется принципиально важным использование английского *castle* в противопоставлении французскому *château* (последнее у автора и у читателя должно было вызвать ассоциацию со знаменитыми замками-резиденциями Луары и с прилегающими к ним парками, построенными во времена французского Ренессанса) [Саркисян, Власю, Брайцева 1966: 220].

Роман «Удольфские тайны» открывается описанием поместья Сен Оберов. Для Радклифф принципиально важно создать атмосферу домашнего тепла, уюта, семейного очага – непосредственно «своего» пространства для героя. Поэтому при упоминании приспособленного для светской жизни средневекового замка автор подбирает соответствующие синонимы: *château* (поместье), *house* (дом). В описании замка-поместья писательница акцентирует внимание читателя на внутреннем убранстве (библиотека и приемные) и на описании живописного сада, разбитого Сен-Обером. Обращаясь к описанию замка в Удольфо, Радклифф ревностно употребляет только английское *castle*: «Она с отчаянием размышляла о **мрачном уединенном замке (the gloomy desolate castle)**. С интересом оглядывала она **укрепления замка (the fortifications of the castle)**» [Radcliffe 1980: 277–296]. Удольфский замок имеет значение *замка-крепости* – ему присущи служившие для обороны массивные непроницаемые стены и зубчатые башни-бойницы, замок окружает ров, еще больше отделяющий его от внешнего мира: «**Ворота** были исполинских размеров и защищались **двумя круглыми башнями с зубцами**. Башни соединялись стеной, **пробитой бойницами**. Эмилия часто останавливалась, оглядывая старое **готическое величие Удольфского замка**, его гордую неправильность, его **высокие башни и зубцы**, его **сводчатые окна и стройные сторожевые башни по углам**» [Radcliffe 1980: 300].

Использование писательницей такого стилистического приема не случайно. Радклифф подчеркивает этим двучленную пространственно-временную структуру романа. Художественное время романа можно разделить на «готическое» (ночное) и «меланхолическое» (утреннее и вечернее). Позитивно окрашенное поместье Сен Оберов предстает в произведении посредством «меланхолического» времени утра и вечера, которое вдохновляет Эмилию создавать лирические стансы и делать зарисовки окружающего

ландшафта. Живописные виды просыпающейся яркой природы или теплые переливы закатного неба духовно обогащают девушку, способную понимать и созерцать красоту. Действие, связанное с Удольфским замком и аббатством Сен-Клер, происходит преимущественно ночью. Так, Эмилия впервые видит Удольфо именно ночью, ночью она пробирается в башню, где находится в заточении госпожа Мотони, ночью к ней в комнату попадает граф Морано, только ночью Монтони соглашается говорить с Эмилией, ночью она узнает о том, что Монтони оказывается разбойником-головорезом и, наконец, ночью она покидает ненавистный замок.

Главной особенностью поместья и крепости в системе романа Радклифф становится смысловое значение замка, которое зависит от распределения художественного пространства на *свое* и *чужое*. Замок-крепость, в пределах которого развивается собственно готический сюжет, оказывается «чужим». Эмилия попадает в замок-крепость случайно, архитектура замка ей неизвестна, они пугаются темных коридоров, потайных лестниц и комнат, которые хранят роковые тайны давно минувших лет. «Чужим» пространство оказывается еще и потому, что в Удольфском замке время обращено в прошлое. Как правило, во время заточения героиня узнает о совершенном в стенах крепости убийстве, поэтому «чужое» пространство неизвестного замка ассоциируется также с загробным миром. В мифологии сюжет посещения героем мира мертвых интерпретируется в связи с древним обрядом инициации, который заключается в пребывании героини в «мужском доме» [Пропп 1998: 103]. Удольфский замок, хозяином которого является Монтони, становится для героини «мужским домом», когда заключение и отрыв от родового поместья понимается как непосредственное взросление героини, а обряд взросления состоит в том, что героиня должна узнать тайну своего рождения. Именно наличие тайны наделяет «чужое» пространство замка-крепости «инициационной» семантикой.

Замок-крепость в романах Радклифф воспринимается героиней как носитель времени прошлого, при соприкосновении с которым складывается завязка и формируется кульминация романного действия. Замок-поместье соотнесен с настоящим, в пространстве которого происходит развязка. Метафорическая семантика «чужого» заключается в особом восприятии времени, представленного преступным прошлым, которое послужило толчком к развитию собственно готического сюжета. «Свой» замок-поместье, как правило, выполняет функцию защиты, героиня чувствует себя в нем спокойно, страх исчезает. «Мистическое прошлое» получает рациональное разъяснение, и все встает на свои места.

Очевидно, что в художественной ткани романа «Удольфские тайны» Радклифф существуют два мира – мир мертвых и мир живых, мир прошлого и мир настоящего, мир ирреального и мир реального. Образным воплощением этих миров становятся замок-крепость и замок-поместье. Замок-поместье, имеющий значение «дома», представляет собой оппозицию замку-крепости, выступающему в символических модификациях «тюрьмы», «мужского дома», «могилы», образующих значение «антидома». Подобное пространственно-временное и семантическое деление и противопоставление художественного

пространства встречается у Радклифф также в «Романе о лесе» и отчасти в «Итальянце».

Список литературы

Антонов С.А., Чамеев А.А. Анна Радклифф и её роман «Итальянец» // Радклифф А. Итальянец. М., 2000.

Берар Е. Экфрасис в русской культуре XX века. Россия малеванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозанского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М., 2002. С.145–151.

Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX в.): Автореф. дисс. ... канд.филол.наук. М., 1996.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.

Радклифф А. Тайны Удольфского замка / пер. с англ. Л.Гей. М., 1993.

Саркисян Г.А., Власю А.И., Брайцева О.И. Готическая архитектура // Всеобщая история архитектуры. Л.-М., 1966.

Уолпол Гораций. Замок Отранто / пер. с англ. В.Шора // Комната с гобеленами. М., 1991.

Keily, Robert. The Castle of Otranto // The romantic novel in England. Cambridge, 1972.

Radcliffe, Ann. The Mysteries of Udolpho. Oxford, 1980.

И.А.Пикулева

ХУДОЖНИК КАК ЛИТЕРАТОР И ИЛЛЮСТРАТОР СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Основа взаимодействия визуального и словесного искусства лежит в идее родственности поэзии и живописи. Помимо ритма, цвета, звука, линии, к которым по мнению Дж.Рескина, обращаются оба искусства, взаимодействие поэзии и живописи проявляется и в иллюстрациях литературных произведений, в стихотворениях поэтов о картинах живописцев, в стихотворных цитатах к произведениям живописи, живописных полотнах на литературные сюжеты и т.д. [Соколова 1999: 51. Подробнее см. об этом: Аникин 1986].

Основа явления художника как литератора и иллюстратора своих произведений лежит в соединении субъективных переживаний литератора и иллюстратора в одном лице. Это творческое содружество актуализирует взаимодействие непосредственно визуального и непосредственно словесного материала, возникает широкое поле интерпретации. Проявляется «словесно-изобразительный контрапункт, который можно читать как стенограмму авторского переживания» [Дуганов 1988: 15].

Иллюстрация – это «самостоятельный вид изобразительного искусства». «Иллюстрировать книгу – значит при помощи словесно-пластических художественных образов дать возможность читателю как можно полнее познать, истолковать литературный текст, выявить основные идеи литератора, яснее представить себе героев книги» [Адамов 1959: 8]. Иллюстрация не только истолковывает, но и обогащает текст зрительными образами, комментирует его [Там же: 9]. Поэтому она является своеобразным методом раскрытия смысловой стороны текста [Лебедев 1955: 108]. Вместе с этим иллюстрация – «подвижное, гибкое, отзывающееся на тончайшие вариации литературного и художественного стиля искусство» [Шакина 2000: 419]. Однако невозможно не отметить точку зрения Ю.Н.Тынянова, который резко отрицательно отзывался об иллюстрациях «самых поэтов» и об иллюстрации вообще. Исследователь, признавая движение искусств по пути сближений и расхождений, выступает против оправдания искусства «синкретичностью психологии творца» и призывает видеть «самое искусство», а не его «расплывающуюся массу ассоциаций» [Тынянов 1997: 317].

Отметим, что искусство иллюстрации в Англии восходит к Утрехтской псалтири (ок.830) [Певзнер 2004: 158]. Взаимодействие же литературного текста и иллюстрации и в целом взаимодействие литературы и живописи – устойчивая и давняя традиция в английской культуре. «Прочные основы взаимосвязи этих двух видов искусства, – пишет Н.П.Михальская, – были заложены в период создания национальной школы английской живописи, представленной в XVIII в. творчеством Хогарта, и становлением просветительского реализма в литературе...» [Михальская 2003: 151]. Национальный гений Англии XVIII в. блистательно проявился прежде всего в литературе, а после – в пластических искусствах.

Наиболее явственно тенденция к соединению литературы и изобразительного искусства, а также начало английского опыта авторской иллюстрации обозначились в гравюрах одного из известнейших художников – У.Хогарта. Взаимодействие разных видов искусств в его творчестве осуществляется через словесные пояснения к гравюрам (драматический прием ремарки), которые комментируют визуально развивающееся действие.

Художник в циклах сюжетов о современных ему нравах – «Карьера проститутки», «Карьера мота», «Модный брак» – обличает нравы деградирующих героев, заостряет смешные подробности непристойных кутежей, приводящих к плачевному финалу. Так «Карьера мота» кончается сценой в сумасшедшем доме, а история брака обедневшего лорда с дочерью богатого купца («Модный брак») – смертью всех действующих лиц. В искусстве Хогарта явственно обозначилось пристрастие англичан к проповеднической и воспитательной функции искусства. Художник «стремился быть по преимуществу не живописцем, а наставником в нравственности» [Певзнер 2004: 192]. Циклы Хогарта, состоящие из шести-восьми сюжетов, – это целые истории, разделенные на акты. Каждый из них запечатлен в отдельной картине. Воображение зрителя дорисовывает события до следующей картины. Так актуализируется рассказывание истории со всеми подробностями.

Повествовательному элементу, по словам Н.Певзнера, Хогарт отдавал предпочтение в ущерб композиции, а сюжет для него был важнее техники [Там же: 38].

Живописцы-романтики продолжают традицию словесного комментария к изображению. Певец английского пейзажа У.Тернер в характерной для романтического мироощущения манере снабжал свои картины длинными стихотворными цитатами [Емохонова 2001: 381]. К названию полотна «Морозное утро. Иней» 1813 г. художник сделал подзаголовок из стихов Томсона: «Суровый иней начал таять // От первых солнечных лучей» [см.: Некрасова 1975: 127]. Традицию словесного пояснения продолжает Ч.Диккенс. Его роман «Посмертные записки Пиквикского клуба» появился первоначально в качестве подписей к готовым рисункам [Кузьмин 1985: 81]. Однако это были не его рисунки.

В Англии первым художником, соединившим талант литератора, живописца, композитора, гравера [см.: Элиот 2004:657] и типографа [см.: ИАЛ 1945: 613], стал У.Блейк. Его «Песни Неведения и Познания» (Невинности и Опыта) были не просто лирическим жанром, но в прямом смысле песнями. Он сочинял их на мотивы придуманных им самим мелодий (однако, так и не записанных). Блейк не только иллюстрировал свои поэмы, сборники стихов, но и издавал книги. Он выжигал на медных листах написанный от руки, или точнее вырисованный, стихотворный текст вместе с окружающим его орнаментом и иллюстрациями. Затем собственноручно отпечатывал его, а затем раскрашивал полученные оттиски акварелью и позолотой, как средневековые иллюминированные рукописи. «Созданные таким образом уникальные “книги”-гравюры, – восхищается А.А.Елистратова, – представляли собой прекрасные художественные творения» [Елистратова 1960: 46]. Они отражали традиционное для искусства средневековья единство книжной страницы.

На иллюстрациях к «Песням Неведения и Познания» Блейк изображает конкретные образы и целые сценки (молящиеся монахи в «Саду любви», играющие дети в «Зеленом ау», негритенок и белый мальчик в «Черном мальчике», тигр в «Тигре»), которые сопровождают глубинный смысл лирических переживаний. Гармонию, радость и умиротворение передают плавные линии и зелено-голубые тона страниц. В целом для «Песен неведения» свойственно радостное настроение, образы цветения и растительные мотивы, а на иллюстрациях преобладают спокойные и нежные тона. В «Песнях познания» мы сталкиваемся с чувством отчаяния и тоски, ярости и борьбы, и на иллюстрациях одинокие, голые деревья, и яркие, кричащие тона подчеркивают гнетущую атмосферу.

Значима композиция цикла. В сборнике «Песни Неведения и Познания» неделимость иллюстрации и стихотворения, их взаимопроникновение выражают целостность и гармоничность мироощущения самого художника. Страница к «Песням...» мыслится целиком. Визуальные образы не просто представлены на отдельном рисунке, а вплетены в текст, сопровождают и пронизывают его. Фигуры, буквы, деревья, растительный орнамент (он характерен для всего цикла и позже встречается у художников модерна), расположенный на полях, образуют единое целое, сливаются «в единстве

изобразительного мотива». Виноградная лоза, ковыль и другие травы оплетают текст, вводятся внутрь стиха. Рисунки «врываются в текст, вырастают из заглавий» [Некрасова 1975: 57]. Фигуры у Блейка, по словам Н.Певзнера, «не являются прежде всего изображением человеческих тел, а составляют часть общей каллиграфии» [Певзнер 2004: 183].

Другой вариант литератора и художника представлен У.Теккереем, который продолжает английскую критико-социальную традицию Хогарта. Теккерей, в молодости готовившийся стать живописцем и долго учившийся в Риме, оценивает себя как автора и иллюстратора [Теккерей 1990: 215]. Он даже хотел иллюстрировать «Посмертные записки Пиквикского клуба» (после смерти Дж.Сеймура). Однако Диккенс, будучи рефери конкурса, отверг кандидатуру Теккерея, угадав в нем, по словам Е.Ю.Гениева, сатирика, тогда как ему нужен был «добрый юморист, подмечающий смешные стороны жизни, но закрывающий глаза на людские пороки» [Цит.по: Проскурнин, Яшенькина 2004: 193]. Все, что было связано с писательством и искусством иллюстратора, вспоминает старшая дочь Теккерея, было исполнено для него «самого глубокого смысла, неистощимого интереса и новизны» [Теккерей 1990: 208].

В отличие от Блейка, который гравировал и сшивал листы, Теккерей был только создателем рисунков (кроме «Ярмарки тщеславия», он иллюстрировал и другие свои произведения – «Комические истории и скетчи», «Кольцо и роза», сатирические повести «Знаменитый бриллиант Хоггарти», фронтиспис к «Парижским очеркам», создал множество автошаржей). Он, как вспоминает гравёр Г.Визетелли, «болезненно ощущал, как ему не хватает умения гравировать» [Теккерей 1990: 214]. Когда создавался роман «Ярмарка тщеславия», дом Теккерея был заполнен гравюрами, рисунками, наклейками, набросками, а друзья, предметы быта служили моделями для офортов и гравюр [Теккерей 1989: 342]. Композиции иллюстраций к роману, как и характеры, приходили из самой жизни. Такова, например, иллюстрация с изображением Эмили и Доббин с игрушечной лошадкой под мышкой.

Теккерей «переводит» в визуальный план словесные эпизоды, которые содержат напряженные, поворотные моменты в судьбах героев (Джозеф и Бекки мотают пряжу), портретные моменты, акцентируя и даже преувеличивая детали внешности, поведения (бакенбарды Джорджа, шлейф и тюрбан мисс Пинкертон; братья Кроули угождают своей сестре; приезд Бекки в дом Кроули – акцентированы жесткие, напряженные черты ее лица). В целом во взаимодействии текста романа и иллюстраций к нему наблюдается тенденция доминирования текста. Именно он является отправной точкой раскрытия образов. Иллюстрация подкрепляет мысли автора. Такова, например, сопровождавшая выпуск книги иллюстрация, на которой изображен стоящий на бочке паяц, обращающийся к персонажам «базара житейской суеты». Этим рисунком Теккерей подводил читателей к заключению о том, что «понятие “ярмарки” определяет главный замысел произведения» [Проскурнин, Яшенькина 2004: 195].

Самым ярким явлением искусства викторианской эпохи было движение прерафаэлитов, по существу возродивших пафос романтизма. Основатель

прерафаэлитского братства Д.Г.Россетти – художник, который развил синтетическую традицию Блейка и создал картины, воспринимающиеся в единстве с сопровождавшим их текстом. А.А.Аникст отмечает явную литературность живописи прерафаэлитов. Россетти не был удовлетворен изобразительными образцами поэзии. Ему хотелось придать образам легенд больше реальности, чтобы они были бы «видимы глазу», «престали бы во всей своей достоверности естественного изображения» [Цит. по: Соколова 1995: 29].

Как пишет Н.И.Соколова, особый жанр в творчестве Россетти составляют «Сонеты к картинам», которые поэт имел обыкновение помещать на раме своих полотен. Они служили объяснением символики картины (как, например, сонет к картине «Отрочество Девы Марии») или раскрывали глубинный смысл полотна (сонет к картине «Мария Магдалина у дверей Симона Фарисея»). Сонет к картине «Морские чары» «превращает эту сцену в развернутое повествование». На полотне изображена девушка, играющая на лютне, на ветвях – морская чайка. В сонете звуки лютни очаровывают девушку и птицу: она забывает о море. «В заключительных строках сонета возникает образ моряка, который околдованный пением разбивается о скалы. Прекрасная девушка оказывается русалкой, роковой сиреной, обладающей губительной силой». Сонеты и картины, по замыслу Россетти, взаимодополняют друг друга, создавая единый синтетический жанр [Соколова 1995: 32–33].

Сравнивая трех художников первой половины и середины XIX в., можно сделать следующие выводы. У.Блейк в равной степени раскрывается как поэт и как художник, создавая синкретическое единство книги. У.Теккерей прежде всего литератор, и его иллюстрации сопровождают как процесс создания романа, так и его текст в книге. Россетти напротив преимущественно живописец, поэтому его сонеты сопровождают картину в духе ренессансной традиции, описанной в знаменитой автобиографии Бенвенуто Челлини.

Ко второй половине XIX в., как пишет Т.Ф.Верижникова, накопленный опыт книгопечатания, увеличивающаяся читательская аудитория обнаружили тенденцию кризиса в области книжного искусства и требовали рождения новой книги [Верижникова 1987: 141]. Художником, решившим эту задачу, был У.Моррис (1834–1896). С его именем связано представление о книге как гармоническом художественном целом. Идея книги Морриса базировалась на убеждении о синтезе искусств как «органическом объединении равноправных в едином образном решении и действии» [Ванслов 1987: 94], которое воплощалось в понимании органического единства текста, иллюстрации, шрифта, заставки и других элементов. Именно органическое единство орнамента и иллюстраций определяет архитектонику листа (см. статью У.Морриса «Идеальная книга»). Вхождение иллюстрации в композицию художник четко определяет четырьмя принципами: линии и буквы должны быть равноправны, соотношение тонов печатной массы и рисунка одинаковы, характер и тональное звучание линий рисунка должны повторять шрифтовые линии [Верижникова 1987: 161]

Собственно иллюстраций к своим произведениям Моррис не создал. Однако он внес большой вклад в развитие искусства книги, подготавливая и

издавая исторические хроники, литературные памятники средневековья, а также собственные произведения («Любовь владычица», цикл стихов «Земной рай»). Процесс состоял из подготовки «материального тела книги» (бумага, краска, чернила, кожа) и отбора художественных и графических элементов (шрифт, заглавия, пунктуационные знаков, титульные листы, иллюстрации, переплет) [Верижникова 1987: 150].

Синтез слова и изображения мы видим в книге Л.Кэрролла «Алиса в стране чудес». Прототипу героини, Алисе Лиддел, он преподнес рукописную сказку «Приключения Алисы под землей» с тридцатью семью авторскими рисунками. Кэрролл, чьи иллюстрации к сказке дополняют текст, акцентирует наиболее характерные для сказки моменты (герой на пороге событий, превращения). Алиса изображена практически со всеми персонажами, как правило, во весь рост. Портреты с такими изображениями Кэрролл-фотограф «находил более выразительными» [Падни 1982: 81]. Он признан лучшим фотографом XIX в., снимавшим детей. Собственные иллюстрации Кэрролла «дают нам более мягкий, мечтательный облик героини», чем образ, созданный Д.Теннилом (его иллюстрации чаще всего встречаются в русских изданиях. – *И.П.*). Кроме того, Теннил не использовал некоторые сюжетные ходы, важные для Кэрролла (например, «Алиса перед дверцей в дереве») [Падни 1982: 86,16].

Авторские иллюстрации призваны визуально прокомментировать столь необычайные события повествования и активизировать любопытство и внимание читателя. Кэрролл, наряду с визуальными комментариями, вводит в произведение и словесные (*Это был крошка Билль; припев подхватили младенец и кухарка* и проч.). Лишь однажды повествователь заостряет внимание читателя на непосредственном взаимодействии сказки и иллюстрации к ней. Кэрролл призывает обратить внимание на рисунок, чтобы посмотреть, как судьбе пришлось надеть корону на парик: *посмотри на картинку, если хочешь узнать, как он это сделал (look at the frontispiece if you want to see how he did it)* [Кэрролл 1992: 80; Кэрролл 2000: 135].

На рубеже веков, благодаря большим тиражам журналов, книг, календарей, театральных программ, продолжает существование, органично обнаруживая себя в изобразительной стилистике модерна, графика. Традиции иллюстрации в это время разрабатывали Р.Киплинг и О.Бердсли. Графичность, культ линии – характерная особенность модерна, идущая от готической линии английской архитектуры. Искусство модерна, сохраняя узнаваемость внешних форм, делает предмет бесплотным, превращает в орнамент, расположенный на плоскости. Это не случайно, поскольку язык линии более условен, чем язык цвета и светотени, он сходен со словом. В природе нет линий как таковых (о чем определенно дают понятие импрессионисты). Линия – только знак предмета, намек, идущий от символизма, к которому близок модерн.

К «Сказкам просто так» создал иллюстрации Р.Киплинг. Его книга – художественное целое, составленное из прозаических текстов, стихотворений-песенок, иллюстраций автора к тексту и комментариев к ним. Л.Льюис считает, что ни один художник не смог создать такие сложные отношения рисунков с текстом, как сам автор [Kipling 1995: XLIII]. Иллюстрации к сказкам, которые

призваны развить творческое воображение ребенка, его любопытство, совсем «не детские». Если для детей рассматривание этих иллюстраций – увлекательная головоломка из множества любопытных деталей, игры черными белыми изображениями и штриховки, то для взрослых, обогащенных опытом мировой культуры, за лаконичностью графики откроется множество глубинных смыслов, реминисценций и аллюзий. На рисунке к сказке «Кот, который гуляет сам по себе», по мнению Н.С.Бочкаревой, обыгрываются законы перспективы: деревья – это одновременно чаща и лабиринт. На рисунке к сказке «Как появились первые броненосцы» запечатлен сложный процесс превращения (может быть, в человека), предвосхитивший «превращения» Ф.Кафки. Мотивы пред-Дали угадываются в фигуре человека, лежащего около часов («Как у кенгуру выросли ноги») [Бочкарева 2004: 222].

В объяснении изображенного на рисунке Киплинг продолжает традицию комментария, сложившуюся в английской культуре еще во времена Хогарта. Комментарии к рисункам призваны пояснить детям иллюстрацию, активизировать их внимание в поиске отгадок или важных деталей сюжета сказки. Природное любопытство ребенка не только связано с характерным для Англии этого периода интересом к биологии (как образовались кенгуру, броненосцы, крабы), но и с соединением игры с познанием и поучением (традиция, идущая от эпохи Просвещения).

Одной из ярчайших фигур в истории иллюстрации, по общему признанию, является О.Бердсли. Он создал не только обложки, виньетки, титульные листы и фронтисписы, но и иллюстрации к произведениям Аристофана, Т.Мелори, А.Поупа, О.Уайльда и других, а также к своим стихотворениям «Три музыканта», «Баллада о парикмахере» и к незаконченному роману «Под холмом, или История Венеры и Тангейзера». Карандаш Бердсли невозможно спутать ни с каким другим!

Исследователи в основном обращают внимание на прекрасную технику исполнения, отмечая несколько этапов развития графики Бердсли. Крупнейший отечественный исследователь А.А.Сидоров пишет, что сначала Бердсли более заботился об украшении книги, о декоративности страницы (например, в «Короле Артуре»), позже он «плетет» параллельно тексту свою поэму, не заботясь и не думая об авторе. Таким образом, он рвет связь между книгой и иллюстрацией, чему, конечно, наиболее яркий пример «Саломея» [Сидоров 1985: 96–97]. По словам Н.Евреинова, рисунки к произведению «Под холмом» раскрывают в линиях «очарование, которое было замкнуто в литературных строках» [Бердслей 2001: 30].

Текст романа «История Венеры и Тангейзера, или Под холмом» и авторские иллюстрации к нему взаимодействуют, дополняя, подчеркивая, развивая друг друга. Так, например, А.А.Сидоров считает, что Тангейзер – «великолепный образец словесного портрета, еще и подчеркнутый рисунком» [Сидоров 1985: 90]. К словесному материалу Бердсли относится и с точки зрения его звучания. Интересно, что роман создавался во время почти ежедневного слушания концертов музыки. Для Бердсли важна и бумага, на которую он заносил текст. Как вспоминает А.Симонс, график вписывал

несколько строк карандашом на большие листы «великолепной линованной красной бумаги» [Бердслей 1912: 38]. Поэтому между иллюстрацией и текстом, несомненно, внутренний синтез.

Фрагментарность, характерная для романа, определяет фрагментарность его иллюстраций. Несмотря на то, что сюжетные связи ослаблены (например, Бердсли не изобразил в романе возвращение Тангейзера, хотя создал рисунок), образно-ассоциативные связи между текстом и иллюстрацией, проявляющиеся в мотивах костюма и туалета, танца и вакханалии, леса и сада, тесные. Иллюстрации дополняют, варьируют и пародируют текст. Однако нельзя сказать, что роман – лишь словесный комментарий к иллюстрациям. Бердсли создает сложное синтетическое целое, в основе которого – игра, в отличие от книги У.Блейка, в которой связь между рисунком и текстом синкретическая. Синкретизм у Блейка – это изначально нераздельное, природное, органическое единство. Синтез же Бердсли – это взаимодействие разных элементов.

Итак, мы можем сделать вывод о том, что в Англии явление художника как литератора и иллюстратора своих произведений, с одной стороны, берет начало в XVIII в. в виде понимания литературного текста как комментария к визуальному материалу, продолжаясь в творчестве романтиков и прерафаэлитов в особом жанре сонета к картине. С другой стороны, художники-литераторы часто создавали иллюстрации и рисунки к своим произведениям, однако графика в этом случае носила несамостоятельное значение, а литератор руководил художественным процессом, в котором доминировало словесное произведение. Наибольшее взаимодействие литературного произведения и иллюстрации проявляется в их синтезе, при котором оба вида искусства не только дополняют и развивают друг друга, но и соотносятся диалогически.

Список литературы

- Адамов Е. Иллюстрация в художественной литературе. М.: Искусство, 1959.
- Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М., 1986.
- Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001.
- Бердслей О. Повесть. Стихи. Афоризмы. Письма. Монографии и статьи о Бердслее Р.Росса, А.Симонса, Д.Пеннеля и других. М., 1912.
- Бочкарева Н.С. Синтез слова и изображения в книге Р.Киплинга «Just so Story». К проблеме ее восприятия русскими читателями // Мировая словесность для детей и о детях. Вып.9. Ч.2. М., 2004. С.220–225.
- Ванслов В.В. Моррис об архитектуре и синтезе искусств // Эстетика Морриса и современность М.: Изобр. искусство, 1987. С.85–95.
- Верижникова Т.Ф. Книжная графика Морриса // Эстетика Морриса и современность М.: Изобр. искусство, 1987. С.141–166.
- Дуганов Р. Рисунки русских писателей. М.: Сов. Россия, 1988.
- Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960.

Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. М.: Изд.центр «Академия», 2001.

История английской литературы. М.; Л.: Академия наук, 1945. Т.1. Вып.2.

Кузьмин Н. Художник и книга. Заметки об искусстве иллюстрирования. М.: Дет. литература, 1985.

Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в Зазеркалье/ пер. Н.Демурова. Минск, Ижевск: «Юнатства», «Урал Би-Си», 1992.

Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Набоков В. Аня в стране чудес. Повесть-сказка. На англ. и русск. яз. М.: ОАО изд-во «Радуга», 2000.

Лебедев Г.Е. О некоторых особенностях книжной иллюстрации / Уч.Зап. ЛГУ. История искусств. № 193. Вып.22. Л., 1955.

Михальская Н.П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Диалог в пространстве культуры. М.: Прометей, 2003. С.151–164.

Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. Очерки. М.: Искусство, 1975.

Падни Дж. Льюис Кэрролл и его мир / пер. с англ. под ред. В.Харитонова. М.: Радуга, 1982.

Певзнер Н. Английское в английском искусстве / пер. О.Р.Демидовой. Панофский Э. Идеологические источники радиатора «роллс-ройса» / пер. Л.Н.Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004.

Проскурнин Б.М., Яшенькина Р.Ф. История зарубежной литературы XIX века: западноевропейская реалистическая проза. М.: Флинта, Наука, 2004.

Сидоров А.А. Искусство Бердсли // О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985.

Соколова Н.И. Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового Возрождения» в викторианской Англии. М.: МПГУ, 1995.

Теккерей У.М. Творчество. Воспоминания. Библиографические изыскания. М.: Книжная палата, 1989.

Теккерей в воспоминаниях современников. М.: Худ.лит., 1990.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Шакина А. Русские национальные традиции в книжном искусстве конца XIX-начала XX в. // Стиль жизни – стиль искусства. М.: Третьяковская галерея, 2000. С.419–427.

Kipling R. Just so Stories for Little Children with illustrations by the author. Oxford, New York: Oxford University press, 1995.

Б.М.Проскурнин

О НОВЫХ ПОДХОДАХ К ВУЗОВСКОМУ И ШКОЛЬНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА ВАЛЬТЕРА СКОТТА

Творчество В.Скотта всегда казалось основательно исследованным отечественной англистикой. Свидетельством тому – обширная российская «скоттиана», насчитывающая большое количество работ, посвященных этому «великому шотландцу (В.Г.Белинский), опубликованных за двухсотлетнюю

историю знакомства русской читающей публики с его произведениями. Страна может гордиться двадцатитомным собранием его сочинений – пожалуй, единственным в мире. Однако в последнее время очевидно некоторое ослабление исследовательского внимания к его творчеству; более того, намечается печальная тенденция умолчания (а значит и умаления) его роли в становлении европейского романа, в том числе и исторического. Практически перестало имя Скотта звучать в школьном курсе литературы. Хотя некоторые программы гимназического изучения литературы и предполагают обращение к одному из его романов (чаще всего «Айвенго»), тем не менее, в реальной жизни, учителя, как показывают опросы школьников, не обращаются к разговору об основоположнике современного типа романа по разным причинам. Не исключено, что это происходит в том числе и потому, что мы, вузовские преподаватели, также не очень внимательны и корректны с точки зрения выстраивания основных «силовых линий» мирового литературного процесса в XIX в.: ведя речь о становлении социального романа, забываем подчеркнуть ту роль, которую сыграл исторический роман Скотта в становлении этой генеральной жанровой модификации романа. Из большинства школьных учебников по русской литературе при разговоре о пушкинском романе «Капитанская дочка» исчезло даже простое упоминание родоначальника жанра исторического романа, на опыт которого ориентировался великий русский писатель. В равной степени нет там и осмысленного разговора о специфике художественного историзма, по сути открытого Скоттом.

Широко известно, что главной особенностью Скотта как исторического романиста, по меткому определению А.Пушкина, было воспроизведение исторического процесса «домашним образом» при сохранении «шекспировского дыхания». Художник «подавал» историю, преимущественно воспроизводя опыт частного ее проживания персонажами (вовсе не обязательно реальными историческими лицами), одновременно пытаясь подойти к реконструируемому событию «свободным образом» (А.Пушкин). Именно это восхищало в Скотте Пушкина и создавало для него (как и многих последователей шотландского романиста) «художественный прецедент». Совершенно очевидно, что Скотт – один из тех художников, поэтика которого – поэтика социально-психологических форм воспроизведения и художественного существования конфликтов, обстоятельств, действительности в целом. Творчество Скотта способствовало формированию этого типа творчества в той же степени, в какой его историзм породил свойственный реализму художественный интерес к причинно-следственным (аналитико-синтетическим) структурам и существованию человека в этих структурах. Именно в этом аспекте необходимо рассматривать развитие романистики писателя и его вклад в динамику этого самого распространенного жанра в мировой литературе.

Роман Скотта произвел революцию в историческом жанре не только глубоким проникновением в прошлое, погружением в быт и нравы исторической эпохи. Он, будучи сыном XIX, аналитического, по Стендалю,

века, заинтересовался закономерностями социально-исторического процесса, и поэтому его «исторический человек» – это центр пересечения и одновременного действия множества исторических, социальных, нравственных и психологических сил времени. Этим объясняется преимущественное внимание Скотта к эпохам переходов, поляризации исторических сил, политических переломов, что драматизирует его произведения с содержательной точки зрения. Переходы и переломы воспроизводятся писателем «прожитыми» персонажами, которые в свою очередь чаще всего рисуются в ситуациях внутренних борений, что драматизирует произведения писателя, так сказать, изнутри и создает столь свойственные романам Скотта ситуации внешних и внутренних диалогов.

При изучении романов Скотта необходимо помнить об изменении способа построения художественного мира в них от 1810-х к 1820-м гг., о чем порою даже вузовские преподаватели не говорят сколько-нибудь определенно.

Анализ ранних романов («Уэверли», Роб Рой», «Пуритане») приводит к выводу о том, что поначалу писателя интересовал самый исторический процесс в основных его узлах и противоречиях, преобладающих и определяющих его направленность; события в них господствуют над героями, особенно – протагонистами. История в них воспроизводится по типу «сочинительной связи» как цепь следующих друг за другом столкновений – религиозных, социальных, чаще политических, а центральный романский герой выполняет роль своеобразного «сочинительного союза», «сочленяющего» воспроизводимые исторические события. В них наблюдается преобладание «истории» над «романом», историографии над характерологией. Это давало В.Г.Белинскому повод считать, что писателю не удалось до конца органически слить эпический элемент и субъективное начало, а другим исследователям говорить о «блеклости» его главных героев, единственной задачей которых было «стягивание» сюжетно-фабульных линий (как правило, историко-политическим и чаще всего двум), которым он сам нередко был «чужим».

Появление такого «неангажированного» героя отражало умеренную политическую и историческую позицию Скотта, одновременно выражая постоянное стремление писателя найти художественно органичный способ романного существования исторических структур. Как известно, «новое время... осознало значимость и ценность безэфектных, непреувеличенных форм действия», и «жизнь публичная, непосредственно коллективная стала теперь строиться по образцу частной, индивидуальной» [Хализев 1986: 88]. В связи с этим «требованием» времени и складывается и развивается знаменитая скоттовская «парадигма», когда частное, индивидуальное выступает в качестве «модели исторической эпохи».

Свойственное крупным писателям, по Белинскому, внимание к «самым резким, самым характерным чертам живописуемых им лиц», когда опускаются те из них, «которые не способствуют оттенению их индивидуальности» [Белинский 1953 –1959: 463] в романах Скотта проявляется в конструировании характеров, определяемых исторической эпохой и ее, эпохи, суть преломляющих. Характер в романах Скотта выступает в конечном счете как

форма конкретно-чувственного художественного освоения исторических черт времени, как художественное воспроизведение «социальной адаптации личности к внешним обстоятельствам и нормам, к окружающим ее лицам» [Тюпа 1989: 33], как внешнее выражение социальности, обязательно как поведение, действие, поступок. Вот здесь и возникает «преобладание драматического элемента» (по Гейне) у Скотта, благодаря которому «исторически значимое раскрывается на частном примере отдельных человеческих судеб» [Орлов 1960: 356], а отдельная судьба частного человека возникает и как производное от истории, и как «деланье» истории одновременно. Действие, деятельность – это обязательно ориентация во времени и пространстве, тем более историческое действие; это обязательно идентификация и отграничение себя в сложившейся (или чаще всего складывающейся) системе разнообразных координат, в конечном счете – исторических. Это обязательно выбор, а значит – и драма выбора.

Исследователи говорят о том, что в ранних романах перед героем Скотта «даже не стоит проблема выбора пути» [Бельский 1968: 153]. Это происходит главным образом потому, что событие в них подчиняет себе героя сюжетно и пафосно и именно оно в центре внимания писателя, составляет основу эпического содержания произведения. Поэтому индивидуальное в героеперсонаже практически не реализовано на уровне характера; свойственное литературе XIX в. столкновение «индивидуального контекста» (по Л.Я.Гинзбург) и общего социально-исторического контекста не является основой эпико-драматического начала в ранних романах; в них скорее реализуется драматизм собственно истории, исторического события, и акцент делается на «исторической массе», а не на «исторической индивидуальности» (хотя в «Пуританах» примечателен поиск путей соединения двух этих тенденций).

Но в самой скоттовской парадигме была заложена «тенденция познать прежде всего личность в ее многообразных социальных связях, увидеть общее через посредство частного» [Белинский 1953–1959: 195]. Поэтому закономерна эволюция Скотта в сторону историко-личностной структуры, художественной сосредоточенности на герое. В 1820-е гг. писатель выходит на более прямое изображение исторического процесса через героя, не столько в его историографическом, сколько живом непосредственном протекании, обращаясь к реконструированию истории через конфликт характеров, наглядно индивидуально «проживающих» историю. Сюжетостроение романов этого периода базируется на раскрытии («Вудсток», «Талисман»), а порою и развитии («Аббат») характера как художественного «рефрактора» и выразителя конкретно-исторической ситуации, логики ее развития, выраженной в системе определенных историко-политических обстоятельств. Характер в поздних романах писателя не ограничивается идущим от романтизма тождеством внутреннему миру человека, а базируется на осмыслении динамики индивидуальной сути взаимоотношений личности и конкретно-исторической среды. Именно в этом необходимо искать особенности нового эпического содержания и пафоса романов Скотта. Романы «Вудсток», «Талисман»,

«Аббат» и др. отражают весьма существенную особенность исторических произведений Скотта 1820-х гг. – «персонализацию истории», когда в сюжете преобладает не сочинительная, а подчинительная связь в воспроизведении исторического процесса. Центром этого своеобразного «подчинения» является герой, смыслом сюжетного функционирования которого становится процесс социально-исторического самоопределения и самореализации. Главные герои таких романов – не стихийные, внешне случайные «рефракторы» событий, а носители основных коллизий общества и исторического периода, когда исторически обусловленные конфликты порою в подавляющей степени коренятся одновременно в личных характерах и взаимоотношениях персонажей. В этом источник большей романности художественного мира поздних романов Скотта, когда «роман» и «история» синтезируются гораздо более органично, чем раньше, хотя и с известными потерями с точки зрения историографической точности и полноты. Собственно история в ее событийно-хронологическом проявлении не столь важна для позднего Скотта; она «растворяется» в личной судьбе героя, порою становясь причиной его драмы, которая в конечном счете воплощает драму истории. И в этом – эволюция «парадигмы» вальтерскоттовских романов.

Все это свидетельствует о необходимости более диалектического подхода к изучению романов В.Скотта, о невозможности с точки зрения корректного понимания эволюции как собственно творчества писателя, так и английской и даже европейской романистики умалять художественные достижения писателя в поздних его произведениях. Вот почему для адекватного понимания всей специфики образного и жанрового мышления Скотта рекомендуется говорить не только, к примеру, о «Пуританах», но и о «Талисмане» или «Вудстоке». Более того, представляется, что при анализе исторического романа А.Пушкина совершенно необходимо с точки зрения историко-литературной корректности и честности прямо говорить об ученичестве русского гения у шотландского основоположника жанра (хотя «ученик» очевидно и превзошел «учителя»), о параллелях и типологических схождениях как в области жанрового конструирования (романное содержание произведений, тип героя и конфликта, сюжетостроение и организация повествования, роль комического и драматико-трагического, быто- и нравописательного начал), так и идейно-пафосного зачина произведений (определенная доля консерватизма и в связи с этим тяготение к своеобразному утопизму, разочарование в насильственных революциях и «сломах», отсутствие ясного представления о путях дальнейшего развития общества, но при этом гуманизм и демократизм писателей, господство «живой жизни» над «жестоким веком» и т.п.).

Список литературы

- Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1953 –1959. Т.4.
Бельский А.А. Английский роман 1800 – 1810-х годов: Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, 1968.
Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький, 1960.
Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа: Учебное пособие. М., 1989.
Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

ЛИРИКА ГЕЙНЕ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ (1820-1850-Е ГГ.)

Вынесенная в заголовок тема не раз привлекала внимание исследователей [см., напр.: Федоров 1929: 248–298; Берковский 1956: 3–17; Lewik 1973: 414–424 и др.], и это далеко не случайно. «Если есть – не решаюсь сказать народ, но общество – интеллигенция, – которой Гейне, действительно, близок по духу и у которой нет, да и не может быть с ним никаких политических счетов, – так это, кажется, только мы, русские. Особенно в шестидесятые годы и в начале семидесятых мы любили Гейне, пожалуй, больше собственных стихотворцев». Это слова из статьи известного русского поэта и литературного критика Иннокентия Анненского (1855–1909), опубликованной в 1906 г. под названием «Генрих Гейне и мы» [Анненский 1979: 398].

Подобные же восторженные отзывы о Гейне можно прочитать у И.Тургенева [Тургенев 1963: 105], Н.Чернышевского [Чернышевский 1947: 717] и других именитых русских писателей.

Разумеется, были и те, для кого Гейне как автор «Германии» и «Современных стихотворений» был неприемлем. Среди них следует назвать, прежде всего, Жуковского. Василий Андреевич Жуковский своими гениальными переводами из Бюргера, Гёте и Шиллера приблизил творчество этих и других немецких писателей русскому читателю. «Благодаря ему», – говорил Белинский, – «немецкая поэзия – нам родная» [Белинский 1979: 182].

Однако консервативный по своим политическим взглядам Жуковский, отмечая «поэтическое очарование» и «чародейное могущество слова, которого, может быть, ни один из писателей Германии не имел в такой силе», не мог принять ни мировоззрения Гейне, ни его иронии и называл Гейне «темным демоном, насмешливо являющимся в образе светлом, чтобы прелестью красоты заманить нас в свою грязную бездну» [Жуковский 1902: 86].

Впрочем, такие резкие суждения писателей были редкостью: обычно они переводили то, что им импонировало, игнорируя те произведения, которые не отвечали их политическим и эстетическим взглядам.

Сложная поэтическая система Гейне, сплав в ней двух противостоящих установок – на лирико-романтическую поэтизацию действительности и на её ироническое или сатирическое осмысление – долгое время провоцировали русских переводчиков на искусственное упрощение его поэтического творчества как единого целого. Из всего массива стихов и песен вычленились лишь те, которые по своему характеру соответствовали вкусам переводчиков и потребностям определённой части общества и гармонировали с основными тенденциями в русской поэзии на разных этапах её развития.

В научной литературе уже отмечалось, что «демократическая лирика Гейне была попутна лучшим и главенствующим течениям русской поэзии XIX века» [Берковский 1956: 5]. Но если в 40-е гг. в России оказались востребованными «сглаженные, эстетизованные лирические формы»,

«стихотворения с единообразно выдержанной окраской (без резких контрастов, без разрушающих все предыдущее *pointes*)» [Фёдоров 1926: 254], то в 60-е гг. приоритеты в значительной мере изменились. В связи с нарастанием демократических тенденций в русской литературе, вызванными общественно-политическим подъёмом в стране, главное внимание критики и переводчики стали обращать на социально-критические, сатирически заострённые стихотворения и поэмы.

Однако в том и в другом случае Гейне предстал перед читателями в «усечённом» виде; вольно или невольно переводчики и критики обычно обходили стороной то обстоятельство, что Гейне-поэт не замыкался в кругу только личных переживаний или только социальных проблем и что при этом он всегда оставался верен своей излюбленной манере иронического освещения объекта изображения.

Следует заметить, что односторонние предпочтения переводчиков 40-х гг. были подчас обусловлены не только их личными пристрастиями, но в какой-то мере и цензурными гонениями: в течение десятилетий на распространение большинства произведений Гейне как в оригинале, так и в переводе был наложен строжайший запрет [Подробнее об этом см.: Сретенский 1928: 46–65; Фёдоров 1935: 635–682]. В этой связи уместно напомнить, что Пушкин в 1835 г. получил два тома Гейне на французском языке «контрабандой» – через шведских дипломатов [см.: Пушкин 1966: 538,866].

Как бы то ни было, в массовом сознании Гейне долгое время оставался лишь «чистым лириком», и такое представление о нём сохранялось до начала 60-х гг. Популярность «чистого лирика» Гейне была настолько велика, что о нём и его «Книге песен» писали стихи [см.: Майков 1858: 225; Мей 1860: 110; Полонский 1896: 343; Тихомиров 1899: 148] и пьесы [Гарновский 1878]. Немецкому поэту многократно и, как правило, безуспешно пытались подражать [О подражаниях Гейне см.: Писарев 1935: 83–87], и это вызвало, с одной стороны, резкую отповедь со стороны рецензентов [см., напр.: Отечественные записки 1864: 83–94], а с другой – немало остроумных пародий И.И.Панаева, Козьмы Пруткова и Д.Д.Минаева [Новый поэт 1848: 50; Прутков 1951: 57, 72–73, 77–78; Минаев 1864: 416–424], направленных не против немецкого поэта, а против его слащаво-сентиментальных подражателей на русской почве. Однако характерно, что даже те критики лево-демократического толка, которые отдавали предпочтение Гейне-сатирику, обличавшему феодальные пережитки в Германии, выступая в другом качестве – переводчиков, – останавливали свой выбор на «Лирическом интермеццо» (Добролюбов) или на «Новых стихотворениях» (Писарев). «Добролюбов и его друзья хорошо понимали, что дело вовсе не только в теме гражданской поэзии, но и в облике ее лирического героя. ‘Книга песен’ Гейне – это любовные стихи, написанные поэтом-демократом» [Левинтон 1958: 17].

При этом они, как до этого и Белинский, видели в Гейне «поэта с огромным дарованием <...>, истинного немца-художника, которого лирические стихотворения отличаются непередаваемою простотою содержания и прелестью художественной формы» [Белинский 1976: 357].

Тем не менее, именно односторонние предпочтения переводчиков обусловили то обстоятельство, что к началу 50-х гг. интерес к Гейне постепенно угасает и вспыхивает с новой силой лишь после его смерти [Чрезвычайно «урожайным» оказался и 1881 г. – год 25-летия со дня смерти Г.Гейне – когда вышло свыше 160 переводов]. В разных переводах выходят сборники его стихов, причём их тематический диапазон существенно расширяется, хотя качество переводов далеко не всегда находится на высоком уровне.

Наряду с подлинными шедеврами переводческого искусства, созданными Ф.И.Тютчевым, А.А.Фетом, М.Ю.Лермонтовым, М.Л.Михайловым, а также с отдельными удачными переводами А.Н.Плещеева, Л.А.Мея, А.А.Григорьева, появлялись и ремесленные поделки, которые имели мало общего с лирикой Гейне.

Вполне естественная для многих стихов Гейне фольклорно-песенная манера (не случайно он назвал свой сборник «Книга песен») подменялась в подобных переводах нарочитой условной декоративностью в псевдонародном стиле; глубина и искренность чувств лирического героя в переводах часто исчезала, уступая место клишеобразному сентиментальному сюсюканью.

В 1860–90-е гг. издавались и обширные многотомные собрания сочинений, в том числе Полное собрание сочинений под редакцией П.Вейнберга в 16 тт.; правда, и они не были лишены недостатков: это касалось как качества переводов, так и цензурных изъятий.

И всё же лучшие переводы из Гейне, появившиеся в XIX в., продолжают жить и в наше время. Более того, благодаря им Гейне-поэт стал известен и в Болгарии, поскольку первые переводы на болгарский язык были сделаны на основе русских [См.: Kabaktschiewa 1973: 443–444].

II

Начало знакомства с Гейне в России относится к 1820-м гг.: в 1827 г. Тютчев опубликовал свой перевод „Ein Fichtenbaum“ [Северная лира 1827: 338], возникший, очевидно, ещё в 1823 или в 1824 г. [см.: Тютчев 1966: 339]. В дальнейшем, до середины 1830-х гг., Тютчев перевёл ещё семь стихотворений, а в конце жизни (около 1869) использовал гейневское “Der Tod, das ist die kühle Nacht“ для создания собственного – «Мотив Гейне».

Тютчеву первому пришлось столкнуться с рядом специфических трудностей, касающихся особенностей гейневского стихосложения. В 1820-е – 30-е гг. русская поэзия ещё почти не использовала свободные ритмы, которые характерны для немецкой поэзии в целом и для лирики Гейне – в частности. Поэтому он должен был искать какие-то аналоги, способные передать акцентный стих Гейне.

Кроме того, нужно отметить, что переводы Тютчева из Гейне лишь с оговорками могут быть названы таковыми. Обычно при обращении к стихам немецкого поэта он вносил в них серьёзные изменения [На это обстоятельство исследователи уже обращали внимание. См.: Тынянов 1977: 380; Эткинд 1963: 37], касающиеся как смысловой, так и формальной стороны: он добавлял отсутствующие у Гейне слова и выражения, нередко прибегая к архаике и

стремясь, главным образом, к углублению философского начала оригинала. Это объясняется тем, что Тютчев уже в начале своего творческого пути обнаруживал склонность к философскому осмыслению реального мира. И совершенно неудивительно, что из «Книги песен» он выбирал именно те стихи, которые отличаются философской глубиной («Der Schiffbrüchige», “Fragen”, “Der Tod, das ist die kühle Nacht“), даже если философские размышления порой переводятся Гейне в комический план («In welche soll' ich mich verlieben...»). Поэтому трудно согласиться с Ю.Тыняновым, который полагает, что Тютчевым «выбраны стихотворения, характерные именно для манеры Гейне», но «чуждые основному строю тютчевской лирики» [Тынянов 1977: 381].

Первым в ряду его переводов из Гейне было „Ein Fichtenbaum“. Русские поэты, обращавшиеся к этому стихотворению (а их только в XIX в. было пятнадцать), испытали серьёзные трудности при переводе этого слова, имеющего большое смысловое значение. Дело в том, что по-русски «Fichtenbaum» – существительное женского рода, поэтому можно было либо сохранить его, но при этом утратить важный смысловой оттенок стихотворения, либо передать каким-то иным существительным, но мужского рода (*кедр* или *дуб*). Так и появились два типа переводов „Ein Fichtenbaum“.

Как уже говорилось, первым это стихотворение перевёл Ф.И.Тютчев, а в 1840-е гг. были сделаны ещё четыре перевода, авторами которых были, в том числе, А.А.Фет, М.Ю.Лермонтов и М.Л.Михайлов.

Сохранились два варианта тютчевского перевода, и хотя время их возникновения точно установить невозможно (Тютчев редко датировал свои произведения), можно предположить, что вариант, впервые опубликованный в 1827 г., более ранний, чем тот, который появился в «Современнике» почти три десятилетия спустя (1854) [см.: Тютчев 1966: 338]; кстати, именно его поэт в дальнейшем включал в свои сборники.

При сравнении обоих вариантов с оригиналом видно стремление Тютчева максимально заострить драматизм изображённой ситуации (разлуку влюблённых). С этой целью он насыщает свой перевод яркими, типично романтическими эпитетами (*мрачный, дикий, пламенный*) и аналогичными существительными (*мгла, буря/вьюга*), отсутствующими у Гейне. Вместе с тем, от первого варианта ко второму всё более возрастает контраст между холодным севером и знойным югом. Если вначале две последние строки стихотворения звучали так:

Под мирной лазурью, на светлом холму
Стоит и растёт одинока...

то во втором случае Тютчев вводит более сильные, выразительные слова, которые в большей степени отражают характер гейневского стихотворения:

Под пламенным небом, на знойном холму
Стоит и цветет, одинока...

В то же время Тютчеву не удалось передать в полной мере важный смысловой оттенок – чувство печали: он ограничивается лишь указанием на одиночество цветущей пальмы, что, конечно же, ассоциируется с печалью, но не является адекватной смысловой параллелью.

Подобно Тютчеву, Фет также старается не просто сохранить, но и акцентировать важнейшие для Гейне контрастные пары: Север – Юг, Он – Она. Но далее пути русских поэтов расходятся: если первый пытается передать, прежде всего, мелодику оригинала и в значительной мере добивается этого, прибегая к амфибрахию, то второй видит свою основную задачу в максимально верном воспроизведении образной системы гейневского стихотворения.

При этом каждый из переводчиков был вынужден чем-то жертвовать: Тютчев – лаконизмом, поскольку, усиливая лирико-романтический характер оригинала, он должен был использовать дополнительно экспрессивную, ярко эмоциональную лексику. В свою очередь, Фет, несколько трансформируя словарь Гейне (так, он заменяет обыденное *Decke ковром*, а *kahl крутым* и, помимо этого, вводит эмоциональный эпитет *суровый*), удаляется от гейневского ритма и размера.

У обоих переводчиков есть отклонения и в передаче рифмы: у Гейне в каждой строфе по одной перекрестной рифме, у Тютчева – две; Гейне чередует женские и мужские окончания, Тютчев, напротив, – мужские и женские. Что касается Фета, то он, сохраняя количество рифм, использует только мужские, и это нарушает ритм стихотворения Гейне, придавая ему некоторую монотонность. Правда, во второй строфе Фет, как и Гейне, рифмует те же слова, что делает его перевод ещё более близким к подлиннику.

Совершенно иной, нетрадиционный путь избирает Лермонтов. Существуют два варианта его перевода, и они явно свидетельствуют о намерении русского поэта перейти от решения задачи чисто переводческой к созданию собственного стихотворения. В первом варианте ему удалось с большой точностью пересоздать „Ein Fichtenbaum“ средствами русского поэтического языка, сохранить характер и количество рифм и даже, пользуясь амфибрахией, передать ритмику оригинала. Во втором Лермонтов прибегает к сравнениям, выразительным эпитетам, метафорам, которых нет у Гейне (*дикий, риза, пустыня, сыпучий, прекрасный*), у него четыре раза встречается – также отсутствующий у Гейне – союз «и», появляются десять рифм (включая внутреннюю) вместо четырёх у Гейне. Поэтому гейневское стихотворение, по меткому замечанию выдающегося русского переводчика В.Левика, «возвышается из разговорно-реалистической сферы на песенно-романтический уровень; по-русски его можно было бы декламировать нараспев, как то делают некоторые поэты, а по-немецки его нужно рассказывать вполголоса» [см.: Lewik 1973: 420].

И самое главное: в обоих случаях Лермонтов переводит *Fichtenbaum* существительным женского рода – *сосна*. Тем самым полностью меняется не только интонация, но и смысл стихотворения: любовная тоска уступает место человеческой печали.

Можно согласиться с мнением Е.Эткинда о том, что «Лермонтов и не воспринимал свою работу над Гейне как перевод» [Эткинд 1963: 30] – тем более что он поставил в качестве эпиграфа к своему стихотворению первые две строки из „Ein Fichtenbaum“, давая, тем самым, возможность читателю самому сопоставить эти два поэтические творения. Но важнее то, что он «стремился

усвоить для русской словесности полюбившееся ему немецкое стихотворение» [Там же].

Тем же путём, что и Лермонтов в первом варианте, несколько лет спустя (1845; вторая, более известная редакция, – 1856 [Песни Гейне 1858: 40]) пошёл М.Михайлов. Поразительная смысловая точность, адекватная передача образной системы и синтаксиса гейневского стихотворения, казалось бы, должны были сделать перевод М.Михайлова заметным явлением. Вместе с тем, не совсем удачный выбор лексики («дремлется», «мерещится»), урегулированный ритм (трехстопный амфибрахий с чередованием женской и мужской клаузулы) и отсутствие контрастной пары «он – она» не способствовали укоренению этого перевода в сознании русского читателя.

Ещё одно стихотворение Гейне, вызвавшее большой интерес у русских переводчиков, – «Вопросы». Обращение Тютчева к нему не было случайным: именно в это же время он пишет созвучное с «Вопросами» стихотворение-размышление SILENTIUM!

У Гейне вечный характер вопросов, мучающих «мужа-юношу», подчёркивается перечислением различных типов «голов» и унылым, однообразным движением – морских волн, ветра, облаков. Впечатление монотонности усиливается благодаря использованию одной и той же синтаксической конструкции (*es murmeln, es wehet, es fliehen, es blinken*). Тютчев находит великолепную замену этой конструкции, прибегая к многократно повторяющемуся союзу «и». Он вводит его уже во второй части стихотворения, при перечислении различных типов «голов», искавших ответы на вековые вопросы о смысле бытия: помимо уже названных Гейне, он добавляет еще целый ряд: «сотни, тысячи голов в египетских, халдейских шапках <...>, и митрах, и скуфьях <...>, и обритых», дополняя этот синонимический ряд многократным же действием – «кружились, и сохли, и потели». Но такие детали увеличили объём стихотворения на две строки, лишив его обычного для Гейне лаконизма.

К тому же союзу «и» Тютчев прибегает и в последней строфе, делая акцент на непрерывности движения и неизбежности повторения тех же вопросов, постоянно на протяжении тысячелетий возникавших перед человеком с тех пор, как он научился мыслить.

Иначе подходит к переводу этого стихотворения Михайлов. У него почти нет лексических отклонений, и число строк лишь на одну больше, чем в оригинале. Он пытается передать не просто содержательную сторону «Вопросов», но и звукопись, в частности, аллитерацию, которой насыщена последняя строфа у Гейне.

В обоих случаях изменён ритм, он становится урегулированным, и стихотворение Гейне в переводе приобретает новое звучание, хотя это и не меняет сколько-нибудь серьёзно его поэтическое содержание.

Эти примеры – их число можно было бы с лёгкостью умножить – неопровержимо свидетельствуют не только о стремлении лучших русских поэтов приблизить Гейне отечественному читателю, но и обогатить

собственное творчество и тем самым русскую литературу теми открытиями, которые сделал немецкий поэт. Иногда речь шла не о переводах как таковых, а о поэтических переработках (Тютчев, Лермонтов) или о свободных стихотворных переводах: гейневские стихи побуждали русских поэтов выражать свойственные им общие чувства аналогичным образом. Но они никогда не были подражателями, а всегда стремились сохранить свою творческую самобытность. Выдающееся качество многих переводов из Гейне на русский язык, сделанных в XIX в., подтверждается тем, что они публикуются и сегодня и побуждают современных поэтов-переводчиков добиваться новых достижений на этом поприще.

Список литературы

- Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976–1979. Т.1,5.
- Берковский Н.Я. «Книга песен» и переводы русских поэтов // Генрих Гейне. Книга песен. Переводы русских поэтов. М., 1956.
- Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Спб., 1902. Т.10.
- Левинтон А. Гейне в России // Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. М., 1958.
- Майков А.Н. Гейне // Майков А.Н. Стихотворения. Спб., 1858. Кн.2.
- Мей Л.А. Памяти Гейне // Семейный круг. 1860. № 31.
- Минаев Д.Д. Опыты переводов Гейне на русский язык. (Подражание русским переводчикам немецкого поэта). (Посвящается М. Бурбонову) // Думы и песни Д.Д.Минаева и юмористические стихотворения обличительного поэта (Темного человека). Спб., 1864. С.416–424.
- Новый поэт [Панаев И.]. Ночь. «Склонивши на стенку головку...» (Подражание Гейне) // Современник. 1848. Сент. Т.11. С.50.
- Отечественные записки. 1864. № 1. Т.152. С.83-94.
- Песни Гейне в пер. М.Л.Михайлова. Спб., 1858.
- Писарев Д.И. Реалисты // Писарев Д.И. Избр. соч.: В 2 т. М., 1935. Т.2.
- Полонский Я. «Я читаю книгу песен...» // Полонский Я. Полн. собр. стихотворений: В 5 т. Спб., 1896. Т.1.
- Прутков К. Избр. произв. Л., 1951.
- Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1966. Т.10.
- Северная лира. 1827. С.338.
- Сретенский Н. Гейне и русская цензура // Известия Северо-кавказского гос.ун-а (СКГУ). 1928. Т.1 (13).
- Тарновский К. Генрих Гейне. Комедия в 5 д. М., 1878.
- Тихомиров С. Смерть Гейне // Знамя. 1899. Т.9. С. 148.
- Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М., 1963. Т.15. С.105.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1966. Т.2.
- Федоров А. Генрих Гейне в царской цензуре // Литературное наследство. 1935. № 22/24. С.635-682.
- Федоров А. Русский Гейне // Русская поэзия XIX века: сб. под ред. Б.М.Эйхенбаума и Ю.Н.Тынянова. Л., 1929.

Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т.3.

Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.-Л., 1963.

Kabaktschiewa Maria. Heinrich Heine und Bulgarien // Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter. Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages von Heinrich Heine vom 6. bis 9. Dezember 1972 in Weimar, Redaktion: Karl Wolfgang Becker, Helmut Brandt und Siegfried Scheibe, Weimar 1973. S.443–444.

Wilhelm Lewik. Heine und die russische Poesie // Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter. Internationale wissenschaftliche Konferenz Weimar 1972. Lpz., 1973.

М.В.Самсонова

ИСТОКИ ЖАНРА FANTASY В ТВОРЧЕСТВЕ РОНИ-СТАРШЕГО

Рони-старший (Жозеф-Анри-Оноре-Бекс) (1856–1940 гг.), известный в нашей стране прежде всего как автор «доисторических» романов: «Борьба за огонь», «Пещерный лев», «Вамирех», уже в 1887 г. опубликовал свое произведение «Ксипехузы» за 8 лет до «Машины времени», представляющее собой яркий образец фантастики нового типа, близкий жанру *fantasy*.

Увлечение физикой, математикой, знакомство с известными учеными: Ж.Перреном, лауреатом Нобелевской премии, математиком Э.Борелем убеждают Рони в плюралистичности, множественности Вселенной, вариативности молекулярных соединений, связанных с теорией расщепления ядра. Плюралистическая эстетика Рони находит свое отражение в научно-исследовательской работе «Науки и плюрализм» (1921 г.).

Так уже в первом произведении кочевые племена, живущие на земле, которая будет известна как Месопотамия, встречаются с загадочными существами, пропитанными магнитной энергией. Их внезапное появление на Земле и размножение путем новообразований угрожает самому существованию человеческого рода. Ксипехузы, живые минералы, так разительно отличаются от людей, что между ними невозможны какие-либо сношения. Вопреки уэллсовским марсианам, представляющим вариант человеческой эволюции, ксипехузы – такой вид жизни, у которого не было прецедентов в прошлом. Поражают воображение и чешуйчатые люди в книге «Удивительное путешествие Гертона Айронкестля»: «Они были вертикальны как люди, хотя ноги их походили на кабаньи, а ступни – на лапы ящериц. Их тела были покрыты прозрачными пластинками, вперемешку с зеленоватой шерстью, а голова не походила ни на голову людей, ни на голову животных: цилиндрической формы, с чем-то вроде мшистого конуса на верхушке, она была малахитового цвета. Рот в форме треугольника, казалось имел три губы, вместо носа были три сплюснутых дыры, а глаза уходили во впадины с зазубренными как пилы краями. Глаза эти металы разноцветные искры – красные, желтые, оранжевые. Кисти рук с четырьмя когтями, противопоставленные трем другим, не имели ладоней...» [Рони-старший 1924: 147].

Вымысел такого рода послужил основанием для некоторых французских критиков считать: «До Рони *la science fiction* (научная фантастика) не существовала. Существовала литература предвосхищения. Авторами ее были Ж.Верн, или его последователи Лори, Графини, Сувестр... все они стремились вообразить новое общество, новую технику, новые открытия, новые машины и механизмы, но не новую науку. ...После него и благодаря ему писатели, вставшие на путь научной фантастики (*science-fiction*), могли не только не следовать Ж.Верну и Г.Уэллсу, но придумывать невообразимое» [Introduction par Jacques Van Herp 1973: 18]. Делаются выводы, что Рони оказал влияние на Уэллса. Однако оснований для утверждения последнего нет. Можно предположить обратную связь, т.е. влияние Г.Уэллса на более поздние произведения Рони, благодаря переводу его книг на французский язык. Но в отличие от Уэллса Рони привлекали воображаемые возможности биологической эволюции. Кроме того, он был меньше заинтересован в социально-философской прогностике уэллсовского типа, а более в фантазиях на тему разнообразия жизни во Вселенной.

Известно, что добиться правдоподобия, окружая свою гипотезу реальными деталями, один, но не главный путь. Гораздо важнее, когда вымысел опирается на внешне правдоподобный, но не менее фантастический факт. А цитируя Г.Гуревича, можно определить рамки научности в фантастике: «Научной будем считать ту фантастику, где необыкновенное создается материальными силами: природой или человеком с помощью науки. Фантастику, где необыкновенное создается сверхъестественными силами, будем называть ненаучной фантастикой» [Гуревич 1967: 33]. Появление в 1910 г. романа Рони «Смерть земли» связывалось с прямым прожектерством, насколько невероятным казался вымысел автора. Французская критика стремилась угадать связь той самой темы с упадническими настроениями писателя, созвучными эпохе, так как предвоенные годы характеризовались распространением декаданса. При этом не учитывалось, что Рони, будучи эрудированным в области физики, уже тогда проявлял беспокойство о последствиях использования ядерной энергии; разного рода испытаний: не изменят ли они экологическую, биологическую характеристику Земли. В своем произведении он описал чудовищное геологическое изменение Земли, где уже несколько веков наблюдалась непреодолимая нехватка воды, а, значит, люди обречены на вымирание.

Такая условная посылка, при всей спорности научной идеи, позволяет почувствовать главный мотив – ответственность за судьбу планеты и понять идею материалистического единства Вселенной. Подобная мысль звучит и в «Навигаторах вселенной» (1925). И здесь в силу вступает важный фактор научной фантастики – прогностика. То, что в начале XX столетия казалось безумной идеей, в конце этого же столетия пугает своей жуткой реальностью. И в этом удивительная сила жанра и ее авторов. С этой точки зрения фантастика Рони ближе к жанру *fantasy*, представляющему собой парадоксальное соединение научной логики с алогизмом свободной фантазии с элементами волшебства, мистики.

Фантастику Рони можно разделить на три группы, представляющие различные аспекты одной и той же концепции, не включая романы о «доисторическом человеке». Это – произведения, речь в которых идет о совершенно других формах жизни в прошлом или будущем человечества; произведения, отражающие жизнь параллельно существующих миров, феноменов разного рода; книги, где действие происходит по образу «неоткрытого острова», хотя это и не остров в географическом смысле слова, на котором человеческие существа обнаруживают себя отрезанными от общества и помещенными в совершенно чуждую им обстановку. Если первая группа романов ратует за материалистическое единство солнечной системы, то во второй группе задача конкретизируется: существование параллельных миров приводит к двум альтернативам: или они пронизывают наш мир и их трудно познать, так как они не нарушают обычный ход вещей, или пересечение их путей с нашими приводит к страшным катастрофам.

Первая альтернатива выражена в произведениях: «Другой мир» (1895), «В мире вариантов» (1939). Здесь Рони вновь проявляет заинтересованность в определении границ познания нашей Вселенной. Та же гипотеза лежит в основе его короткой повести «Катаклизм» (1988) и романа «Мистическая сила» (1914), где Рони разрабатывает тему случайного столкновения Земли с неизвестным источником тепла.

Фантастика, как жанр, способна заострить проблему идеала. В романах Рони это идеальный ученый, который играет важную роль в произведениях, посвященных «неоткрытому острову», где он, как правило, выступает в роли рассказчика. Такие произведения написаны по одному образцу: исследователь обнаруживает неизвестную до сего времени часть Земного Шара, где он встречает существа, социальные взаимоотношения с которыми сведены до минимума. Поэтому все значение открытия падает на личность ученого, тип мышления которого далеко опережает реальные возможности человека. К такого рода произведениям относятся: «Нимфея» (1893), «В глубинах Киамо» (1896), «Удивительная страна пещер» (1896), «Сокровище в снегу» (1922) и др. В произведениях Ж.Верна, влияние которого Рони, несомненно, испытывал существует два типа ученых: ученый-исследователь, рыцарь науки, готовый пойти на любую жертву, и тип ученого-чудака (Паганель), который из-за своей неприспособленности попадает в нелепые ситуации. Но неизмеримо углубившиеся формы познания, усложнившие противоречия духовной жизни, осознание колоссальных, зачастую катастрофических последствий научных открытий для общества и самой жизни на Земле, меняют концепцию науки, а с ней и представление о роли ученого. Пафос покорения природы лежит в основе произведений космической тематики: «К звездам» (*Dans les étoiles*, 1919), «Штурманы вселенной» (*Les navigateurs de l'infini*, 1928), где автор смело вводит в обиход слова «астронавт», «астронавтика», не встречающиеся до этого в художественной литературе [*Annales* 1965: 47–48].

В целом научная фантастика Рони поражает удивительно оригинальным воображением, хотя она и не преследует цель создать повествовательные структуры, основанные на научных гипотезах, более того, содержит, порой,

смешанные формы логического дедуктивного процесса научного исследования и туманные размышления о загадочном характере Вселенной. Кроме того, книги Рони не обладают символической мощью Уэллса, размахом инженерно-изобретательной мысли Ж.Верна. Но фантазии Рони свойственны не только глобализация тенденций настоящего и экстраполяция их в будущее, но и способность предвосхитить идеи, неозвученные на современном этапе: о парадоксах разумной жизни во Вселенной, неожиданных превращениях материи, например Е.Брандис справедливо полагает, что «распространенная тема биологической мутации едва ли не впервые разработана Рони-старшим» [Брандис 1974: 145].

Есть все основания полагать, что в романах Рони уже формируются те структуры, которые будут свойственны жанру *fantasy*.

Список литературы

Гуревич Г. Карта страны фантазий. М.: Искусство, 1967.

Брандис Е. [Предисловие к роману Рони-старшего «Неведомый мир»] // Искатель. 1974. № 3.

Рони-старший. Удивительное путешествие Гертона Айронкестля. М.: Изд. «Путь к знанию», 1924.

Annales. 1965. № 173.

Introduction par Jacques Van Herp // Rosny-aine J.H. Recits de science-fiction. P., 1973.

Е.Ю.Мамонова

МОТИВ «ВТОРОГО РОЖДЕНИЯ»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Понятие «второе (или новое) рождение» близко категориям «воскресение», «возрождение», «метаморфоза», «самопорождение», «жизнетворчество». Чтобы определить место и функции мотива «второго рождения» в художественном мире отдельных романов, необходимо дать теоретическое обоснование термина, опираясь на философские и литературоведческие труды.

В русской литературоведческой школе понятие «мотив» разрабатывали А.Н.Веселовский, В.Я.Пропп, Б.В.Томашевский и другие Е.М.Мелетинский. Е.М.Мелетинский понимает под мотивом «некий *микросюжет*, содержащий *предикат (действие), агенса, пациенса*, и несущий более или менее самостоятельный и достаточно *глубинный смысл*» [Мелетинский 1994: 56].

Мотив «второго рождения» в литературе восходит к мифологическому мотиву *возрождения божества* и связан с ритуалом. Фрэзер описывает четырехчастные ритуалы Адониса, Аттиса, Осириса, Диониса, Деметры и Персефоны, которые являются дериватами мифа о Солнце. В этом ряду также важно упомянуть о Фениксе – волшебной птице греческой мифологии, сжигающей себя и возрождающейся из пепла. Все эти ритуалы строятся по схеме: рождение бога – житие – смерть – воскресение. В каждом случае божество, с одной стороны, изначально в самом себе содержит потенцию

возрождения, а с другой стороны, претерпевает воскрешение как священное действие участников ритуала. Можно говорить о том, что в мифологических сюжетах «возрождающийся бог» выступает в роли агенса и пациенса одновременно, а исполнителям ритуала отводится инструментальная функция. По смыслу это действие космогонического характера, в результате которого мифологический герой не претерпевает каких либо изменений: возрождаясь, он возникает в своем прежнем статусе.

М.М.Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» в главе «Апулей и Петроний» подробно анализирует явление *метаморфозы* в авантюрно-бытовом романе, в частности у Апулея в «Золотом осле». Говоря о мифологическом происхождении и универсальности этого мотива для нарратива любого плана, Бахтин в то же время подчеркивает его особое значение в рамках конкретной литературной традиции. По словам М.М.Бахтина «метаморфоза, начиная с Апулея, стала формой осмысления и изображения *частной человеческой судьбы*, оторванной от космического и исторического целого» [Бахтин 2000: 39].

В данном случае в качестве агенса выступает фатум. Пациенс – герой-протагонист – обладает уже частичной активностью. Действие в этой системе (перерождение как выход из фатального круга), с одной стороны, предопределено самим этим кругом, а с другой – иницируется героем. Смысл метаморфозы – индивидуальное, частное перерождение человека в неизменном мире, имеющее *нетворческий* характер. В современной литературе в качестве примера произведений, где мотив «метаморфозы» становится сюжетообразующим, можно привести роман австрийского писателя Кристофа Рансмайра «Последний мир» и сборник немецкого автора Петера Хакса «Мета Морфоз и другие сказки».

Если *возрождение* в большей степени апеллирует к мифологии, то *воскресение* скорее связано с христианским мировоззрением. А.Мень называл воскресение «восхождением к прообразу, рождением в духе» [Мень 1991: 247]. Н.Фрай, взяв за основу концепцию Дж.Фрэзера, определяет rebirth – «воскресение», «узнание героя в метафорической логике последователей христианства», «возвращение украденного солнца» [Frey 1990: 187] как четвертую стадию развития сюжета любого романа. В этом случае протагонист так же, как и древний бог, является носителем потенции воскресения и в то же время претерпевает воскрешение по замыслу автора, реализующемся в построении сюжета художественного произведения. Здесь агенс – автор, пациенс – герой, действие – событие сюжета. Данная концепция характеризует принципы организации повествовательного текста по аналогии с ритуалом в самом общем виде. В смысловом плане воскресение как стадия развития сюжета есть явление сферы демиурга, объективно заданной организации произведения.

Исследуя творчество Тракля, Нойманн говорит о том, что к Траклю-утописту восходит мотив возрождения (Wiedeggeburtsmotiv) «как в сфере природы, так и в плане принципиальной неразделимости, идентичности жизни и смерти, старости и юности». Оба этих аспекта, по мысли исследователя,

достигают «кульминации в “Гибели юношей”». Источником утопического пафоса Тракля становится в его понимании неразделимое поклонение Христу и Дионису. Он создает магию возвращения к жизни (*eine revitalisierende Magie*), в которой разделенные вещи, душа и природа, соединяются в божестве» [Neumann 1992: 345].

Е.Н.Проскурина рассматривает реализацию евангельского мотива «воскресения» в рассказе В.Набокова «Рождество»: «Можно сказать, что в жанровом плане «Рождество» представляет собой *святочный рассказ* в его сюжетном варианте *сбывшегося чуда*. Главной антитезой произведения является *смерть / воскресение души* героя внезапно появляющееся в финале чудесное событие» [Проскурина 2000: 109–110]. Мотив воскресения связан здесь с мотивом «возвращения»: «Герой “Рождества”, как и другие герои набоковского цикла, тоже *возвращается*: из сферы смерти в сферу жизни, из душевного небытия к воскресению души» [Там же: 111].

Сущность «второго рождения» в большей степени становится ясной не из литературоведческих, а из философских определений. М.Мамардашвили, во многом следуя за Платоном и Декартом, определяет *второе рождение* как *рождение «я» в теле духовного человеческого существа, по отношению к чему мы применяем слова «нравственность», «культура», «мышление»*: «Второе рождение предполагает *cogito ergo sum*, то есть концентрацию сил человеческого существа вокруг какого-то усилия, в данном случае усилия мысли» [Мамардашвили 2002: 98].

Пациенс и агенс предстают здесь как духовная и физическая ипостаси одного человеческого существа, понимаемого как микрокосм. «Второе рождение» является не столько действием, сколько процессом кардинального изменения внутреннего духовного мира человека. Постольку поскольку внутренний мир человека тождественен космосу, то преобразование его есть одновременно глобальное преобразование мира. В данной ситуации само это преобразование уже есть творчество. Рождение внутреннего мира человека является условием творения нового мира.

Н.Я.Мадорская, анализируя романы А.Мердок, рассматривает «второе рождение», рождение новой личности (или возрождение) как последнюю ступень в «схеме превращений», завершающую ряд: «сон жизни» – «очистительные испытания» – «благой поступок» [Мадорская 1997: 20].

Ж.Ф.Хакимова утверждает, что мотив «второго рождения» является «ключом к интерпретации посвящений» в книге стихов Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» [Хакимова 2002: 36–37]. Под «вторым рождением» здесь понимается «акт возрождения Лермонтова», «признание его в ряду живых». «Вторым рождением» Лермонтова, по мнению исследователя, становится у Пастернака преображение Демона, героя, являющегося «воплощением живого духа поэта». Преображение связано с суицидальным мотивом. Самоубийство демона «есть катарсический исход страдания, торжество духа над брэнной плотью» и «расставание с собственным обличем», предвосхищающее преображение.

Синонимом «второго рождения» можно считать «новое рождение». О.М.Ушакова, анализируя евангельский текст в стихотворении Т.С.Элиота «Паломничество волхвов», говорит о «новом рождении» как о духовном рождении автора. Исследователь цитирует П.Акройда, который, в свою очередь, отмечает: «"Паломничество волхвов" – поэзия новообращенного. Его темой является ... болезненная необходимость в новом рождении, которое также становится формой "Смерти", порождающей усталость и изнурение – равно, как и чувство умопомешательства, которое не слишком отличается от смертельных страданий мучеников, персонажей его гарвардской поэзии» [Ушакова 2004: 113]. Обратной стороной мотива «нового рождения» у Элиота становится мотив «новой смерти»: «Мудрец из стихотворения Т.С.Элиота мечтает о "новой смерти"... Новая смерть открывает начало новой жизни, жизни в вечности».

Л.Ф.Новицкая, опираясь на работу Мамардашвилли, выдвигает термин «саморождение»: «Поскольку человеку не дана естественно сфера самореализации, постольку он сам, своими силами создает культуру своего самораскрытия, своего саморождения, в котором он может состояться в качестве человека, обрести смысл своего присутствия» [Новицкая 2001: 151]. Общность мотива «второго рождения» и «самопорождения» – в творческом характере действия. Однако в последнем случае в качестве пациента для «самопорождающегося» человека выступает творимый им внешний мир. Появление нового мира является здесь необходимым условием появления нового человека.

Мотив «саморождения» текста становится жанрообразующим в особом типе «self-begetting novel». Здесь творимой героем реальностью становится мир художественного произведения. Феномен самопорождающегося романа и само понятие «самопорождения» исследует Стивен Г.Келлман. В основе данной концепции находится идея возрождения в том виде, в котором ее понимали представители школы аналитической психологии К.Г.Юнг и О.Ранк. Келлман автор говорит о «самозарождении» (autogeny) как о «модернистском идеале, воплощенном в субжанре французской, британской и американской литературы» [Kellman 1980: 8], при этом, не упоминая произведений немецкой литературы. Проект СПР – сотворить структуру, внутри которой ее главный герой и его проза (fiction) приходят к жизни. «Самопорождающийся герой типично занимает центральную сцену во всей этой драме, и история является во всех смыслах его историей. Эта литература как самовыражение (self-expression) и обретение имени становится эпическим завершением для автора-протагониста» [Там же: 10]. Келлман отмечает важную роль мотива незаконнорожденности в самопорождающемся романе: «Протагонист обычно одинокий и единственный, его усилия описываются как завершающиеся в личном перерождении. И он задумывает свой роман, эксплицируя его через троп беременности» [Там же: 9].

Д.П.Бак в связи с творчеством М.Фриша и других писателей XX в. ставит вопрос о переименовании «проблемы идентичности» в «мотив жизнетворчества»: «Перед героями Фриша всегда стоит задача не просто

идентифицироваться с неким наперед заданным образцом судьбы, избавившись от множества альтернативных, отвлекающих от сути дела ролей, но методом проб и ошибок нащупать эту судьбу, создать ее собственными усилиями, тождественными усилиям художественно-повествовательным» [Бак 1987: 102]. Сюда же можно отнести самосознание героя в интеллектуальном романе, о котором говорит Н.С.Павлова [Павлова 1982: 253–254].

Анализ структуры мотива «второго рождения» в сравнении с другими терминами этого семантического поля позволяет сделать вывод о том, что исследуемое явление восходит к мотиву «воскресения» или «возрождения божества» как к родовому понятию. «Второе рождение» продолжает линию метаморфозы. Отличительной чертой является то, что действие здесь обладает творческим потенциалом. Преобразование человека подразумевает глобальное преобразование мира.

Список литературы

- Бак Д.П. Проблема житнетворчества в структуре романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» // Современные концепции в литературоведении. Баку, 1987.
- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. СПб., 2000.
- Мадорская Н.Я. Концепция личности в философско-психологическом романе Айрис Мердок. Автореф. дис. ... канд.филол.наук. Спб., 1997.
- Мамардашвили М. Философские чтения. СПб., 2002.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- Мень А.В. в поисках подлинного Христа // Иностран. лит. 1991. №3.
- Проскурина Е.Н. Из наблюдений над поэтикой рассказа В. Набокова «Рождество» // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Екатеринбург, 2000.
- Ушакова О.М. Евангельский текст в стихотворении Т.С.Элиота «Паломничество волхвов» // Библия и национальная культура. Пермь, 2004.
- Новицкая Л.Ф. Культура и возможность преодоления одиночества современного человека // Периферийность в культуре XX века. Пермь, 2001.
- Хакимова Ж.Ф. Мотив «второго рождения как ключ к интерпретации посвящений в книге Б.Пастернака «Сестра моя – жизнь» // Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста. Соликамск, 2002.
- Frey N. Anatomy of criticism. Princeton university, 1990.
- Kellman S.G. The Self-Begetting-Novel. N. J., 1980.
- Neumann H. Trakl – Person und Mythos, 1992. S. 345.

И.В.Суслова

НАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО ФРАНЦУЗСКОГО И РУССКОГО «РОМАНА О РОМАНЕ» 20-Х ГГ. XX В.

20-е годы XX в. – чрезвычайно плодотворное десятилетие в истории мировой литературы и культуры в целом, оно справедливо получило статус эпохи, причем мотивировки эпохальности множественны, одна из них: «20-е

годы XX века – эпоха кризиса романа». Неслучайно именно в эти годы и в зарубежной, и в русской литературе активизируется особая романная разновидность – **«роман о романе»**. Это весьма узнаваемая содержательная форма, обладающая рядом специфических признаков, которые проявляются вне зависимости от типа эстетического мировидения автора, вне зависимости от его принадлежности к той или иной национальной культуре. Самые стабильные жанровые принципы «романа о романе»: особый **сюжет** – история писания романа, **герой** – романист в процессе романного творчества, особый тип **композиции** – **бесконечная композиция** и т.д. Показательно, что «роман о романе» особенно массово представлен во французской и русской литературах.

Типология «романа о романе» подробно анализируется нами в других работах [Бочкарева, Сулова 2005: 150–185]. В пределах этой статьи нас интересуют не столько типологические схождения, сколько различия. Мы постараемся определить национальное начало (французское и русское) в интерпретации этого жанра. Материалом анализа послужили следующие произведения: «В поисках утраченного времени» (1913–1927) М.Пруста, «Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923) В.Шкловского, «Фальшивомонетки» (1925) А.Жида, «Вор» (1927) Л.Леонова, «Египетская марка» (1928) О.Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» (1929) К.Вагинова.

Мы выделили пять пунктов сопоставления, которые наиболее рельефно демонстрируют национальное своеобразие:

- герой-писатель;
- воззрения на роман;
- воззрения на романное творчество;
- концепция мира как хаоса;
- решение темы страдания.

Подробный анализ жанровой сущности «романа о романе» (как структуры, так и содержательной стратегии) позволяет отнести его к разряду **онтологических** жанров. В.Е.Хализев дает следующее определение «онтологической прозе»: «...произведения, в которых человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия» [Хализев 1999: 323]. Выявление аспектов национального своеобразия требует поэтому самого глобального подхода: во многом мы выходим на проблемы национального менталитета, главная из которых – формирование индивидуального самосознания в литературе.

Важнейший параметр сопоставления французского и русского типов «романа о романе» – национальная, сформированная глубокой традицией концепция **писателя и писания**. Во французской литературной традиции рефлексивное, самосозерцательное начало, а также интерес к самой природе творчества отчетливо проявляется уже у М.Э. де Монтеня. Основная идея его «Опытов» (1572–1592): «Хочу, чтобы по моим писаниям можно было проследить развитие моих настроений, и чтобы каждое из них можно было бы увидеть в том виде, в каком оно вышло из-под моего пера. Мне будет приятно

проследить, с чего я начал и как именно изменился» [Монтень 1979: 37]. Противоречивость, парадоксализм, стремление выразить через произведение самого автора и другие особенности «Опытов» Монтеня найдут свое продолжение в книгах философов-моралистов – Ларошфуко, Паскаля, Лабрюйера, Вовенарга, повлияют на формирование сентименталистских воззрений Ж.-Ж. Руссо. Последний будет испытывать особый интерес к механизму душевных движений, в качестве объекта исследований он изберет самого себя: «Я один, я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете» [Руссо 1961: 10]. Традиция, заложенная моралистами, одна из самых влиятельных во французской литературе по сей день. В целом же можно определенно говорить об *эгоцентризме*, свойственном французской литературе (впоследствии закрепится термин *индивидуализм*). Все философские размышления о мире есть «рассказывание о себе», поиски истины – путь к себе, стремление познать мир – попытка познать себя. Интересна в этом отношении и идея текста как *самостановления*, которая восходит еще к Августину Аврелию (IV–V вв.). Закладывается архетип писателя-философа – *отшельник, затворник*.

В русской литературной традиции возрастание личностного начала, а вместе с ним и рост индивидуального авторского начала, происходит к XVII в. Д.С.Лихачев к числу писателей, проявивших авторскую индивидуальность, относит уже Ивана Грозного (XVI в.): «Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменной свою авторскую индивидуальность, независимо от того жанра, в котором он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы... Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало» [Лихачев 1997: 411]. Собственно же писатель, в творчестве которого присутствуют саморефлексия, размышления о природе творчества – протопоп Аввакум. Замысел Аввакума дерзостен – он сам пишет свое «Житие» (1672–1673), т.е. сам повествует о своем подвиге подвижничества. По мнению В.В.Кожина, «Аввакум в самом деле осознает глубокое новаторство своего повествования, – с гораздо большей ясностью, чем иные позднейшие исследователи... Вполне объективно характеризует он существо своей жизни... Наконец, отчетливо понимает Аввакум и небывалую природу своего стиля...» [Кожин 1963: 258] Аввакум – раскольник (пребывает вне церкви и государства), «божий подвижник и народный вождь» [Там же: 240]. И далее эта тенденция – «дерзость», подвижничество, обращение к народу со святым словом, но оторванность от народа же, индивидуальный бунт – будет укреплена и продолжена всей русской литературой. Русский писатель, повествуя о себе, всегда повествует и о своей эпохе, страдает о судьбах своего народа. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лесков, Чернышевский развиваются в традиции романа, заложенной протопопом Аввакумом.

Как правило, «роман о романе» в силу определенного ряда причин (автобиографизм, исповедальное начало, особая концепция художественного времени, реконструкция процесса припоминания) представляет собой весьма спонтанное, хаотическое повествование. Однако все проанализированные нами

французские романы обнаруживают явственное стремление к некой форме, системе. Тенденциозно в размышлениях о природе романа вообще и собственного романного творчества возникают ассоциации с некой конструкцией – аналитической, интеллектуальной, логической и прочее. Марсель, герой-писатель М.Пруста, называет творимый им роман «догмой», «собором», «платьем»: «...ибо писатель... должен был бы готовить эту книгу тщательно,... преодолевать ее как усталость, принимать как строгое правило, возводить как храм, соблюдать ее как порядок, завоевывать как дружбу, вскармливать как ребенка, создавать ее как мир... Сколько великих соборов так и остались незавершенными» [Пруст 2000: 360]. Эдуар, герой-писатель А.Жида, мечтает о романе, который был бы подобен фуге Баха: «...я хотел бы написать нечто похожее на "Искусство фуги". И мне не понятно, почему то, что оказалось возможным в музыке, невозможно в литературе» [Жид 1991: 423]. А.Бретон творимое произведение уподобляет дому из стекла. Все французские писатели последовательно излагают историю *формирования идеи, замысла*. Само же творчество ассоциируется с процессами строительства, созидания.

Для большей части прочитанных и проанализированных нами «романов о романе» русских авторов характерно радикально иное толкование феномена творчества. Как правило, в русских романах этого типа мотивы, побудившие писателя к созданию романа, опускаются, а само творческое вдохновение передается через состояние скоротечной болезни (лихорадка Парнока), возбуждение охотника (азарт Свистонова), страдания неразделенной любви («разбитое сердце» у Шкловского) и т.д. Писательство осознается/ассоциируется как некоторое преступление, преодоление запрета, отступление – воровство (Л.Леонов «Вор»), убийство, соглядатайство (К.Вагинов), «дикое мясо» (нарост, образующийся на выболевшем месте), маргиналии (О.Мандельштам), нарушенный приказ «не писать» (В.Шкловский). И этот метафорический уровень **«писательство как преступление»** выражен очень ярко, имеет большое философское и идеологическое значение. Ассоциации творимого романа с определенными структурами минимальны – герой-писатель К.Вагинова Свистонов уподобляет свой роман загробному миру/городу, а Фирсов у Л.Леонова сравнивает процесс «отделки», редакции фрагмента текста с плотницкими, столярными работами.

В осмыслении проблемы творчества и во французской, и в русской литературах очень значима тема **страдания творца**, но содержательная ее наполненность, общая стратегия различны.

Во французской литературной традиции размышления о творчестве носят индивидуалистический характер: исследуется метафизическая *природа творческого дара*, драма художника осмысляющего феномен собственной избранности. Как правило, тема страдания реализуется здесь через *мотив творческого бессилия*. Писатель по какой-либо причине не может творить, не в состоянии завершить свой замысел, однако бессилие, его одолевающее, как раз и связано с метафизической природой творчества вообще. Герой Пруста сомневается в наличии у себя писательского таланта, долгие годы он не в состоянии определить даже событийно-сюжетного материала возможного

творения, пока на пороге смерти ему не открывается истина: «<...> единственную настоящую книгу крупному писателю не приходится сочинять в прямом смысле этого слова, потому что она существует уже в каждом из нас, он должен просто перевести ее. Долг писателя сродни долгу и задаче переводчика» [Пруст 2000: 217]. Если писатель не в состоянии творить, то жизнь его еще «не созрела». Герой романа А.Жида Эдуар бесконечно проясняет замысел своего произведения и не может его завершить, мыслит себя Протеем: «...самое интенсивное ощущение жизни у меня появляется в тот момент, когда мне удастся ускользнуть от самого себя и превратиться в кого-нибудь другого... Моя сущность то и дело ускользает от меня» [Жид 1991: 327]. Процесс постижения собственной сущности бесконечен. Концепция романа в целом такова: «...я хотел бы, чтобы в этот роман, вошло все... причем нет ничего такого, чего бы мне не хотелось туда включить» [Жид 1991: 420]. Так или иначе, но герой-писатель французского «романа о романе» постигает тайну творчества – она в познании и сохранении собственной сущности, обретении бессмертия. Творчество в итоге осмысливается как космическое, гармонизирующее начало. Оно определяет место творческой личности в мире.

Центральный конфликт, самый общий, свойственный «роману о романе» вообще – это оппозиция жизни и творчества. Идея страдания во французской литературе, как мы определили выше, связана больше со второй стороной оппозиции – *творчеством*. В русской же литературе – с первой – *жизнью*. Герой-писатель русского «романа о романе» не испытывает сомнений в собственных способностях к творчеству, муки творчества его не терзают. Причины его страданий – трагическое настоящее, судьба романа и судьбы Родины, прототипов/персонажей. Герой-писатель энергично и лихорадочно переносит в свое произведение жизнь и встреченных людей. Сравните: во французском «романе о романе» мир-хаос, которому противостоит творец, выписан весьма абстрактно; сама концепция хаоса (как состояния мира) носит, как правило, экзистенциальный, метафизический характер. Интересны размышления М.Мамардашвили: «Чертой российской культуры... является нечто совершенно антипрустовское – это можно назвать абсолютной зачарованностью внешним... Дело в том, что Пруст – француз, а не русский, и он понимал, дорос до понимания того, что философы называют Бытием. И поэтому его герой мог освободиться душой» [Мамардашвили 1995: 74,174]. Философ противопоставляет Пруста и Достоевского, последний для него – во многом выразитель русской ментальности: «Достоевскому же это освобождение (освобождение героя душой. – *И.С.*) не удалось, он до конца жизни выяснял свои отношения с Россией и русским народом... Конечно, потом обо всех русских писателях россияне стали говорить одну и ту же стандартную традиционную фразу: он любил Россию. Но дело в том, что они не любили Россию, они пытались себя из нее породить» [Там же: 175].

В русской литературе изначально утвердился особый статус писателя – миссионер, пророк, сподвижник, проповедник – выразитель активной гражданской позиции. Творчество его всегда направлено *вовне*. Его цель – люди, человек. Писатель их оценивает, ищет и непременно сострадает. Сами

люди (несовершенный человек) есть воплощенный хаос. Кроме того, начиная с Аввакума, по мнению В.В.Кожина, в России писатель запечатлевает и противоречия жизни, и *противоречия эпохи*. В русском «романе о романе» 20-х гг. XX в. весьма значимо внимание авторов к *историческому и социальному* контекстам, например, О.Мандельштам комментировал свою «Египетскую марку» как «показ эпохи через птичий глаз». Катастрофические обстоятельства переродили человека. Герой-писатель русского «романа о романе», как правило, *сам часть всеобщего хаоса, либо причастен к нему*. Он описывает и противостоит, пребывая в эпицентре, вступает в конфликт с собственной сущностью. Процесс творчества в русском «романе о романе» может быть определен как противостояние собственной сущности.

Таким образом, французский и русский «романы о романе» выражают наиболее значимые стратегии национальной ментальности, воплощенные в идее писательства – «индивидуализм» и «сопричастность» соответственно.

Во французском «романе о романе» фигура писателя не представлена *внешне* – отсутствуют какие-либо конкретные характеристики. Это, прежде всего, творящее, рефлектирующее *сознание*. В русском «романе о романе» (исследующем историю и обращенном к человеку) присутствуют, как правило, детальные и яркие портретные характеристики героя, либо подробно описывается его быт. Так, герой-писатель Л.Леонова («Вор») Фирсов – весьма колоритная фигура, он узнаваем по длиннополному заграничному пальто и большим очкам с синими стеклами. Герой «Египетской марки» Мандельштама Парнок, обладатель «овечьих лакированных копытец», заражен «инфлюэнчным бредом». Герой Шкловского – «татарчонок». Свистонов, герой К. Вагинова, – супруг и хозяин дома. Как правило, все характеристики героя эксцентричны и выразительны. Равно как и сам процесс творчества русского писателя отличается иступленностью, лихорадкой, приводит к душевному и физическому истощению. То есть творчество процесс самозатратный, саморазрушительный с позиций русского «романа о романе», но самосозидающий, самослагающий во французском «романе о романе».

Подводя итог сказанному, сделаем вывод, что модернистский «роман о романе», один из наиболее значимых этапов в становлении жанра романа, интенсифицируясь в период «кризиса жанра», наиболее полно выражает как саму феноменологическую сущность романа, так и процесс/характер трансформации романного мышления. «Роман о романе» мы воспринимаем как «жанровый код», «жанровую формулу», которая в концентрированном виде содержит в себе весь опыт национального романного мышления – традицию – и поэтому достаточно четко и наглядно демонстрирует ведущие национальные стратегии в формировании концепций «писателя-творца», «литературного творчества», назначения и функций романа.

Список литературы

Бретон А. Надя / пер. с фр. Е.Гальцовой // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С.190–246.

Бочкарева Н.С., Сулова И.В. «Роман о романе» в русской и французской литературах 20-х гг. XX века: к проблеме типологии // На пути к произведению: К 60-летию Н.Т.Рымаря. Самара, 2005. С.150–185.

Вагинов К.К. Труды и дни Свистонова / Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С.162–262.

Жид А. Фальшивомонетки / пер. с фр. В.Никитина // Фальшивомонетки. Тесные врата / А.Жид; сост., предисл. В.Никитина. М., 1991. С.271–586.

Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск, 1979.

Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963.

Леонов Л.М. Вор. М., 1979.

Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб: Алетейя, 1997.

Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. М., 1995.

Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1991. Т. 2.

Монтень М. Опыты / пер. с фр. примечания А.Бобовича, Н.Рыковой. М., 1979. Кн.2.

Пруст М. Обретенное время / пер. с фр. А.Смирновой. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000.

Руссо Ж-Ж. Исповедь / пер. с фр. Д.Горбова, М.Розанова, коммент. Д.Горбова // Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя / Ж-Ж. Руссо. Избранные сочинения. М., 1961. Т.3. С.9–571.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви // Собрание сочинений: В 3 т. М., 1973. Т.1.

Г.С.Руцкая, Е.А.Руцкая

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ПРИТЧА Э.ТОЛЛЕРА

Экспрессионизм вошел в немецкую литературу в начале 10-х годов XX в. и стал на десять лет ведущим литературным направлением. Этому направлению посвящен в нашем и немецком литературоведении и искусствоведении ряд работ, содержащих различные оценки его художественной значимости, продуктивной роли в развитии искусства и литературы XX века. Наиболее объемной, тяготеющей к определенной объективности, стала работа Н.С.Павловой [Павлова 1968].

Ученые отмечают характерные признаки экспрессионистического мироощущения и экспрессионистической эстетики. Экспрессионизм рассматривается как порождение бурной эпохи кануна мировой войны и революций в России и Германии, как результат глубокого кризиса буржуазного сознания. А.В.Луначарский в предисловии к изданию драм Г.Кайзера в 1923 г. писал: «...особенностью немецкого экспрессионизма является его ярко выраженная анти-буржуазность» [Луначарский 1923: 9]. Н.С.Павлова увидела значительное эстетическое своеобразие экспрессионизма и его связь с искусством и литературой XX в. в его интеллектуальности: «В экспрессионизме

жизнь больше не воспринимается непосредственно. Она ощутима только как предмет истолкования, трудной рефлексии художника. При всей напряженной эмоциональности экспрессионизм несомненно отличает та самая интеллектуальность (попытка осознать, философски осмыслить действительность), которая является одной из характерных особенностей искусства и литературы XX в.» [Павлова 1968: 538].

В критике ГДР активно осмыслялась роль экспрессионизма в идеологической и эстетической жизни XX века с утверждением прогрессивной идеологической и эстетической сути экспрессионизма. Эту мысль подтверждает и концепция экспрессионизма а американской литературной энциклопедии [Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature 1995: 398]. Нельзя не согласиться с оценкой экспрессионистического искусства Адрианом Пиотровским: «Появление экспрессионизма вызвало необычайный подъем художественной мысли в Германии. Сами немцы уподобляют эти 1917-22 годы священной для немецкого сознания эпохе "бури и натиска". Десятки новых художников встали в центр общественного внимания, целые плеяды поэтов и драматургов, главным образом драматургов» [Пиотровский 1923: 6].

Эрнст Толлер (1893–1939) – известный немецкий писатель, один из видных представителей левого экспрессионизма. Изложение биографии писателя имеется во многих статьях на немецком языке с некоторым представлением о его произведениях, но нет анализа поэтического своеобразия его пьес.

«Человек-масса» (*Masse-Mensch*) (1921) – одна из наиболее известных пьес Э.Толлера. Основная тема пьесы – революция. Основная проблема обозначена в названии – революционное насилие как выбор между интересами массы обездоленных и ценностью жизни отдельного человека. В издании, посвященном немецкоязычным писателям, проблематика пьесы обозначена следующим образом: «В этой пьесе, рассматривающей абстрактные категории морали (что характерно для экспрессионистической революционной драматургии), Толлер ищет причину безысходности, обусловленной расколом между отдельным интеллигентом и "массой". Конфликт между своим (пацифистским) идеалом ненасилия, который является требованием "нового (экспрессионистического) человека", и революционной практикой (масса вынуждена применить насилие, если она хочет утвердить революцию) Толлер воспринимает как трагедию революционера» [Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller 1968: 591; перевод мой. – *E.P.*].

Действие пьесы отмечено острым драматизмом. В первой картине изображена рабочая харчевня, где Женщина и рабочие говорят об объявлении стачки. Лишь Женщина имеет собственное имя (Софья-Ирена Л. – в русском переводе и Соня-Ирена Л. – в подлиннике). Из их диалога становится понятной революционная ситуация: брожение масс, закрытие заводов. С первых фраз Рабочего автор вводит зрителя в бурный социально-политический конфликт, который осложняется внутрисемейным конфликтом, так как появляется Муж Женщины, который говорит, что принес присягу государству, а деятельность жены губит его карьеру и несовместима с его честью. Поскольку Женщина

отказывается бросить дело, которому служит, то остается только развод. В третьей картине происходит усложнение конфликтного действия. Революционная ситуация обостряется в связи с решением масс отказаться от стачки и начать восстание. Усложнение конфликтного действия связано с борьбой мнений Женщины и Безыменного, ибо Женщина призывает массы к стачке, а Безыменный – к восстанию. В пятой картине конфликтное действие достигает кульминационной драматической напряженности. Изображается пик революционной борьбы рабочих: взят вокзал, но вынужденно оставлен; захвачен почтамт, но и он потерян, как потерян город. Сюжетное действие этой картины насыщено особой динамикой. Реплики-сообщения Первого, Второго, Третьего, Четвертого, Пятого рабочих о происходящих в ходе восстания событиях создают атмосферу бурных военных действий, жестоких расправ обеих сторон с противником. Пение интернационала окруженными повстанцами и арест Женщины завершают сцену. Седьмая картина представляет собой развязку действия. Женщина, находящаяся в тюрьме, отвергает предложение Безыменного об освобождении ценой убийства одного сторожа, и ее расстреливают.

Толлер писал в своей книге: «Лишь немногие понимали, что борьба между индивидом и массой разыгрывается не только снаружи, что каждый человек в глубине души – и индивид, и масса одновременно. Как индивид, человек действует согласно той нравственной идее, которую он считает правильной. *Ею* он хочет жить, даже если мир при этом погибнет. Как масса, он движим социальными импульсами и ситуациями, он хочет достичь *цели*, даже если придется отказаться от нравственной идеи») [Toller 1930: 280, 282; перевод мой. – *Е.Р.*]. Но в пьесе Толлер абсолютизирует поведение Софьи-Ирены Л.

Сцены-видения (картины вторая, четвертая, шестая) расширяют эпический фон произведения, представляя другие аспекты действительности, связанные тесно с основной темой и проблемой пьесы и с основным сюжетным развитием. Они дают как бы дополнительные варианты происходящего. Вторая картина изображает события на фондовой бирже. В ней представлены банкиры, которые ведут торговлю и обсуждают происходящее на фронте. Фантастико-символическая сцена носит ярко выраженный обличающий характер. Предметом биржевой махинации становится известие о поражении на Западе. Важнейший момент беседы биржевиков – обсуждение создания государственного публичного дома.

Вторая картина создается в резком контрасте с первой и третьей, в которых говорится о невыносимом, отчаянном положении рабочих, их страданиях. Третья картина начинается хором масс: «Мы, вечно сжатые /В ущельях стен отвесных. /Мы, преданные /Язвительной механике систем, /Безликие в ночи рыданий, /От матерей оторванные вечно,- /Из глубины заводов мы взываем: /Когда ж любовью станет наше дело, /Когда добьемся избавленья мы?» [Толлер 1923: 41]

Четвертая картина дает фантастико-символическое изображение тюрьмы, в которой пение часовых дополняется последней пляской осужденных на смерть. Невеселый, но глубоко правдивый смысл песни часовых,

подчеркивающий бездомность и заброшенность простых людей, показывает близость стражников к осужденным. Не случайно часовые признают своим появившегося здесь Безыменного. В этой же картине дано фантастико-символическое изображение борьбы Женщины за жизнь своего Мужа, взятого восставшими в плен. Шестая картина изображает фантастико-символический суд над женщиной. Призраки расстрелянных повстанцев чередой проходят перед ней, обвиняя ее в убийстве.

Узница признает себя виновной. Но из последующего диалога со сторожем, их совместного поиска виновных следует, что виновен Бог. Этот итог мысли Узницы сторож называет исцелением. В этом мотиве вины Р.Альтенхофер видит естественную взаимосвязанность психологии человека с происходящими политическими событиями: «Психологический и политический конфликт столь тесно связаны друг с другом, что внутренняя проблема вины вырастает из политических действий как их прямое следствие» [Altenhofer 1998: 61; перевод мой – *Е.Р.*].

Образная система самим автором разделена на образы реальной действительности и образы видений. В реальных сценах – это образы Рабочих, Работниц, Безыменного, Узников, Офицера, Священника, Мужа, Чиновника, Софьи-Ирены Л. В видениях – это образы Спутника, Банкиров, Чиновника, Часовых, Заключенных, Призраков. Странно, но в видениях не назван Безыменный, а этот образ занимает там ведущее место.

Образы, как и сцены, в целом несут предельно обобщающий смысл, это скорее не явления и люди в их правдивом изображении, а символы определенных идей и настроений, правда, весьма типичных для времени. Так, образ мужа – символическое выражение буржуазного понятия чести и порядочности. Рабочие – символизируют мятежную массу. Офицер – символ неумолимой власти. Безыменный – символ революционной жесткости. Софья-Ирена Л. – символ гуманистического сознания человечества. Подобная символика напоминает символические образы поэзии, прозы и драматургии Фридриха Гельдерлина. Его роман «Гиперион» строился тоже на основе символических обобщающих образов и обобщающем изображении явлений.

Патетический, страстный и возвышенный характер языка персонажей и сцен также напоминает стиль романтических произведений, например, высокий патетический стиль «Пентесилей» Г.Клейста. Так, стиль речи Женщины в первой картине, происходящей в рабочей харчевне, с первой страницы задает тон высокой трагедии. Женщина говорит о закрытии заводов: «С дыханьем каждым крепнут силы. /О, как ждала я часа, /Когда словами станет кровь и слово – делом» [Толлер 1923: 17]. Не менее патетичны далее ее слова о стачке: «О стачке стонут волны. /Я знаю, массы, /Освободясь от буквы и уставов /Господ учтивых за столом зеленым, /Мильонная толпа, рукой тяжелой, /Воздвигнет мира пламенное зданье, /Флаг красный, флаг восстанья, /Кто понесет его?» [Толлер 1923: 18] Примечателен этот мгновенный переход от обыденных событий к обобщающим масштабным природным и политическим образным картинам.

Высокий стиль сохранен на протяжении всей пьесы, даже в семейном разговоре Мужа и Софьи. Когда Муж объясняет действия Софьи стремлением к общественному делу и предлагает ей заняться благотворительностью, она отвечает: «Нет, не желания меня ведут, – /Нужда...и человеческая боль» [Толлер 1923: 23].

Тема любви Софьи-Ирены Л. к Мужу очеловечивает образ героини. Толлер подчеркивает силу и страстность этой любви. Софья готова принять развод, поскольку мешает мужу и опасна в своей деятельности для него, но это тяжелое решение. Она говорит: «Ты...кровь моя пылает для тебя.../Я без тебя листом увядшим буду, /Ты солнце, ты живящая роса.../О, унеси меня в луга, в аллеи, – /Твои глаза я буду целовать.../Мне кажется, я буду слабой, /Тобой покинутая, безгранично...» [Толлер 1923: 25]

Женственное нежное начало постоянно подчеркивается в образе Софьи. В видении четвертой картины, когда хотят казнить ее мужа, она защищает его, утверждая в ответ на слова часовых, что масса свята – «человек свят!» – и становится рядом с мужем, приказывая часовым стрелять. Это то же очеловечивание величественных образов, что было в древнегреческих трагедиях. Антигона в одноименной трагедии Софокла смело шла на казнь, но перед смертью жаловалась хору на свою участь, на то, что умирает, не зная любви. Ориентация на древнегреческую трагедию очень характерна для немецкой литературы и для немецкой эстетической мысли. К древнегреческой трагедии обращается Гегель, рассуждая о проблеме трагического в своей «Эстетике», Г.Гауптман изучает древнегреческую трагедию, обогащая свой опыт драматического искусства.

Картины-видения Софьи-Ирены Л. не только расширяют эпический план пьесы, но и служат раскрытию внутреннего мира Софьи. Курт Хиллер верно заметил: «Они [экспрессионисты] стремились не воспроизвести внешние предметы, как зеркало или фотография, а вывести наружу их "я"...со всеми составляющими и со всеми их эмоциями, с творческой отвагой обходя натурализм» [Rietzschel 1979:78; перевод мой. – *Е.Р.*]. Акцентируется при этом не только эмоциональное переживание Софьей-Иреной Л. происходящего (шестая картина с видением призраков, обвиняющих ее в смерти людей), но и раскрывается ее умонастроение, ее видение проблем действительности. Сцены-видения создают выразительный психологический рисунок в пьесе, хотя образ Софьи-Ирены Л. и остается при этом максимально обобщенным, так как нет никаких индивидуальных примет судьбы, никаких личных подробностей ее жизни. Это позволяет автору сконцентрировать внимание на напряженной интеллектуально-политической дискуссии Софьи с Безыменным, решающей важнейшую проблему всякой революции – проблему революционного насилия.

После прочтения пьесы Э.Толлера становится очевидным, что своеобразие экспрессионистических пьес заключается в доминирующем развитии интеллектуальной мысли, возвышающейся над конкретным событийным действием при меньшей или большей схематизации конфликта, сюжета и образов. Приметой экспрессионистической драмы становится символическая насыщенность образов или их полное превращение в образы-

символы. Вся художественная организация пьес способствует их превращению в своеобразные притчи.

Список литературы

Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. М., 1999.

Дорошевич А. Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» // Современный зарубежный театр. М., 1969.

Луначарский А. Георг Кайзер // Георг Кайзер. Драмы. М., Петроград, 1923.

Павлова Н.С. Экспрессионизм // История немецкой литературы. М., 1968. Т.4.

Павлова Н.С. Толлер // История немецкой литературы. М., 1976. Т. 5.

Пиотровский А. Эрнст Толлер и германский экспрессионизм // Эрнст Толлер. Человек-масса. М., Петроград, 1923.

Толлер Э. Человек-масса. М., Петроград, 1923.

Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Altenhofer R. Nachwort // Toller E. Masse Mensch. Stuttgart, 1998.

Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Leipzig, 1968. B. 2.

Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. Springfield, 1995.

Reso M. Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk Ernst Tollers. Jena, 1957.

Rietzschel Th. Prose wird zur Dichtung // Weimarer Beiträge. 1979. №12.

Schiller D. Die Expressionismus-Debatte 1937 bis 1939 aus der Sicht der Pariser Exils // Weimarer Beiträge. 1986. № 3.

Toller E. Quer durch. Reisebilder und Reden. Berlin, 1930.

Toller E. Masse Mensch. Stuttgart, 1998.

Е.В.Шварёва

ЧЕРТЫ «РОМАНА О ХУДОЖНИКЕ»

В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Кузьма Петров-Водкин известен не только своим талантом живописца, но и как самобытный писатель. К литературе художник тяготел с детства, начав свой творческий путь со стихов. Первоначально Петров-Водкин планировал написать автобиографическую трилогию [Русаков 2000: 173], но в результате им было создано две книги – «Хлыновск» (о семье и детстве художника) и «Пространство Эвклида» (о годах ученичества и становлении героя-художника). Примечателен тот факт, что автор долгое время не мог определиться с заголовком к первой книги: сначала он назвал её «Моя повесть. В гнезде», затем – «Хлыновск. Моя повесть», окончательный вариант – «Хлыновск. Книга первая». Внутренняя структура этих автобиографических произведений близка «роману о художнике» [Бочкарёва 2000] (жизнеописание, произведения художника и рассуждения об искусстве). Задача данной работы – проанализировать черты «романа о художнике» в двух автобиографических книгах К.Петрова-Водкина, сопоставив их с исследованными ранее книгами

«Моя жизнь» М.Шагала и «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим» С.Дали.

Повествование ведётся от лица главного героя Кузьмы Петрова-Водкина, в рассказе которого часто смешиваются временные пласты: в «Хлыновске» воспоминания детства («я помню») чередуются с воспоминаниями родных (прямая речь, «настоящее»). Автор в некоторых эпизодах как будто отчуждается от героя: повествование от первого лица сменяется повествованием от третьего («я» на «он»), идентифицирует себя с другими персонажами («мы, школьники», «мы, русские»). Но всё же хронология физического взросления и профессионального становления героя сохраняется. Это черта характерна и для автобиографий Марка Шагала («Моя жизнь») и Сальвадора Дали («Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим»).

Книга «Хлыновск» - подробное повествование о родословной семей Петровых и Водкиных, об их жизни, занятиях, о людях, которые их окружают. Гармонично в историю рода вписывается и появление на свет Кузьмы: бабушка Арина, рассказывая мальчику о сватовстве и свадьбе родителей, говорит: «я, когда невесту сына насквозь разглядывала, - вот о тебе, сокол, думала, вот такого-то мне от сына моего и надо было, нутру моему надо... тут вся порода отвечает – может, с изначала самого... Вот она какая есть свадьба человеческая» (94) [в круглых скобках страницы указаны по изданию: Петров-Водкин 2000].

Первое упоминание о будущем младенце совпадает с очень важным событием для молодой семьи: отец Сережа (так ласково позже будет называть его сын) покупает часы, первое тиканье которых совпадает с первым движением ребёнка в животе матери:

– А когда часы бить начали? – хитро улыбаясь, спрашивает отец.

– Да, да, – встрепенулась мать, – ведь вот совпало как...

– Пружина дзинь... – продолжает отец.

– Да, да, – перебивает мать, – а он в это время под сердцем – тук, тук, ножками... В первый раз зашевелился... (80).

Часы – символ начала отсчёта минут новой жизни. Поэтому и человеческий организм воспринимается Петровым-Водкиным как человеческая машина, аппарат.

С особой теплотой описаны ощущения и поведение матери, которая «улыбается внутрь себя, и всё её внимание там: две жизни – одна жизнь» (123). Всё её существо переполнено материнской любовью: «улыбается полный, прекрасный материнский глаз, и катится по нему слеза» (123). Заметим, что образ детства и образ материнства становятся одной из важных творческих проблем в живописи Петрова-Водкина. По мнению Д. Сарабьянова, в этом образе художник «реализует общую, вечную, непреходящую субстанцию, независимую ни от каких переменных величин, но всегда **живую...**» [Сарабьянов 1971:49]. В живописи появляется образ матери-мадонны (см. картину «Петроградская мадонна»), любовь которой передаётся с помощью жеста: она прижимает руку ребёнка к своей груди (ср. с образом Богоматери-Умиления в древнерусской живописи).

О своём рождении герой рассказывает словами отца, который накануне этого события (в ночь рождения) видит странный сон: «...Везде, куда гляжу глазами, - *жёлтые* поля зрелого хлеба... *Жёлтые*, безликие, я знаю, что люди, и ко мне идут они... И сам-то я насквозь в *жёлтом*, как в банке с мёдом... Кругом *жёлтая* гибель... Понять не могу, что это, но уже будто не такое *жёлтое* и как будто точеное... И разглядел: мёртвый ребёночек на соломе...» (125).

Образ мёртвого ребёнка из сна отца перекликается с шагаловским. С самого начала рождение художника в книге Марка Шагала сопряжено со смертью: «...Но главное, родился я мёртвым. Не хотел жить. Этаким, вообразите, бледный комочек, не желающий жить. Как будто насмотрелся картин Шагала...» [Шагал 2000:50]. Котёл, обрыв (пропасть) – атрибуты чертовщины: возможно, это из волшебной сказки. Оттуда и рассвет как «победа над нечистой силой».

В эпизоде рождения доминирует жёлтый цвет. Здесь возникает ассоциация с «внутриутробный раем» С.Дали, который представлялся ему адским пламенем «красно-оранжево-жёлто-синим» в виде глазуни из двух яиц [Дали 1993: 26]. Кроме того, жёлтый цвет связан с землёй. Об этой специфической черте жёлтого цвета пишет В.Кандинский в книге «О духовном в искусстве»: «Желтое есть типично земная краска... Сравнённое с состоянием человеческой души, его можно было бы употребить как красочное выражение безумия, но не меланхолии, ипохондрии, а как припадка яркого безумия, слепого бешенства...» [Кандинский 2001: 126–127]. Согласно теории цвета В. Кандинского, жёлтый цвет, «если наблюдать его непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме), беспокоит человека, колет его, возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая... действует нагло и навязчиво на душу. Это свойство жёлтого... может быть повышено до невыносимой глазу и душе силы и высоты. При этом повышении жёлтое звучит, как резкая труба, в которую всё сильнее дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар...» [Кандинский 2001: 126]. Подобно звуку фанфар звон колоколов возвещает о рождении Сальвадора Дали.

Интересно, что с первых минут жизни герой «помнит себя» и своё восприятие окружающего: «...Новорождённый не смутился. Он мрачно, упрямо смотрел перед собой, пронизывая все преграды: ни пространства по его ограничениям, ни светотеневых нюансов, обозначающих рельеф, - он ещё не знал. Это было четырёхмерное распространение себя в мире. Ещё не начали собираться тверди, островки, за которые потом он будет хвататься щупальцами чувств, затвердевать сам и вводить себя в рамки трёхмерия Эвклида, чтоб потом...» (125). Таким образом, в моменте рождения героя (как и в «Моей жизни» Шагала) совпали Жизнь (младенческий крик из келейки), Смерть (мёртвый младенец на соломе из сна отца) и Творчество (преодоление трёхмерия Эвклида станет творческой задачей художника).

Появление на свет Кузьмы сопровождается не только «чертовской пляской» во сне отца, но и природным катаклизмом: незадолго до рождения Кузьмы в Хлыновске вспыхнул пожар – явление редкое, поэтому воспринятое

хлыновцами как торжественное и таинственное. С проявлениями стихии (пожар, буря на Волге) контрастирует цветистая красота природы в осеннюю пору, такая, что могла свести «с ума хлыновцев на почве осенних красот» (122). Очевидно одно: все эти события (сон, пожар) знаменуют рождение **исключительного** человека.

Как значимое событие для всего мира, описывается рождение Сальвадора в «Тайной жизни»: «...пусть в честь его звонят все колокола!..» [Дали 1993: 30]. Природа встречает новорождённого спокойно и торжественно: ветер стихает, небо проясняется и море успокаивается, но подчёркивается особая миссия героя на земле, ведь «всё будет иначе в день моей смерти».

Основную часть главы «Рождение» составляет приготовление к нему. К рождению будущего художника «готовилась» не только природа, но и все обитатели келейки: старушки Февронья Трофимовна и Федосья Антоньевна шили приданое, дядя Ваня сооружал колыбельку, а Андрей Кондратыч её расписывал.

Именно с Андреем Кондратычем, «одним из самых **живых** людей» (117), связаны детские воспоминания Кузьмы. Он для него – волшебник и кудесник, владеющий музыкальными палочками–смекалочками, которые «давали вибрирующий звук, средний между звоном и пением на грудных нотах» (118): «...Полог колыбели **мёртвым** предметом навис над головой, и уже к горлу подступает – реветь, реветь надо... В этот момент ударит Кондратыч палочками-смекалочками – и кончены все страхи, мой аппарат зацепился за **жизнь** и звучал с ней в унисон...» (118). Андрей Кондратыч – талантливый художник «народных толщ с их эпичностью, юмором, провидчеством и положительным пониманием **жизни**» (119). Он, выразитель и носитель чистого народного стиля, стал для героя–художника мастером–волшебником. Колыбель, расписанная им для Кузьмы, была подобна песне жаворонка.

Антитеза Жизнь–Смерть выражается в противопоставлении мёртвых предметов (неживой природы), окружающих человека, творчеству Кондратыча, который создаёт живые образы музыки и живописи. Далее эта антитеза реализуется в мотиве воскрешения (второго рождения). Художник борется со стихией, результатом «встречи» с которой становится то, что «земля и небо и люди стали иными». Такое воскрешение знаменует переход на новый творческий этап: «...моя первая настройка собственного организма для его встречи с планетным событием (речь идёт о затмении), чтобы суметь действие на меня классического ужаса сделать творческим...» (204-206). Герой управляет своим организмом и выигрывает борьбу со Смертью: «...Хороша радость возвращения из смерти!.. Всё стало значительным после моего пробуждения; всё стало обновлённым и свежим. Как-то по-особенному прочистился пережитием смерти аппарат мой...» (274).

Своей настоящей судьбе маленький Кузьма противопоставляет выдуманную «истинную» историю своего рождения: он родился не в Хлыновске, его похитили у настоящих родителей разбойники, а живёт он в доме своих приёмных родителей. «...Я только укрыт, усыновлён в Хлыновске. Моя родина далеко отсюда...» (259). Знаменательно, что эту историю Кузя

сочинил после поездки в Санкт-Петербург: она призвана вырвать мальчика из привычного и замкнутого пространства Хлыновска. Он мечтает об Америке. Путешествие в город Петра – начало пути–странствия по городам и культурам.

В Хлыновске герой не осознаёт себя художником, но его постоянный интерес к творческим задаткам своих близких выявляет истоки его будущего таланта. Хлыновск не становится для Кузьмы тем духовным пространством Творчества, каким является досоветский Витебск для Шагала. Заметим, что автор «Хлыновска» не сохраняет действительного названия родного города (Хвалы́нск). Но хлыновский «скрип» сапог будет напоминать герою о родном городишке в годы студенчества.

Жизнь в Хлыновске кажется мальчику прекрасной, но Кузьма рано вырывается из ограниченного пространства маленького городка: он едет с матерью в Петербург, где служит солдатом его отец. После возвращения из Петербурга, Хлыновск кажется ребёнку «дырой» и своё будущее он уже не мыслит в родном городе. Это сближает его с героем Шагала, для которого советский Витебск тоже становится чужим.

Важную часть автобиографических книг составляют описания родных героя, быта и занятий его семьи. Петров-Водкин начинает своё повествование с рассказа о своих корнях – прабабушках и прадедушках, подробно описывает жизнь своих отца и матери, их первую встречу и свадьбу. В каждом он подчёркивает что-то особенное. Так, бабушка Арина Игнатьевна певуче говорила, дядя Ваня любил писать, был «зачарован словом изображённым», дед и отец работали «с огоньком в глазах» и т.д. Об особенно близких ему людям он пишет: «Бабушки, Кондратыч, Кира – все они для меня. В них – уют и творческая тишина...» (141). Петров-Водкин подчёркивает, что очень многое он впитал от своих родных: его мать Анена была удивительной рассказчицей и фантазёркой, выдуманные ею образы «сильно и много бороздили детское сердце» (81), развивали «остроту восприятий и раннюю наблюдательность» (81). Именно мать научила маленького Кузю читать.

О матери как источнике своего таланта говорит и Шagal в «Моей жизни»: талант «таился в ней, в моей матери, и всё, кроме её ума, передалось мне» [Шагал 2000:64]. Мать художника – мастерица говорит, что подчёркивает синтетический характер его таланта. Выражением матери-души в книге становится их общая улыбка: «Ты тихонько идёшь ко мне, так медленно, что хочется тебе помочь. И улыбаешься, совсем как я. Она моя, эта улыбка» [Там же: 61].

Для Петрова-Водкина улыбка может наполняться разными смыслами. «Открытая улыбка» – одна из характеристик отца Петрова-Водкина. Через неё отец выражает свою родительскую любовь к сыну. Такая улыбка тёплая и искренняя. Но бывает и другая, переходящая в гримасу, как у Ивана Михайловича. Она связана с предательством и обманом детских ожиданий (159). Бывает улыбка свысока «одними губами», в ней «пустая кичливость» (253). Так улыбалась Бодя. По-особенному улыбается художник Ф.Е.Буров, учитель Кузьмы: «...улыбка, с которой он подходил к ученикам,

снисходительная к их неопытности, жесты поправок – всё это говорило мне о том, какими тайными знаниями должен был обладать мастер...» (336). Есть ещё и улыбка смерти на лице утонувшего односельчанина, спасшего однажды Кузю: «...он казался чуть не живым, мощным и крепким. На лице была лёгкая улыбка, едва показывающая белизну зубов. Наверное, у меня была такая же улыбка, когда он смотрел на меня, неподвижного, распластанного на дне легошки, перед моим пробуждением...» (280). Воскрешение–Пробуждение знаменуют не только переход на новый (более высокий) творческий этап, но и на новый жизненный этап: этим мотивом завершается детство героя (и книга «Хлыновск») и начинается юношество (и книга «Пространство Эвклида»).

В книге «Хлыновск» Кузьма впервые соприкасается с миром искусства: будучи младенцем, он спит в колыбельке, расписанной причудливым узором, выполненным Кондратычем (значение этих узоров художник осознает после, а пока они просто радуют глаз). Позже его покоряет фонтан в саду дома Махаловых, который представлял собой следующее зрелище: «...струя воды била из раковины, в которую дул металлический мальчик...» (181). Обратим внимание на то, что купание мальчиков – одна из основных тем живописи К.С.Петрова-Водкина. Его собственные детские произведения – пейзажи, выполненные красками на жестяных кружочках, и «подвиг» на уроке рисования, когда юный художник так изобразил дырку на тетрадном листе, что учитель и ученики приняли её за настоящую. Рисунок был оставлен в архиве школы, а мальчик признан «первым по рисованию». Художником – экспериментатором при создании своего первого шедевра выступает и маленький Сальвадор. Первую свою картину – натюрморт – он выполняет на старой деревянной двери, проеденной червяками. Техника создания произведения расписана в мельчайших подробностях: «... напишу картину тремя – только тремя! – красками без всяких кистей, просто выдавливая краску из тюбика прямо на дверь...» [Дали 1993:59]. Опыты с пространством холста станут неотъемлемой составляющей живописной техники как Кузьмы Петрова-Водкина и Сальвадора Дали, так и Марка Шагала, на картинах которого летают люди, коровы, дома.

Окружённый заботой, любовью, вниманием родных, ребёнок рано замечает и осознаёт социальное неравенство (бедность семьи, работа матери прислугой в доме богатых Махаловых), которое омрачает его детскую жизнь. Протест окружающей несправедливости внешне выражается в характерном для героя-художника заикании – общем мотиве для Петрова-Водкина, Дали и Шагала, но у героя последнего он также выражается в безудержном хохоте и ослепительной улыбке, больше напоминающей гримасу. Карнавальность, театральность – неотъемлемая составляющая образа героя–художника и в «Моей жизни» М.Шагала, и в «Тайной жизни» С.Дали.

Кузьма также играет роль: «...начались приготовления к вечеру-ёлке... я участвовал, исполняя роль девочки... На мне красная юбка моей матери и её же белая кофточка. Зрители верили мне, что я девочка. Излагая свою роль, я увидел в детских рядах Таню...» (246). Таня – девочка-друг, первая возлюбленная героя-художника. Именно в её глазах Кузя увидел своё

отражение: «...она не спускала с меня глаз, - серые, большие, ночью казавшиеся тёмными, они не отрывались от меня и отражали в себе мои актёрские переживания. Близость друга-девочки дала мне подъём и увлечение игрой. Страх, что я забуду слова роли, исчез. Я превратился в настоящую Алёнушку, очутившуюся в лапах лесной старухи...» (246).

«Зеркало глаз» – способность отражаться в глазах другого. Но соответствует ли это отражение истинному облику героя? Способен ли его мир целостно и правдиво отразиться в глазах (мире) другого человека? В глазах Тани Кузьма увидел **себя-актёра**, то есть свой искаженный облик. Совсем иные глаза будущей матери. Только мать способна познать чужое в своём и своё в чужом. Интересно, что, будучи уже взрослым, Кузя сохранил свою детскую привычку: когда он не хотел, чтобы его увидели, он просто закрывал глаза (451).

Зеркало не может отразить человеческую душу: «...мне всегда становилось не по себе над жёлтым потолком на белом от дерюг полу его зальца, со мной вместе отражавшихся в искажённом зеркале...» (227). В зеркале отражается обезличенное пространство реального мира, другие предметы, то есть окружающее человека, но не сам человек: «...В классах живописи и рисования открыт был магазин зеркал. В полукруглых витринах обезличенные ртутью стёкла отражали пыльную белизну степного города...» (359).

Зеркало, неспособное отразить внешность человека, становится предвестником смерти возлюбленной художника – Лели: «... перед одним из двух зеркал делали ей причёску. Напрасно пыталась Леля рассмотреть в отражении своё лицо, ни себя, ни занимавшегося с ней она не видела...» (497-498). Мотив смерти возлюбленной – один из традиционных мотивов романа о художнике, «подчёркивающий вечный характер искусства по сравнению с реальной жизнью и выводящий творчество художников в хронотоп вечности» [Бочкарёва 2000:79].

Зеркало может отражать не только предметы в пространстве, но и историю: «Только чихнут хозяева за зеркальными окнами, как тотчас, вместо поздравления, - сходки, протесты, забастовки...» (372). Для Петрова-Водкина Петербург – волшебный город Пушкина и «Медного всадника». Правда, «зеркальные окна» - путь в иной Питер, петербургское зазеркалье.

Подробно герой описывает себя во второй книге («Пространство Эвклида»), которая начинается графическим автопортретом художника. Кузьма характеризует себя через «мы»: «...К выпускным экзаменам мы, школьники, незаметно возмужали. У каждого набухли и успокоились грудные железы. Лица стали озабоченнее. Огрубели наши голоса...» (299). Он ассоциирует себя с бродягой (тот, кто не имеет своего дома, кто пребывает в постоянном поиске себя и своего места в жизни), странником: «... Рабочая шерстяная блуза, высокие сапоги и кепи – был мой костюм. Что касается костюма, конечно, он был не вполне удобен для дороги, но заводить новый не было средств, а что касается России, так если бы я розоделся по форме, то меня пейзане и лошади приветствовали бы ещё горячее. За границей – другой разговор: мой бродяжий

вид был мне там на пользу...» (424); называет себя как дикарём «с тигровым пледом» (451), нелепым юношей. Наконец, он своеобразно продолжает выдуманную историю рождения: «Это напоминание о моей личности разъясняет вопросы разнообразных людей, обращавшихся ко мне в этот злополучный день: австралиец ли я, цыган ли, мадьяр ли, не были ли мои родители неграми. Не имея особой выгоды в обнаружении моей русскости... Всё изложенное обо мне, плюс фальшивый билет, даёт полное представление о моём подозрительном, рекламном впечатлении, которым я воздействовал на Лейпцигских граждан...» (449). Подчёркивая свою «нерусскость», Кузьма сообщает о том, что во время сна он разговаривал на «прекрасном немецком языке» (456).

В заграничном путешествии Петрову-Водкину не важна его национальность, гораздо важнее то, что он человек Творчества. Такая точка зрения на себя раскрывается героем в его общении с жителями Лейпцига, с которыми он изъясняется на «ломанном» немецком языке, объясняя им, кто он есть: «Австралиец, так австралиец, но ехал Мюнхен... Здесь Лейпциг... **я есть художник...**» (450).

Дорожный облик героя вызывает любопытство и недоумение иностранцев. Описывая же себя, свою одежду, Петров-Водкин акцентирует внимание на своей непохожести на них, постоянно напоминая о тигровом пледе. Хотя вскоре, обучаясь в школе Ашбе, он «мало-помалу потерял своеобразный дорожный облик» (456).

Необходимо упомянуть о том, что Кузьма говорил о непохожести русских на иностранцев, особенно немцев, и до поездки в Мюнхен. Школу Штиглица в Санкт-Петербурге, в которой он учился, характеризует так: «Немецкая речь была господствующей. На этом фоне выправки, трудолюбия, аккуратности в костюмах и в обращении, мы, русские, казались неповоротливыми, неряшливыми и выделялись технической расхлябанностью...» (381). Но среда, в которой живёт человек, в том числе и художник, способна не только повлиять, но и изменить его внешний облик: «...среда начала меня шлифовать и во внешности: началось со спуска брюк на голенище, а затем мало-помалу я приобрёл и общее, не выделяющее меня из других, благополучие...» (381). Этот внешний облик героя преображает его: раньше он носил сапоги, издающие при походке знаменитый отцовский «скрып», который напоминал ему о родительском доме.

Художник **ни разу не описал своего лица**, лицо (как своё, так и чужое) для него – это **гримаса**: «...оттеснив Володю спиной от противника, изобразил я лицом гримасу прискорбия...» (442). О России напомнила Кузе гримаса солдата на границе, проверявшего документы: «...милым показалось мне его лицо, как последний привет, с чертами хитреца, простодушия и лени, родной гримасы...» (445). Брезгливой оказалась гримаса иностранцев, несколько враждебно отнесшихся к художнику–путешественнику: «...чем выше по служебному рангу были проходящие, тем больше менялись гримасы их лиц...» (448).

Заметим, что в самом начале своего творческого пути, Кузьма некоторое время проводит в жилище старца Варсонофия. Этот иконописец изображал святых без ликов, так как не мог видеть на своей иконе «чужие лики». Влиянию такого «помрачения» поддался и юный ученик (Кузе было 12 лет): «...Мне казалось, что и на меня начинало находить помрачение от его безвыходности. И мне уже виделись лица. Я начал зачерчивать их на клочках бумажек, как запретные, черты которых, может быть и мне не перейти никогда... и между мной и холстом образуется как бы пропасть...» (321). Старец Варсонофий так и не смог преодолеть своё безумие и умер в творческом припадке, работая над ликом Богоматери.

Позже будущий художник учился в мастерской хлыновского живописца Толкачёва, который изображал все лица в профиль. Но к такой манере «наименьшего сопротивления» в изображении лика Кузьма относился несколько иронично, хотя сам поддался ей: «...Этот облегчающий способ при подходе к голове подсказал и мне профильное обозначение товарищей, знакомых и близких мне людей, которые к моей радости, выходили даже похожими. Меня это устраивало, но мне было и тогда диковинно видеть в расписанной Толкачёвым часовне, как у него там, при разных положениях корпусов, все лица святых были сворочены в сторону...» (324).

Художник характеризует себя через своё Творчество: «...Картину я построил пирамидально, подчиняясь полуокружности стены. Вершиной был Христос, от которого шли к нижнему основанию многочисленные, облепившие гору, слушатели. Народ, изображённый мной, был действительно сбродом людей, лишённых документальности с образом Иудеи... Преобладал бунтарский или разбойничий элемент. Слева наверху я изобразил, по итальянской традиции, свой автопортрет...» (488).

Пирамида – символическая модель мироздания в культуре Древнего Египта, с которого, по мнению Петрова-Водкина, началась история искусства (415). В пространстве картины (духовное пространство Творчества) происходит соединение культур Востока (египетская культура), Запада (итальянское искусство) и России (творчество самого художника). Миссия художника приравнивается к миссии Христа – Спасителя человечества (на картине, написанной героем-художником, они изображены на одной линии).

Размышления Петрова-Водкина о предназначении художника созвучны шагаловским. Согласно М.Шагалу, путь художника – это путь страданий, поэтому процесс творчества ассоциируется с распятием Христа. Художник, подобно Иисусу, через своё выстраданное творение несёт в мир Любовь. Такова миссия художника на земле [Шварёва 2005: 161–163].

Творческий путь обоих художников схож: они долгое время были самоучками и не могли самоопределиваться. Интересно, что для среды, в которой жили и Петров-Водкин, и Шагал, живопись была необычным, диковинным занятием. Так, Петров-Водкин пишет: «...А я и не знаю, или, наоборот, слишком хорошо знаю мою склонность, но нет у меня определённой формы действия, я чую окольные пути, которые мне предстоят, я не знаю даже, есть ли для меня подходящая школа, да и как назвать то, чем я хотел бы заняться, -

ведь я был пионером в Хлыновске, открывшим новое занятие... А как мне было обосновать занятие художника?..» (301). Большая часть жителей Хлыновска – крестьяне, «мозолистый круг», как называет их герой, мужчины же в семье Водкиных работали на ссыпке зерна, только отец Кузьмы обучился сапожному ремеслу. Поэтому сомнение Кузьмы в верном выборе своей профессии естественно: «...Надо было проверить, сильна ли во мне тяга к искусству...» (304). Но нужно отметить, что на протяжении всей книги «Пространство Эвклида» герой не может определиться с «установкой на форму труда»: «Я ещё срывался в решениях о моей профессии» (594). Поэтому он не создаёт значительного живописного произведения: написанные им холсты либо уничтожаются стихией (портрет, сгоревший при пожаре), либо не удовлетворяют самого художника (натюрморт, написанный в Италии).

К живописи будущий художник относится именно как к **профессии**. Сначала он учится у провинциальных иконописцев. Интересно, что искусствоведы, размышляя о живописи К.С.Петрова-Водкина, всегда говорят о том, что «метод его работ близок методу старинных мастеров» [Тамручи 1977], имея в виду влияние древнерусской иконописи. Герой автобиографии противопоставляет свои работы иконам Филиппа Парфёныча и старца Варсонофия: «...Он предложил мне написать «всех святых»... заплясали мои угодники! Каждый из них норовил принять непривычную для иконы позу...» (360). Но если для Шагала необычное расположение фигуры на холсте (например, изображение фигуры в полёте) – неотъемлемая черта его мировоззрения и позже – живописи, то для подростка Кузьмы – это неумение расположить тела святых на холсте объясняется незнанием законов пространства, композиции и т.п.

Годы учёбы, как в провинциальных, так и столичных живописных мастерских не удовлетворяют любознательность Кузьмы. Ему кажется, что в школе Штиглица он находит свой путь, но постепенно он приходит к мысли о том, что «что-то здесь не так» (384). Не удовлетворённый результатами своего творческого становления в области живописи, Кузьма пробует себя в драматургии и педагогике. В поиске «нового» он отправляется во второе путешествие за границу, в Италию.

Именно в Италии художник находит себя, он понимает, что «новое не ищется, оно у мастера рождается само собой, в порядке углубления работы и углубления самого себя этой работой» (619). К такому выводу он приходит в результате размышления над полотнами Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело, а также «случайных встреч» на улицах Италии с Данте и вымышленным диалогом с Бенвенутто Челлини. Символичным в этой связи становится эпизод чтения поэмы «Машина», в котором Петров-Водкин выступает в роли слушателя: герой приходит к важной для своей эстетики мысли о том, что когда искусство не обращено к человеку, оно утрачивает свою космическую сущность.

Вулкан Везувий – скрытый творческий потенциал художника. Сила Творчества как разбушевавшаяся стихия, как вспыхнувшая огненная лава вулкана способна возродить «на фоне этого космического величия» (636)

энергетическую мощь человеческого аппарата. После посещения разрушенной Помпеи, земля в сознании героя становится многоэтажной. И в результате столкновения со стихией художник проникает вглубь земных просторов, преодолевая тем самым трёхмерную ограниченность пространства Эвклида.

«Пространство Эвклида» – это действительно книга о творческом поиске и творческом самоопределении героя–художника, осознании героем себя как художника. Герой как будто ищет «третий глаз», открывающий ему духовное пространство Творчества. Поэтому, наверное, создание произведений («материального памятника» искусства) отходит в этой книге на второй план.

Список литературы

Бочкарёва Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь, 2000.

Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. Кишинёв, 1993.

Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. В 2 Т. М., 2001.

Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. СПб., 2000.

Русаков Ю.А. Петро-Водкин и его автобиографическая проза// Русаков Ю.А. Избранные искусствоведческие труды. СПб., 2000.

Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971.

Тамручи В.А. К.С. Петров-Водкин. Л., 1977.

Шагал М. Моя жизнь. СПб., 2000.

Шварёва Е.В. Библейские образы и мотивы в творчестве Марка Шагала// Библия и национальная культура. Пермь, 2005. С. 161–163.

Л.В.Братухина

СЮЖЕТ АНТИЧНОГО МИФА В РОМАНЕ В.НАБОКОВА

«THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT»

Произведение В.Набокова «The Real Life of Sebastian Knight», опубликованное в 1941-м году, представляет собою первый англоязычный роман писателя. Сам автор в одном из частных писем называет свой опус своеобразным «tour de fors упражнением на трудность, как говорится, хотя и исключительно удачным, есть чем гордиться» [Анастасьев 2002: 362–363], но и не более того. Исследователей же в немалой степени интересует «переходный» характер произведения, ставшего своеобразным знаковым рубежом в развитии художественной манеры В.Набокова и его писательской судьбы. Этому аспекту уделяют внимание в своих работах М.Э.Маликова и В.Е.Александров. Последний, рассматривая произведение в контексте основной темы монографии «Набоков и потусторонность», отмечает его своеобразие в художественном преломлении «биографического» метода, декларированного писателем в эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие». М.Э.Маликова исследует роман, определяя его среди так называемого набоковского «автобиографического корпуса», к которому, как следует из ее работы, относятся «произведения, посвященные ситуации художника в эмиграции и

творчеству, в которых актуализируется автобиографическая проекция» [Маликова 2002: 105]. Почти каждое исследование романа содержит более или менее полное истолкование разнообразных загадок и замысловатых «тематических узоров», характерных для прозы В.Набокова. Например, главы монографий Н.А.Анастасьева, Б.М.Носика, А.М.Зверева.

Фабульная основа романа насыщена автобиографическими деталями и подробностями. Заглавный герой – Себастьян Найт – эмигрант, обосновавшийся в Европе после революционных событий 1917-го года в России и ставший знаменитым английским писателем. Сюжетообразующим моментом становится решение его сводного брата (имя которого обозначено лишь начальной литерой В.) написать биографию покойного Себастьяна. Собственно роман посвящен описанию создания этой книги и одновременно является этой создаваемой книгой. В воссоздании европейского периода жизни Себастьяна В. опирается на произведения брата, полагая их «идеальной линией выражения» творческого «Я» их автора. О жизни Себастьяна в России брат-биограф рассказывает, основываясь на своих детских воспоминаниях и свидетельствах очевидцев. Так, в третьей главке, повествуя о годах юности своего брата, В. сообщает об одном событии, о котором сам лично помнить не может, но знает по рассказам матери. Летом 1917-го года Себастьян отправляется в довольно авантюрное странствие на Восток в компании с поэтом-футуристом Алексисом Паном и его женой Ларисой. Путешествовать планировалось, переходя из одного городка в другой с непременным устройством в каждом из них театрализованного действия с чтением стихотворений Алексиса. На сборы от таких выступлений должно было существовать предприятие. «В чем состояли функции или обязанности Себастьяна, чем он им помогал, так и осталось неизвестным», – заключает В. [Набоков 1993: 26]. Путешествие завершилось в Симбирске, где вся компания попала в участок, а затем Себастьян вернулся домой. Об этом путешествии, вернее о лете, «посвященном Алексису Пану», в романе упоминается еще только раз, в четырнадцатой главке, когда автор вновь обращается к юности Себастьяна, отыскивая его первую любовь. Более об этом курьезном эпизоде нигде не говорится, он никак напрямую не связан с центральной линией сюжета. Однако эта история играет важную роль в произведении, вовлекая читателя в своеобразную интеллектуальную игру и предлагая одну из возможных стратегий прочтения романа.

«Маркополово странствие Себастьяна» (так характеризует В. это предприятие) в качестве спутника Алексиса Пана приводит на память сюжет греческого мифа о великом путешествии бога Диониса на восток в Индию. Пан – божество лесов и пастбищ – обычно упоминается в свите Диониса среди менад и сатиров, хотя его участие именно в этом путешествии нигде не оговаривается. Диониса, иное имя которого Иакх, Бакхос, Вакх, в переводе означающее «спутник», в определенном смысле тоже можно назвать спутником Пана. Непонятное приключение Себастьяна в мифологических образах может быть интерпретировано и так. Некоторые факты биографии Себастьяна поддерживают такое сопоставление. Так же, как и великий олимпийский бог,

мальчик рано остается без матери. Вирджиния Найт оставляет ребенка и мужа, затем умирает от сердечной болезни. Семела, мать Диониса в одной из самых распространенных версий мифа, погибает, испепеленная молнией Зевса, явившегося в своем божественном облике. (Как известно, она сама об этом его просит, спровоцированная ревнующей Герой.) Затем, уже став Олимпийским богом, Дионис выводит Семелу из Тартара. Так же и Себастьян “воскрешает” свою мать: приехав в городок, где она якобы провела свои последние дни, он словно воочию видит ее, поднимающуюся по ступеням местной гостиницы.

В самом имени героя обыгрывается возможность мифологической интерпретации. Так, различия в произнесении второго имени Диониса – Бакхос (по-латыни) и Вакх (по-гречески) – воспроизводятся расхождением Себастьян – Севастьян соответственно в европейском и русском прочтении имени.

Путешествие античного бога составляет один из мифологических сюжетов в оформлении дионисийского хтонического культа. Интерпретация этого сюжета Ф.Ницше в его произведении «Происхождение трагедии из духа музыки» (1872) произвела значительный резонанс в европейской культуре, и в русской в том числе. Для Ницше результатом путешествия Диониса в Индию становится привнесение необходимой дионисической субстанции в мировоззрение древних греков и, соответственно, рождение «трагического духа» в рамках западной культуры. О знакомстве В.Набокова в восемнадцатилетнем возрасте с произведением Ф.Ницше сообщает в своей монографии «Набоков-ницшеанец» А.Ливри. Исследователю кажется, что писатель последовательно воплощает идеи ницшеанской философии в образах героев русскоязычных романов. В частности, набоковские герои, одаренные творческим талантом якобы «воплощают ницшеанского “сверхчеловека”», способного в своем устремлении к слиянию с Дионисом превратиться в «сверхмощную созидательную струну» [Ливри 2005: 231]. На наш взгляд, в «The Real Life of Sebastian Knight» В.Набоков не столько выступает ревностным ницшеанцем, сколько просто заимствует известный сюжет, имеющий, кстати, значительную традицию истолкования и в России. Подробный и не менее интересный, чем у Ницше анализ дионисийского культа в рассуждении об образовании трагедии как драматического жанра можно обнаружить в «Истории античной драмы» (1909–1911) И.Анненского или в статьях «Эллинская религия страдающего бога» (на основе статей 1904–1905 гг.) и «Дионис и прадионисийство» (1923) Вяч.Иванова, а также «Древнегреческая религия» (1918) Ф.Ф.Зелинского.

Вернемся к мифологическому сюжету и его воплощению в романе. Дионис рождается дважды. Сначала его матерью становится Персефона. Ее сын получил имя Диониса-Загрея (Диониса охотника). Титаны, враждебные его отцу Зевсу, завлекают Диониса в ловушку, разрывают на части и пожирают. Сердце убитого спасает Паллада и приносит его Зевсу. Тот проглатывает сердце сына и порождает нового Диониса уже в браке с Семелой, дочерью фиванского царя. В мифе титаны, пожравшие Диониса-Загрея, впоследствии становятся прародителями людей. Так в человеке по самой его природе сочетаются титаническое и дионисийское начало, причем последнее, по словам

Ф.Ф.Зелинского, возводит человека «к духовности, к воссоединению в Дионисе, ко всему небесному и возвышенному» [Зелинский 1993: 87].

В романе В.Набокова обе сюжетные линии причудливым образом переплетаются. В., сводный брат Себастьяна, – обычный человек, далекий от искусства. Создавая биографию брата, В. приходит к парадоксальному воссоединению с ним. Так, получив известие о безнадежном состоянии Себастьяна, В. «невесть почему отправился в ванную и простоял там минуту перед зеркалом» [Набоков 1993: 147]. В заключении романа В. прямо говорит: «... маска Себастьяна пристала к лицу, сходства уже не смыть. Я – Себастьян Найт или Себастьян – это я, или, может быть, оба мы – кто-то другой, кого ни один из нас не знает» [Набоков 1993: 157]. На уровне мифологических образов это признание можно расценивать как свидетельство причастности В. к высшему, духовному, творческому началу, как восхождение его к лучшему в себе, своей «дионисической» сущности. Кроме того, это парадоксальное тождество, к которому сводятся все тематические линии романа, в ретроспективе актуализирует мотив двойного рождения. Себастьян и загадочный биограф В. – сыновья одного отца от разных матерей – приходят к осознанию некоторой высшей общности в себе. В рамках европейской христианской традиции имя заглавного героя романа ассоциируется с одним из известных образов святых мучеников – Святым Себастьяном. Античная языческая мифологическая линия в романе интересным образом переплетается с христианской. Дионис дважды рождается, Святой Себастьян дважды умирает, вернее – его дважды обрекают на смерть, и он претерпевает сначала казнь стрелами, а затем, спасенный некоей женщиной, избивание дубинками. В романе этот мотив двойной гибели реализуется благодаря очень интересному сюжетному решению. Примчавшись к постели умирающего брата во французскую больницу Сен-Дамье, В. мимоходом узнает о смерти какого-то иностранца, но, положившись на заверения ночного смотрителя, полагает, что сказанное к Себастьяну не относится. Затем В., сам того не зная, проводит некоторое время над постелью некоего Кегана, приняв его за брата, пробудив в себе несбыточные надежды на будущие более близкие отношения и впервые почувствовав с ним какое-то высшее духовное родство. И только в конце его посещения все проясняется, и он понимает, что Себастьян, вероятно, и есть тот умерший иностранец. Но для В. это уже не имеет значения: «Так что я все же не повидал Себастьяна, вернее, не увидел его живым. Но немногие минуты, которые я провел, прислушиваясь к тому, что принимал за его дыхание, изменили мою жизнь в такой полноте, в какой она не изменилась бы, поговори со мной Себастьян перед смертью. Какова бы ни была его тайна, я тоже узнал одну, именно: что душа – это лишь форма бытия, а не устойчивое состояние, – что любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им» [Набоков 1993: 157]. Умерший Себастьян словно не умер, а простился со своим братом и раскрыл ему тайну творчества.

Необходимо упомянуть еще один нюанс мифологической основы: так называемое сближение культов Диониса и Аполлона в образовании трагедии. Культы этих божеств, пришедших в Олимпийский пантеон из Азии, во многом

соприкасаются и совпадают. Ницше большое внимание уделяет слиянию аполлоновского и дионисийского начал, породившему трагический дух Эллады и всей западной культуры. В.Иванов, заявляя о полной несостоятельности рассуждений немецкого философа, тем не менее отмечает культурно-исторический «синтез обоих божеств»: «В Дельфах оба бога празднуют свое примирение, необходимое для духовного равновесия Эллады и для полноты творческого раскрытия идеи обоих. <...> Синтез обоих божеств впервые дает всей греческой идее ее окончательную формулу. Из обеих божественных потенций слагается эллинский пафос эстетического и этического строя» [Иванов 1989: 346]. Эта идея, как нам кажется, находит отражение в романе В.Набокова, образуя еще одну возможную стратегию его прочтения. Уже упоминавшееся самоотождествление В. с Себастьяном как мифологический мотив восходит одновременно к традиции культов Диониса и Аполлона. Вот как, например, В.Иванов интерпретирует всем известную надпись «Познай самого себя» над входом в дельфийский храм: «...мы разумеем: как сущего – познай в себе Самого, т.е. Атмана <индивидуальное бытие души противопоставляемое первичной объективной реальности Брахману, но в конечном счете совпадающее с ним> индусов» [Иванов 1989: 343]. В культе Диониса мотив отождествления также играет важную роль. Спутники Диониса, вакхи и вакханки, впадают в священное безумие, они приобщаются к Дионису, постигая в мистическом обряде некие откровения. Мотив мистического приобщения к тайне божества (в образе Аполлона – в сфере искусства, в образе Диониса – в сфере космогонической онтологии) актуализируется в романе В.Набокова в состоянии синтетической нерасчлененности. Для его героев – Себастьяна и В. – искусство связано с познанием окружающего мира, проникновением в его сокровенные глубины и художественным преобразованием его. Познающий – сначала Себастьян, а затем В., его биограф-брат-alter ego, отождествляясь с Творцом («...может быть, оба мы – кто-то другой, кого ни один из нас не знает»), получает возможность не только понять окружающий мир, но и воздействовать на него, преобразовывать его структуру. В частности, В. удается непротиворечиво восстановить события последних лет жизни брата, обратившись к произведениям Себастьяна и словно заставив их раскрыться, когда сюжеты его романов и повестей организуют «объективную реальность» существования самого В. согласно собственной изощренной логике.

Находит свое непосредственное отражение в набоковском произведении и идея Ницше о появлении трагедии как результате Восточного путешествия Диониса, базирующаяся, впрочем, на вполне объективных данных классической филологии о происхождении трагедии как драматического жанра из культа Диониса. Себастьян отправляется в свое путешествие летом 1917-го года, после чего сразу же для их семьи, да и для всей России наступают драматические времена. Именно эмигрировав в Европу, т.е. отправившись на Запад, Себастьян становится писателем, и начинается тот период, когда совершилась основная драма его судьбы, события которой лягут в основу биографической книги его секретаря мистера Гудмена «Трагедия Себастьяна

Найта». Это произведение, состряпанное в надежде на коммерческий успех и не содержащее сотой доли истины, В. разоблачает, называя «Фарсом мистера Гудмена». Сам же создает книгу, которую читатель держит в руках, озаглавленную «The Real Life of Sebastian Knight» («Подлинная жизнь Себастьяна Найта»), что в сопоставлении с никудышным опусом мистера Гудмена прочитывается как «Подлинная трагедия Себастьяна Найта». Жизнь Себастьяна претворяется в сюжет биографической книги, суть которой в раскрытии подлинной реальности искусства, точно так же, как когда-то мифологические сюжеты подвигов Диониса, представленные в ритуальном действе, породили драму как таковую и драматическое искусство.

Нам представляется, что В.Набокова привлекает в мифах о Дионисе и Аполлоне мотив взаимопроникновения искусства и действительности. В контексте всего творчества писателя этот мотив олицетворяет одну из важнейших «силовых линий» его художественного мира. Культы Диониса и Аполлона, связанные с темами искусства и космогонической онтологии, овеянные мистическими ритуалами и обрядами приобщения к высшему знанию, а также имеющие значительную традицию интерпретации в отечественной и европейской культуре, содержат в себе возможность глубокого философского осмысления проблемы. Античный миф в характерной для В.Набокова игровой манере – при помощи целого ряда значимых соответствий и завуалированных отсылок – образует одну из альтернативных стратегий прочтения романа «The Real Life of Sebastian Knight».

Список литературы

- Александров В.Е. Набоков и потусторонность. СПб.: Алетейя, 1999.
Анастасьев Н.А. В.Набоков. Одинокый король. М.: Центрполиграф, 2002.
Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М.: Прогресс-Традиция, 2004. Кн.1.
Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. Киев: СИНТО, 1993.
Иванов В. Эллинская религия страдающего бога//Эсхил. Трагедии. М.: Наука, 1989. С. 307–350.
Ливри А. Набоков – ницшеанец. СПб.: Алетейя, 2005.
Маликова М.Э. В.Набоков: авто-био-графия. СПб.: Академический проект, 2002.
Набоков В.В. Bend Sinister. СПб.: Северо-Запад, 1993.
Носик Б. Мир и Дар Набокова. СПб.: Золотой век, Диамант, 2000.
Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. Victoria, Australia: Penguin Books, 1964.

П.Юркова, И.И.Шутова

КОНЦЕПТЫ *LA VIE* И *LA MORT* В АВТОРСКОЙ КАРТИНЕ МИРА А.КАМЮ

А.Камю – один из ярчайших представителей экзистенциализма, течения, которое во главу угла ставило рассмотрение и изучение проблем бытия, сущных проблем человечества [см.: Brisville 1969; Jévi-Valensi 1970].

Экзистенциальные проблемы – это проблемы, связанные с переживанием человеком его собственного пребывания в мире. Они рождаются в ходе повседневной жизни человека. Спектр этих проблем широк. В первую очередь – это сама *жизнь*, ей противостоит *смерть*. Однако это не только отношения противостояния, но, как выявлено, и партнёрства. Концепты *жизнь* и *смерть* становятся доминирующими в творчестве экзистенциалистов и, в частности, А. Камю. В ходе исследования мы установили, что эти слова существуют не сами по себе, а соотносятся с неким сложным обобщённым смыслом, синтезирующим линии частных употреблений. Поэтому их употребления способны не только художественно отражать действительность, но и воспроизводить сложный мир авторского «я», его мировоззрение и эстетические идеалы.

Авторская картина мира А. Камю пространственно связана с Алжиром (не только «благословенным средиземноморьем», но и с выжженным зноем, уродливым, пыльным и бездушным Ораном), а с другой стороны – Голландией и Францией. Хронологически она связана с периодом между первой и второй мировыми войнами и послевоенным временем. Мировосприятие А. Камю, его система ценностей, отражённая в связях и соотношениях словесных образов, является важнейшим фактором, обуславливающим объём и функционирование динамической семантико-стилистической системы писателя. Система мыслей А. Камю об основах бытия, *жизни* и *смерти*, цельность развиваемой художественной идеи формирует семантико-стилистическое единство используемых словесных средств, одновременно целенаправленно преобразуя их семантические, сочетаемостные, экспрессивно-стилистические и словообразовательные свойства и соотношения.

Для выявления доминантных смыслов *la vie* и *la mort* в творчестве А. Камю нами использовался метод сопоставления с данными современной лексикографии, в результате чего выделялись объективные и индивидуально-авторские смыслы концептов [см.: Карасик 2004; Стернин 2001]. Словарная дефиниция отражает ту сферу представлений о мире, которая является общей для всех людей. В структуре концепта такие значения занимают ядерное положение и называются в работе объективными. Наслоение дополнительных смыслов на объективные значения, привнесённые автором, мы называем индивидуально-авторскими.

Исследование показало, что индивидуально-авторские смыслы концептов *la vie* и *la mort* являются производными значениями от ядерных, объективных компонентов. Развитие личностных смыслов концептов проходит в следующих направлениях:

1. Конкретизация объективных смыслов концептов. Одним из значений существительного *la vie* является «mode, train, style de vie». В творчестве А. Камю это значение наполняется конкретным содержанием. *Жизнь* представляется писателю как возможность быть свободным. В художественном сознании Камю *жизнь* и свобода – синонимы: *...il sent bien que sa liberté et sa vie sont tous les jours à la veille d'être détruites* [Camus 1978: 181].

Свободная *жизнь* и замужество несовместимы. Смена социального статуса женщины (её замужество), отягощаемая определёнными условиями, лишает свободы: *Vingt-cinq ans n'étaient rien puisqu'il lui semblait que c'était hier qu'elle hésitait entre la vie libre et le mariage, hier encore qu'elle pensait avec angoisse à ce jour où, peut-être, elle vieillirait seule* [Camus 1981a: 13].

С пониманием *жизни* как свободы тесно переплетается идея *жизни* – правды. Концептуальный смысл *жизни* как правды – это не сама реальность, а человеческая функция, эквивалент правды: *Un homme dur, amer, qui avait travaillé toute sa vie, avait tué sur commande, accepté tout ce qui ne pouvait s'éviter, mais qui, quelque part en lui-même, refusait d'être entamé* [Camus 2004c: 78].

В вышеприведённом контексте человек предстаёт перед нами в неприглядном свете: суровый (*dur*), он убивал по команде (*avait tué sur commande*), но негативные характеристики смягчаются последними словами (*qui, quelque part en lui-même, refusait d'être entamé*). Данный пример – яркая характеристика мировоззренческих позиций Камю. Проявление правды в *жизни* по Камю – это человеческая ипостась, которая связана, прежде всего, с разумом и желанием говорить искренне.

Концептуальные смыслы «*жизнь* – свобода» и «*жизнь* – правда» становятся для Камю архиважными. На них базируется всё творчество писателя, для которого ложь и угнетение являются причинами всех человеческих и общественных проблем.

Одно из основных значений существительного *la mort* таково: «cessation de la vie, considérée comme un phénomène inherent à la condition humaine» (прекращение *жизни* как феномен, присущий человеческому бытию). В творчестве А. Камю это значение наполняется конкретным содержанием. *Смерть* представляется писателю как неизбежность, предопределённость: *Il m'a expliqué alors qu'il avait appris la mort de tamen mais que c'était une chose qui devait arriver un jour ou l'autre* [Camus 1975: 55].

На понимание *смерти* как неизбежности наслаивается значение незащищённости перед нею, когда мысли о ней, беспокойство (*le souci*) не покидают человека: *Et bien qu'en principe, il fût protégé par le sérum, le souci de sa proper mort non plus ne lui était pas resté étranger* [Camus 1978: 200].

Образные репрезентанты концептуальных смыслов *смерти* входят в ассоциативные комплексы с базисными компонентами:

- «смерть как благостная сущность» (*la réunion et la paix bouleversantes* – воссоединение, умиротворение);
- «смерть как неведомая сила» (*sans le savoir* – неведомая для души);
- «смерть как покров» (*la mort et son ombre n'abrite aucun dieu* – смерть под своим покровом не прячет богов);
- «смерть как кара» (*...la mort du corps...était par elle-même, une punition suffisante et qui absolvait tout* – физическая смерть... уже сама по себе достаточная кара).

Названные значения позволяют сделать вывод о важном для концепции бытия положении: будучи атеистом, автор не уходит от различных

предположений о дальнейшем пребывании человека после его физической смерти.

2. Концептуальный смысл «смерть как акт насильственной гибели», актуальный для творчества Камю, связывается с представлением о жизни как «борьбе людей друг с другом». Многочисленность контекстов произведений Камю, репрезентирующих идею насильственной гибели, обуславливается прежде всего социально-историческими условиями начала XX в., общим ощущением катастрофичности: *J'ai horreur des condamnations à mort* [Camus 1978: 118]; ... *s'il me parlait ainsi ce n'était pas parce que j'étais condamnés à mort; à son avis, nous étions tous condamnés à mort* [Camus 1975: 180].

Данный параметр обусловил частотность употребления каузативных ситуаций казни и несправедливого наказания, осуществляемого через «отсечение головы», «расстрел» и т.д. Исследование показало также, что особенности идиостиля А.Камю следует усматривать не только в структуре каузативных отношений, но и в средствах их выражения. В языке А.Камю представлены различные способы репрезентации названных каузативных отношений, каузативные глаголы (*tuer, condamner, tirer, couper le cou, envoyer à la mort*).

Автор проводит параллель между смертными приговорами и убийствами: *condamnation à mort (смертный приговор) = execution (казнь) = le plus abject des assassinat (самое гнусное из убийств); couper le cou (отрубить голову), cette tête doit tomber (эта голова должна упасть) = tuer (убить)*. Такое сочетание контекстуальных синонимов производит на читателя впечатление убийства, а не исполнения правосудия.

3. Включение аксиологических компонентов в структуру концептов. Камю даёт разнообразную оценку исследуемым концептам, которые показывают двойственное отношение писателя к *жизни* и *смерти*: *Ils continuaient de vivre de la nécessité, bien qu'ils ne fussent plus dans le besoin, mais l'habitude était prise, et aussi une méfiance résignée à l'égard de la vie, qu'ils aimaient animalement mais dont ils savaient par expérience qu'elle accouche régulièrement du malheur sans même avoir donné de signes qu'elle le portait* [Camus 2004: 149].

Последний пример показывает нам противоречивое отношение автора к *жизни*. С одной стороны, это животная (*animalement*), то есть безграничная любовь, которая не имеет объяснений и причин и которую невозможно побороть. С другой стороны, имплицитное сравнение *жизни* с матерью, которая регулярно порождает (*accouche régulièrement*) беду, объясняет другое чувство – смиренный (*résignée*) страх, недоверие, подозрение (*méfiance*), то есть такое чувство, которое не поддаётся излечению.

Атрибутивные параметры *жизни* носят ярко выраженный оценочный характер, что проявляется при помощи разнообразных сочетаний слова *la vie* с прилагательными:

1. ... *d'une étrange vie taciturne...*(странной безмолвной жизнью) [Camus 2004с: 37];

2. *Il renvoyait sa vie folle, courageuse, lâche, obstinée...* (Он припомнил свою жизнь, безрассудную, мужественную, неверную, упрямую) [Camus 2004с: 35];
3. *La vie est difficile pour elle* (У нее тяжелая жизнь) [Camus 2004с: 179];
4. *La vie, mystérieuse et éclatante, suffisait à le remplir tout entière* (Жизнь, таинственная и ослепительная, захватывала его целиком) [Camus 2004с: 183];
5. *...cette vie rude...* (суровая жизнь) [Camus 1981 d: 85];
6. *...la vie démente ou figée...* (безумная и застойная жизнь) [Camus 1981a: 34].

Данные контексты показывают амбивалентное восприятие исследуемой субстанции Альбером Камю.

Экзистенциальные проявления *жизни* оцениваются автором резко отрицательно: *une vie personnelle profondément immorale* [Camus 1978: 201]. Субстанциональные параметры, связанные с внутренней духовной *жизнью* человека, способностью испытывать глубокие чувства, склонностью к осмыслению *жизни*, правдивостью, представляются особо значимыми для А.Камю и, следовательно, ценными, служащими для подражания: *Dans un certain sens, on peut bien dire que sa vie était exemplaire* [Camus 1978: 48].

Для творческой деятельности А.Камю характерна борьба против социальной несправедливости, которая является следствием абсурдных законов и неверных принципов общества, поэтому особое место в его творчестве занимает описание *жизни* бедняков: *... la pauvreté et l'ignorance rendait la vie plus dur, plus morne, comme refermée sur elle-même; la misère est une forteresse sans pont-levis* [Camus 2004с: 163].

Сравнивая *жизнь* в нищете с наглухо закрытым пространством (*refermée sur elle-même*), крепостью без подъёмного моста (*forteresse sans pont-levis*), автор говорит о том, что из этого состояния сам человек вряд ли может выбраться.

Нищенское прозябание становится у Камю синонимом невежества *l'anonymat*, безымянности *ignorante obstinée*, безысходности людей, у которых нет будущего, поэтому она характеризуется резко отрицательно: *La mémoire des pauvres déjà est moins nourrie que celle des riches, elle a moins de repères dans l'espace puisqu'ils quittent rarement le lieu où ils vivent, moins de repères aussi dans le temps d'une vie uniforme et grise* [Camus 2004с: 9].

Использование слова *uniforme*, которое в качестве прилагательного имеет значение *однообразный*, а в качестве существительного означает *униформа*, в сочетании с прилагательным *grise* (*серый*) ассоциативно уподобляет бедняков каторжникам или тюремным заключённым.

Среди аксиологических компонентов в семантической структуре концепта *смерть* выделяются следующие: *смерть* – это состояние полного уничтожения, небытия, с которым персонажи Камю не хотят мириться. К негативным коннотациям относятся: *смерть* – страх, дискомфорт, разрушение, одиночество. Позитивными коннотативными оттенками являются: *смерть* – благостная сущность, избавляющая человека от страданий.

У Альбера Камю есть два восприятия *смерти* – пассивное и активное: *Il*

n`y avait plus de place dans le cœur de tous que pour un très vieil et très morne espoir, celui-là même qui empêche les hommes de se laisser aller à la mort et qui n`est qu`une simple obstination à vivre [Camus 1978: 235]. Борьба со смертью должна стать объединяющим началом: *La mer, les pluies, le besoin, le désir, la lutte contre la mort, voilà ce qui nous réunit tous* [Camus 2002: 40].

Говоря о *смерти*, Камю подразумевает зло и несправедливость общества по отношению к человеку. Выход из этого – отчаянное сопротивление и даже бунт: *J`ai cru que la société où je vivais était celle que reposait sur la condamnation à mort et qu`en la combatant, je combattais l`assassinat... J`ai appris que j`avais indirectement souscrit à la mort de milliers d`hommes, que j`avais même provoqué cette mort en trouvant bons les actions et les principes qui l`avaient fatalement entraînée... Je sais seulement qu`il faut faire ce qu`il faut pour ne plus être un pestiféré et que c`est là ce qui peut, seul, nous faire espérer la paix, ou une bonne mort à son défaut* [Camus 1978: 226-228].

Осуждение на *смерть*, все абсурдные законы общества, против которых выступает Камю, несут в себе зло и насилие над личностью, поэтому противостояние человека этому приветствуется и провозглашается писателем.

4. Пространственно – ориентационные концептуальные смыслы, включённые в структуру концепта *жизнь*, развиваются в сторону представления данной субстанции в образе реки: *...le regard perdu sur la rue et le courant de la vie qui s`écoulait inlassablement en contre-bas de la berge où elle se tentait* [Camus 2004с: 246]. Среди ориентационных параметров существенны такие измерения: горизонтальное, связанное с экзистенциальным бытием (*vie – chemin*), закрытое, замкнутое (*forteresse sans pont-levis*), интровертированное (*vie - solitaire*).

5. В семантической структуре концепта также выделяются темпоральные концептуальные смыслы *смерти*. В творчестве Камю они таковы: время смертного состояния – это собственно момент умирания как переходное состояние из бытия в небытие, которое характеризуется:

А) определённой длительностью: *«Le pouls devient filiforme et la mort survient à l`occasion d`un mouvement insignifiant.» Oui... on était pendu à un fil et les trois quarts des gens, c`était le chiffre exact, étaient assez impatients pour faire ce mouvement imperceptible qui les précipitait* [Camus 1978: 42].

Б) определённым состоянием: крики – *clameur*, неопределённое возбуждение – *une sorte d`excitation hagarde*, неуклюжая свобода – *une liberté maladroite*, страх – *je voudrais mourir tranquille, et mourir est effrayant* (я хотел бы умереть спокойно, а умирать так страшно) [Camus 2004с: 46], тревога – *cette angoisse devant l`inconnu et la mort...* (эта тревога перед неизвестностью и смертью...) [Camus 2004с: 249].

Исследование показало, что самым близким концептом у существительных *жизнь* и *смерть* является концепт времени. Несмотря на тот факт, что время представляет собой абстрактную единицу, оно позволяет, в известной мере, конкретизировать не менее абстрактное слово *жизнь*. Данные феномены тесно переплетаются в контекстах произведений А.Камю, вступая в различные взаимоотношения. Время можно отнять у *жизни* и отдать чему-либо

другому: *...il lui semblait que le temps du sommeil était enlevé à la vie et à ses jeux* [Camus 2004c: 54].

Мера жизни, ее длительность – следующая важная позиция в структуре концепта *жизнь*. Писатель в своих произведениях акцентируют внимание на скоротечности и мимолетности жизни: *les jours d'une vie déjà si courte* [Camus 2004c: 19].

6. Включение в структуру концепта *смерть* перцептивных смысловых компонентов. Существенными в восприятии Камю являются визуальный (*la nuit et l'épouvantable mort*), колористический (*l'ombre de la mort*), аудиальный (*ce silence, cette mort des couleurs et des mouvements*), термический (*la mort aussi est fraîche*) каналы перцепции, которые представляют собой ментальную обработку данных сенсорного восприятия смертной субстанции и создают предметно-чувственные слои концепта.

7. Важно отметить, что в идиостиле Камю наблюдается поэтика уравнивания противоположных сущностей, которая проявляется на семантическом уровне как наличие общих смысловых компонентов концептов *жизнь* и *смерть* и на языковом уровне как представление слов – концептов, противоположных по значению, в синтаксической роли однородных членов предложения, помещение наименований данных субстанций в одинаковый контекст.

Une chaleur de vie et une image de mort, c'était cela la connaissance [Camus 1978: 264]. Семантическая близость понятий *жизни* и *смерти*, являющихся в художественном сознании А.Камю одинаково истинными, приводит к выводу о необходимости познания человеком чего-то ценного, более значимого, чем его части. По представлению А.Камю, познание *жизни* и *смерти* – это то знание, которое должен приобрести каждый человек.

Для поэтики писателя характерно отсутствие табуирования смертной лексики, эвфемизации *смерти*, таким образом, есть сохранение прямых номинаций смертного процесса.

Философия экзистенциализма построена на принципе абсурдности бытия, но мировоззрение Камю, как показало исследование, отличается от такого понимания *жизни*: *Sa force de vie, sa foi dans la vie. Mais il crache le sang. La vie serait donc ça, l'hôpital, la mort, la solitude, cette absurdité...Et tout au fond de lui: non, non, la vie est une autre chose* [Camus 2004c: 360].

В своих произведениях писатель неоднократно объясняет абсурдность жизни: *Ce qui s'oppose ici, c'est la magnifique anarchie humaine et la permanence d'une mer toujours égale. Cela suffit pour que monte vers la route à flanc de coteau une bouleversante odeur de vie* [Camus 2005: 21].

Противопоставляя неизменную природу (*mer toujours égale*) и человеческую анархию (*anarchie humaine*) писатель выводит нас на основополагающий для своей философии вывод: *жизнь* сама по себе не абсурдна, абсурд и хаос создают люди. Плохо организованное общество, его законы, порядки, *жизнь* по этим правилам – вот что абсурдно.

Таким образом, изучение семантической структуры концептов *la vie* и *la mort* в произведениях А.Камю позволило выявить объективные и

индивидуально – авторские смыслы концептов. Выявление смыслового наполнения названных субстанций позволило определить особенности художественного мышления писателя, некоторые структурные закономерности в построении авторской картины мира, специфику средств выражения витально-мортальной семантики в языке А. Камю и особенности поэтики писателя.

Список литературы

Карасик В.И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. М.: ГНОЗИС, 2004.

Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта// Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2001. С.58-65.

Brisville J.-C. Camus. P.: Gallimard, 1969.

Lévi-Valensi J. Les critiques de notre temps et Camus. P.: Ganier, 1970.

Camus A. Discours de Suède. P.: Gallimard, 2002.

Camus A. Jonas ou l'artiste au travail. P.: Gallimard, 2004a.

Camus A. La chute. P.: Gallimard, 1997.

Camus A. La femme adultère. P.: Gallimard, 1981a.

Camus A. La peste. P.: Gallimard, 1978.

Camus A. La pierre qui pousse. P.: Gallimard, 2004b.

Camus A. Le premier homme. P.: Gallimard, 2004c.

Camus A. Le renégat. P.: Gallimard, 1981b.

Camus A. Les muets. P.: Gallimard, 1981c.

Camus A. L'étranger. P.: Gallimard, 1975.

Camus. L'hôte. P.: Gallimard, 1981d.

Camus. Minotaure. Корона принт, 2005.

И.А.Авраменко

РОМАНЫ-ДИАЛОГИ ГЕНРИ ГРИНА КАК ВАРИАНТ МОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА

Сегодня творческий метод, в частности модернизм, все более понимается как динамическая категория «через соотнесение поколений, в его генеалогии» [Smith 2003: 181]. Наибольший интерес вызывает преломление и трансформация метода в творчестве отдельных писателей.

Очень плодотворным в плане расширения и углубления понятия метода оказывается обращение к маргинальным писателям, к писателям второго плана. Утверждается, что литературная техника английского модернистского романа «не исчерпывается потоком сознания и мифологической структурой», прежде всего потому, что «его хронология не исчерпывается «высоким периодом» 1910-1930х гг.» [Бузылева 2004: 222].

С нашей стороны также вырывает возражения термин «объективизация повествования», поскольку результатом «ухода автора» стало выдвигание на первый план героя, который становится фокусом литературного произведения.

Расширение сферы героя ведет к *принципиальной субъективности* модернистского романа. Модернизм можно широко определить как субъективный идеализм в литературе, поскольку здесь «внешний предметный и обстоятельный мир существуют ... только в сопряжении и через мир внутренний» [Проскурнин 1993: 72], через субъекта этого мира.

Генри Грина часто относят к «поколению Одена», второму поколению английских писателей XX в. Его творчество представляет любопытную реализацию модернистского метода, испытавшего влияние реализма. Первый роман Генри Грина «Слепота» (1926) - типично модернистский роман о художнике, в котором субъективность проявляется в различных формах интроспекции (дневник, внутренний монолог, поток сознания), заполняющих все пространство текста, что позволяет говорить о *тотальной интроспективности* романа. Диалог как столкновение, сопряжение, борьба сознаний, до этого замкнутых в себе и нашедших лишь интроспективное выражение, занимает в тексте романа небольшое место. Разнообразие интроспективных форм еще сохраняется и даже получает новые нюансы во втором романе Г. Грина «Жизнь» (1929). Однако гораздо большее значение приобретает сфера диалога (в прямой и в косвенной речи) как слово персонажа и сфера повествования как слова автора.

В последующих романах интроспекцию все более замещают эстетически и символически нагруженные авторские описания, которые в свою очередь уступают место расширяющемуся прямому диалогу персонажей. Последние два романа Г. Грина «Ничто» (1950) и «Обожание» (1952) почти на девяносто процентов состоят из диалога, и именно их с полным правом можно отнести к жанру романов-диалогов. Так диалог у Грина становится преемником интроспективно-интериоризированной субъективности модернистского романа и таких ее форм, как поток сознания. Но при этом писатель обращается и к объективированной, точнее – к *экстериоризированной субъективности*. Диалог – это мир героя, доступный непосредственному восприятию внутри мира художественного произведения. При этом герой остается фокусом произведения, но сам фокус ограничивается внешним выражением.

В текстовом плане звучащее слово героя подчиняет себе весь роман. Для Грина характерно построение романа как ряда сцен, в тексте разделенных пробелами. Общая для романов-диалогов структура сцены такова: (1) вводное авторское предложение, называющее участников беседы и место, (2) сплошной диалог, изредка прерываемый краткими ремарками, (3) факультативная заключительная авторская фраза, сигнализирующая о завершении беседы. Однако взаимоотношения, диалог автора и героя неоднозначны.

В силу господствующей в романах-диалогах экстериоризированной субъективности слово авторское, оставаясь объективным, передает лишь проявленные вовне процессы внутренней жизни персонажей. Авторские ремарки, сопровождающие диалоги персонажей, – это обычно сообщения об их движениях, жестах, мимике и интонации, т.е. о том, что является неотъемлемой частью диалога (см.: Якубинский 1986). Очень редко это действия, которые никто из присутствующих действующих лиц не может наблюдать («говоря это,

Джейн, так чтобы никто не заметил, скрестила пальцы»)), но обычно называется то, что доступно непосредственному восприятию самих персонажей. Иногда автор даже отказывается от возможности «всеведения» в пользу перспективы героя, характеризуемой «неведением» («Было слишком темно, чтобы видеть выражение ее лица»).

Иногда ремарки вводятся при помощи противительных союзов «но», «однако», «тем не менее» и т.п., раскрывающих авторскую позицию и позволяющих подчеркнуть противоречие между словами и истинными чувствами или мотивами персонажа. Но чаще всего это объективная констатация фактов, и читателю приходится постоянно анализировать поведение персонажей и самому делать выводы.

Подчас в ремарках говорится о чувствах, эмоциях персонажей, что, казалось бы, можно понять как форму проникновения автора во внутренний мир персонажей. Однако, поскольку эти упоминания не поддерживаются психологическим анализом и сопровождаются оборотами «по-видимому», «казалось» и т.п., они не выходят за рамки возможностей восприятия самих персонажей и в них вполне можно увидеть проявление позиции этих персонажей.

Таким образом, формально напоминая прямую авторскую речь, функционально ремарки оказываются близки к несобственно-прямой речи с ее взаимозависимостью слова автора и слова героя. Последнее все же оказывается доминирующим, подчиняя себе слово автора.

В связи с таким «уходом автора» можно отметить *снижение нарративности* (рассказываемости) в романах Грина. «Событие рассказывания» уступает место «событию, о котором рассказывается» (Бахтин). Это типологически отделяет Грина от английского модернизма Джойса и Вулф, у которых наррация (по Женетту) преобладает над историей, и ставит его в один ряд с французским модернизмом Роб-Грийе. Более того, если для описания романов Грина среднего периода еще применима лаббоковская оппозиция *telling* (рассказывание) – *showing* (изображение), то в случае романов-диалогов точнее, может быть, говорить о *representation* (представлении). По Грину, «романист должен быть (или создавать иллюзию, что он является) не более чем чувствительным записывающим аппаратом, передающим без комментариев то, что он видит и слышит» [Stokes 1959: 68].

Диалогизацию произведения традиционно связывают с драматизацией. В этом случае речь персонажа является *выражением действия*, она соотносится с действием как с чем-то для нее внешним. Однако в рассматриваемых романах диалог не является в этом смысле драматическим. В аспекте действий и событий мы говорим о *перформативности* романов Грина: слово персонажа не называет действие, а само является действием. Беседа – основной и зачастую единственный изображенный вид деятельности персонажей Грина. Они выясняют, обсуждают, доказывают – и чаще всего довольствуются этим, слова не ведут к дальнейшим, внешним действиям.

Типичный перформатив – брачная церемония становится основой развития сюжета в «Ничто». С самого начала романа персонажи живо

обсуждают шуточную церемонию бракосочетания между сорокадвухлетним Джоном Помфретом и шестилетней дочкой его давней знакомой Джейн Уэзерби. В середине романа о помолвке сообщают сын Джейн Филипп Уэзерби и дочь Джона Мэри Помфрет. В конце романа, однако, свадьба отменяется, а в брак собираются вступить их вдовствующие родители.

Даже если совершается какое-либо внешнее действие, событие, гораздо более значимым становится его обсуждение. Когда в «Обожании» Диана Миддлтон застаёт своего мужа Артура, за которым она замужем 18 лет, в супружеской спальне с восемнадцатилетней Аннабель Пэйнтон, важнее самого происшествия становится его словесная интерпретация: в диалогах Дианы и мужа, Артура и его друга Чарльза Эддинселла, с которым ему позже изменит жена, Аннабель и ее подруги Клэр Белейн, которая в конце романа станет любовницей Чарльза. Как в геометрии точка появляется на пересечении прямых – так событие у Грина проявляется в пересечении, столкновении мнений об этом событии.

Некоторые романы Грина, и в особенности последние, зачастую относят к такому традиционному для реализма и нехарактерному для модернизма жанру, как комедия манер. Точнее сказать, этот жанр любопытным образом трансформируется в творчестве Грина. Диалог в комедии манер всегда играл важную роль, особенно как средство развития сюжета и его непосредственная составляющая, что мы наблюдаем и у Грина. Однако если в реализме диалог был средством изображения героя как объекта при доминирующей позиции автора, то у Грина, как мы видели, за счет расширения пространства прямой речи персонажей расширяется и сфера героя, тогда как такой, казалось бы, неизбежный для комедии манер элемент, как авторское слово (авторский комментарий, в частности) практически исчезает. Если в реалистической комедии манер диалог являлся *средством выражения* героев и конфликта, то в модернистской комедии манер Грина он становится *средством существования героев и конфликта*.

Конфликты возникают и разрешаются всегда в диалогах. Конфликт получает вербальное, часто даже лингвистическое воплощение: не/совместимость персонажей проявляется на языковом уровне, в не/совместимости их идиолектов. «Джейн и Ричард не могут пожениться, каковы бы не были социальные и личные преимущества их взаимоотношений: они лингвистически несовместимы. Ее манипулятивная уклончивость и его отрывистая безыскусная речь не имеют ничего общего», – пишет Томас Фостер о персонажах «Ничто». – «Джон более восприимчив к ее манере говорения, тогда как Лиз Дженнингс оказывается меньшей повествовательной обузой для нетерпеливого Ричарда» [Foster].

Однако в целом нельзя сказать, что диалог оказывается плодотворен для героев последних романов Грина. Он не ведет к взаимопониманию (в отличие, например, от диалога в романе «Жизнь» 1945 года). Нередки авторские комментарии «как будто она его не слышала», «пропустив ее слова мимо ушей» и т.п. Это проявляется и в том, что потенциально бесконечный, по Бахтину, диалог в этих романах неизбежно прекращается, заканчивается беккетовским

молчанием, подчеркнутым пробелом, который разделяет сцены романов. Сцены зачастую оканчиваются авторским комментарием «Они заснули», «И они разошлись», «Больше они друг другу ничего не сказали».

Особенно символичным оказывается финал «Ничто». Джон Помфрет и Джейн Уэзерби в постели: «Затем наступила долгая пауза, и его веки закрылись».

– А как твой противный диабет, мой дорогой? – прошептала она.

– В порядке, - едва ответил он.

– Ты чего-нибудь хочешь, милый?

– Ничего... ничего, – тихо ответил он, так что она едва могла расслышать, и затем, казалось, крепко заснул наконец».

“Обожание” – “сильное” слово, но в контексте романа оно получает ироническую окраску. «Я его просто обожаю», – так каждый говорит о каждом, и чувство, обозначаемое этим словом, становится пустым. «Все-таки обожание – это не любовь» (Doting isn't loving at all), – говорит Артур Миддлтон, и в этой фразе мы слышим гриновский автокомментарий, отсылку к его роману «Любовь» (Loving).

Так некий пессимизм и даже безысходность, сопровождающая почти весь модернизм, отразилась в последних романах Грина. После издания «Обожания» писатель прожил еще 21 год, но практически ничего не создал в области художественной литературы. Не является ли это символом разочарования художника?

Однако есть и другая сторона. К. Бузылева отмечает, что объективизация повествования у Комптон-Бернетт выразилась в безликости ее персонажей, в частности в том, что ее диалог «не имеет ничего общего с повседневной жизнью» [Бузылева 2004: 230]. Грин, напротив, мастерски создает эффект живой речи. Индивидуальность его персонажей подчеркивается индивидуальностью их речи, проявляющейся на многих уровнях: возрастном, гендерном, классовом.

В силу своей индивидуальности (а значит, и противоречивости) герои Грина не вызывают отстраненности, а, напротив, провоцируют читательскую активность: сопереживание, непонимание, иронию. Так мы подошли еще к одному виду субъективности, столь характерному для модернистского романа, – читательской субъективности. Функция читателя у Грина, как и в романах Комптон-Бернетт, – это зачастую «поиск смысла в не интерпретированной внутренним авторским голосом реальности» [Бузылева 2004: 229], в отличие от раскрытия смысла, который в реалистическом романе задан автором, занимающим доминирующую позицию.

Приведем один пример. Сам заголовок «Ничто» при чтении неизбежно привлекает внимание к этому слову, не раз встречающемуся на страницах романа в различных контекстах: от типично бытовых («Мисс Дженнингс нечего выпить») до мировоззренческих, связанных с конфликтом поколений в романе («Они <поколение отцов> ничего не сделали») и философско-символических, как в уже рассмотренной нами концовке романа. Читателю

каждый раз предстоит решать, насколько большое значение имеет данная фраза для общего понимания произведения.

Однако читательское «конструирование смысла» (В. Изер) не может не опираться на автора. Уменьшение доли авторской речи, как мы ее привыкли называть, означает лишь молчание повествователя. Автор же, как принцип организации произведения, всегда в нем присутствует, подсказывая читателю возможности понимания. В одной из сцен Джейн Уэзерби утверждает, что не может допустить и мысли, что ее сын способен встречаться с этой ужасной Мэри Помфрет. В начале следующей сцены повествователь невозмутимо констатирует: «Мисс Помфрет и Филипп Уэзерби сидели в пабе возле Кингсбриджа». При всей объективности Грина – «это только поверхность, которая зачастую озадачивает и провоцирует на размышления о ее смысле. Это интересный пример того, как читатель может сильнее сознавать присутствие тщетно скрывающегося автора, чем в случае очевидного навязчивого комментатора» [Hewitt 1988: 213].

Читательская свобода по отношению к романам Грина связана с неопределенностью образа читателя. Гринковский читатель не задан, не выявлен автором в своем произведении и, соответственно, не ограничен в своем сотворчестве. В этом видится некий паритет между скрытым читателем и скрытым повествователем. Единственное указание на адресата произведения в романах-диалогах – это фраза из «Обожания»: «внимательный наблюдатель мог бы заметить, что...». Это единственное требование – по сути, важнейшее из всех, которые мог бы предъявить Грин своему читателю. В автобиографии «Собираю вещи» Грин писал: «Прозу следует читать не вслух, а самому себе ночью, и она не так быстра как поэзия, это, скорее, паутина, собирающая намеки». И когда Грин говорил, что «общение автора и читателя будет все больше вестись посредством диалога» [Stokes 1959: 68], он имел в виду не только изображенный в произведении диалог, но и сам диалогический принцип романа.

Список литературы

Бузылева К. Романы-диалоги Айви Комптон-Бернетт в контексте английского модернизма // Вопросы литературы. 2004. Май-июнь (№ 3). С.222–238.

Проскурнин Б.М. Английская литература 1900–1914 гг. (Дж.Р.Киплинг, Дж.Конрад, Д.Г.Лоуренс). Пермь, 1993.

Foster, Th. Henry Green // http://www.centerforbookculture.org/dalkey/backlist/green_henry/review/RCF_extracts/00_3_green.html/

Hewitt, D. English Fiction of the Early Modern Period 1890–1940. London and New York, 1988.

Smith, S. The Disconsolate Chimera: T.S.Eliot and the Fixation of Modernism // Rethinking Modernism / Ed. By Marianne Thormalhen. Palgrave Macmillan, 2003. P. 180–203.

Stokes, E. The Novels of Henry Green. London: Hogarth Press, 1959.

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В РОМАНЕ ДЖ.ФАУЛЗА «МАНТИССА»

Роман Джона Фаулза «Мантисса» был опубликован в 1982 г. Он не только дополняет все предыдущие произведения известного английского писателя, но и позволяет осмыслить их в ином ключе. *Mantissa* в авторском примечании к роману определяется по Оксфордскому словарю английского языка как «добавление сравнительно малой важности, особенно к литературному тексту или рассуждению» [Фаулз 2001: 281]. Перед нами «роман о романе», иначе говоря, роман о литературном творчестве, которое является как средством, так и целью.

Сюжет произведения весьма незамысловат: он представляет собой диалог писателя Майлза Грина и его музы, с которой происходят постоянные метаморфозы, она предстает перед героем и читателем в самых разных ипостасях. В этих перевоплощениях реализуется принцип игры, характерный для постмодернистской прозы. Спор писателя с музыкой, напоминающий ссоры влюбленных, ведется на протяжении всего произведения, скачет с одной темы на другую, однако в центре по-прежнему остается проблема самоопределения и творчества. Задача нашего исследования – показать архетипическую природу женского образа в этом романе.

Понятие архетипа в XX столетии актуализировалось в связи с развитием аналитической психологии, основателем которой был Зигмунд Фрейд, – а именно в трудах Карла Густава Юнга, создавшего теорию коллективного бессознательного. «Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. Усредненно отображая миллионы индивидуальных переживаний, они дают таким путем единый образ психической жизни, расчлененный и спроецированный на разные лики мифологического пандемониума» [Юнг 1992: 117]. Тесно связанные с мифом и ритуалом, архетипические образы появляются в сновидениях и в искусстве. «Если сны видит мужчина, он обнаруживает женскую персонификацию своего бессознательного... Юнг назвал ее “анима”... Чаще всего анима выступает в форме эротической фантазии» [Франц 1996: 225, 229].

Имя Карла Густава Юнга непосредственно упоминается в переводе романа «Мантисса» на русский язык:

« – Почитай-ка, что пишет Джонг.

– Ты хочешь сказать – Юнг? Швейцарский психолог?» [Фаулз 2001: 183].

В оригинале игра слов «Jong – Jung» оставляет имя швейцарского психолога в легко обнаруживаемом подтексте:

«'Read Jong.'

'The Swiss psychologist?')» [Fowles 1993: 120].

Ассоциация имени американской писательницы Эрики Джонг с психоаналитиком К.Г.Юнгом не случайна: она иронически подчеркивает неосознаваемую героем архетипическую природу его отношения к женщинам. Сама героиня заявляет: «...I happen to be a female archetype with an archetypally good sense, developed over several millennia, of deeper values» [Fowles 1993: 139] («...я – архетип женщины, наделенный архетипическим здравым смыслом, развивавшимся на протяжении многих тысячелетий, архетипическим пониманием высших ценностей» [Фаулз 2001: 209]). И продолжает: «...мое физическое присутствие здесь абсолютно иллюзорно и является всего-навсего эпифеноменом, результатом определенных электро-химических реакций, происходящих в правой и, если хочешь знать, патологически гипертрофированной доле твоего мозга» [Фаулз 2001: 210]. На требование музы убрать руку с ее лодыжки герой иронически отвечает, что хотел только проверить, есть ли у архетипов лодыжки. И позже, намекая на Еву, двусмысленно заявляет: «You know you can't resist an apple. Even though you're only an archetype... I know your game, my dear woman» [Fowles 1993: 150] («Я же знаю – ты не сможешь устоять перед яблоком. Хоть ты всего лишь архетип... Я раскусил твою игру, милая моя женщина» [Фаулз 2001: 227]). В первом предложении переводчик, на наш взгляд, необоснованно, заменила «ты знаешь» на «я знаю». У Фаулза сама героиня («архетип») наделяется сознанием и подсознанием.

Автор признавал, что нередко использовал идеи аналитической психологии при создании своих творений: «Кое-что из идей Фрейда и Юнга я использовал для строительства собственной куколки. Особенно помогал мне Юнг» [Фаулз 2002: 553]. На наш взгляд, архетипичность женского образа в романе «Мантисса» выражается главным образом во множестве мотивов, характерных и для других произведений писателя. Практически во всех романах Фаулза встречаются античные мотивы, но в «Мантиссе» они играют первостепенную роль, поскольку героиня романа – сама греческая богиня. Правда определить, какая именно, весьма сложно: в основном она выступает в роли Эрато, музы любовной поэзии, но также является в образах Немезиды, богини возмездия, и Кору – в греческой мифологии девы, воплощающей божественную женственность.

Героиня рассказывает о своих сестрах-музах и «тетушке» Афродите как о других персонажах. Однако ее превращение в Кору и Немезиду явно указывает на многоликость героини, на некий архетип божества женского пола. Впрочем, ее «божественность» обусловлена не столько умением перевоплощаться, сколько особенностями мышления, интуицией и развитым воображением, свойственным, по мнению писателя, большинству женщин. Мышление и мироощущение Эрато противопоставляются мышлению Майлза. Это не только конфликт данного произведения, но извечное противостояние мужского и

женского мировосприятия. В романе конфликт то затухает, то разгорается с новой силой. Таким образом, Эрато – это архетип и музы, и возлюбленной, однако этот образ нельзя назвать идеальным. Одна из причин – постоянные изменения поведения героини, непредсказуемость, свойственная женскому полу: из невозмутимой профессионально дружелюбной доктора А.Дельфи и добродушной сестры Кори она превращается в нахальную, вызывающую, немыслимо размалеванную Немезиду, а затем – в кокетливую, капризную, ранимую Эрато.

Античные мотивы также связаны с образами сатиров и нимф. Эти персонажи являют собой живое воплощения насилия мужчины над женщиной. Кроме того, в тесной связи с ними находится мотив соращения. Мы сталкиваемся с сатиrom и нимфой в романе «Волхв», когда главный герой становится зрителем «домашнего» спектакля. Нимфа и сатир также появляются в романе «Любовница французского лейтенанта», на этот раз в публичном доме: «В одном конце салона находилась небольшая сцена, задрапированная темно-красным занавесом, на котором были вышиты золотом две пары сатиров и нимф» [Фаулз 2003: 335]. Эпизод с сатиrom занимает особое место в романе «Мантисса». В рассказе Эрато о том, как ее соратил сатир, присутствуют и комические элементы, поскольку по ходу действия возраст пострадавшей уменьшается. Эрато выдает себя за жертву насилия, хотя ее чувственность в этом контексте кажется скорее развязностью вавилонской блудницы. Это вызывает амбивалентное отношение к античным мотивам, в которых одновременно воплощены невинность и порочность. В этом, на наш взгляд, заключается неоднозначное, противоречивое представление автора о женщине.

Мотив обнаженности также сопряжен с античными мотивами. Но обнаженное тело в романах Фаулза символизирует не порок, а, напротив, душевную открытость, естественность, близость к природе. Кроме того, обнаженное тело вызывает ассоциации с живописью и скульптурой. В повести «Башня из черного дерева» эпизод с пикником, на наш взгляд, является зрительной аллюзией на картину Эдуарда Мане «Завтрак на траве». Мотив обнаженности как духовности, свободы в высшем понимании этого слова противопоставляется косности и черствости также в романе «Коллекционер». Когда Миранда решается соблазнить Клегга, она идет на величайшую жертву, поскольку обнажает перед ним не столько тело, сколько душу. В романе «Мантисса» герои оказываются раздетыми практически на протяжении всего повествования. Они – любовники. Здесь любовные отношения музы и поэта становятся метафорой творчества. Физическая обнаженность символизирует духовную близость, обнаженность творческой мысли, лишенной предрассудков и условностей. Стыд перед обнаженным телом и стремление укрыться обнаруживают в герое комплексы как мужчины, так и творца.

Представление о музе как о любимой женщине распространено в истории культуры, его тоже можно назвать «архетипическим». Возлюбленная играла роль вдохновительницы для Данте Алигьери, Франческо Петрарки, Уильяма Шекспира и многих других деятелей литературы и искусства. В романе «Мантисса» это иронически обыгрывается: Эрато признается Майлзу в том, что

часто была источником вдохновения поэтов. Она заявляет, что Смуглая леди сонетов – это не кто иная, как она сама в облики сестры Кори. Сюжеты литературной прозы Фаулза, в том числе и романа «Мантисса», построены таким образом, что героини занимают победную или независимую позицию, в то время как герои, образно говоря, остаются в дураках: «У женских образов моих книг – явная тенденция доминировать над мужскими. Я смотрю на мужчину как на нечто искусственное, в то время как женщина для меня – реальность. Он – воплощение холодной идеи, она – теплой действительности» [Фаулз 2002: 50].

Тем не менее, творцом в произведениях Фаулза всегда является мужчина, в то время как женщина остается источником вдохновения и объектом вожделения. Этот принцип особенно наглядно представлен в «Мантиссе»: Эрато перечисляет великих мастеров пера, таких как Овидий, Гораций, Катулл, Шекспир и другие, и при этом путает произведения, которые они создали. Эпизод этот и комичен, и драматичен, поскольку заставляет задуматься о непостоянстве Эрато как музы-вдохновительницы и как женщины. Эрато говорит о великих художниках довольно пренебрежительно, в то время как сама ничего не создает. Она пытается убедить Майлза Грина в том, что написала Одиссею, но герой ей не верит. Таким образом, роль Эрато в основном пассивная: ее существование – необходимое условие для творческого процесса, однако сам процесс проходит под активным мужском руководством. Место героинь в литературной прозе Фаулза всегда неоднозначно, подчас парадоксально. «Отчасти это происходит потому, что женщина в значительной степени остается для меня тайной», – поясняет писатель [Фаулз 2002: 568].

Возвращаясь к вопросу об архетипичности образа Эрато, необходимо отметить, что он выражает личное представление автора о музе и возлюбленной: «Я не раз повторял, что писал и пишу только об одной-единственной женщине, и часто прихожу к выводу, что героиня того романа, который я пишу сейчас, – это в точности та же женщина, что была героиней предыдущего. Они, правда, могут сильно отличаться друг от друга чисто внешне, но все они для меня точно члены одной семьи: просто в основе каждой из этих героинь одна и та же женщина. Для меня такой женщиной была моя жена Элизабет, умершая в 1990 году. Я не раз подумывал написать о ней самой, но так пока что и не написал, понимая, что она “дала жизнь” слишком многим героиням моих произведений» [Фаулз 2002: 566-567]. Эрато время от времени напоминает ту или иную героиню других романов Джона Фаулза, либо какая-нибудь деталь указывает на их «родство». Голову Эрато «опоясывает венки из нежно-кремовых бутонов», что напоминает нам картину Дианы, героини рассказа «Башня из черного дерева», на которой изображена «роза, вьющаяся по стене; на картине переплетение розовых, серых и кремовых полос». Еще одна аллюзия на сходство героинь – тот факт, что обе они носят имена античных богинь. Венки Эрато также ассоциируются с цветком белого шиповника, «девичьей розой», как его называла Ребекка, героиня романа «Червь».

Кроме того, махровый халат героини романа «Мантисса», который ей великоват и, на ее взгляд, неподходящего цвета, перекликается с облачением других героинь. Достаточно вспомнить Диану из уже упомянутого произведения и ее платье рубашечного покроя. Фактическое признание в любви Элисон, героини романа «Волхв», происходило в тот момент, когда она была одета «в рубашку, которая была ей велика». Миранда, героиня романа «Коллекционер», в самый кульминационный момент одета в вишневый с белым халат. Халат Эрато, первоначально зеленый, к середине романа становится цвета темного вина. Зеленый халат ассоциируется с такой деталью, как зеленая шаль Сары Вудраф.

Стоит обратить внимание на тот факт, что героиня романа «Мантисса» мало похожа на древнюю богиню, Эрато – современная женщина прежде всего. В начале романа она появляется в шелковой тунике, но вскоре меняет одеяние на махровый халат. Тем не менее, образ Эрато всеобъемлющ, он отражает психологию женщины всех времен и народов:

« – Какое значение имеют глупые чувства женщины? Я хочу того, чего хочешь ты. Ты же МУЖЧИНА.

Но ведь это ты БЕССМЕРТНА» [Фаулз 2001: 260].

Список литературы:

Фаулз Дж. Кротовые норы / пер. с англ. И.Бессмертной, И.Тогоевой. М., 2002.

Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / пер. с англ. М.Беккер, И.Комаровой. СПб., 2003.

Фаулз Дж. Мантисса / пер. с англ. И.М.Бессмертной. М., 2001.

Франц фон М.-Л. Анима: женщина внутри / пер. А.Руткевича // Человек и его символы / пер. с англ. СПб., 1996. С.225–237.

Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество / пер. С.Аверинцева // Юнг К.Г. Собр.соч.: В 19 т. Т.15. Феномен духа в искусстве и науке / пер. с нем. М., 1992.

Fowles J. Mantissa. L.: Picador, 1993.

Н.С.Бочкарева

«ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ» В РОМАНЕ

П.АКРОЙДА «ПОСЛЕДНЕЕ ЗАВЕЩАНИЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА»

Приписываемый Д.Дидро «Парадокс об актере», увидевший свет только в 1830 г., выражает в форме диалога основные мысли из «Замечаний» (1770) французского просветителя об игре английского актера Гаррика. Дидро указывал на парадоксальную природу театра как подражательного искусства: «...Что же такое правда? Это соответствие внешних знаков голоса, лица, движений, действия, речи, одним словом – всех частей игры тому идеальному образу, который дан поэтом или воображен сознанием актера... Образы страстей в театре не есть ... подлинные образы. Это преувеличенные портреты, подчиненные известным правилам условности» [Дидро 1938:145]. В комментариях Гримм поясняет: «Эти искусства покоятся на гипотезе, что в

художественных произведениях нас очаровывает не правда, а ложь, возможно более приближающаяся к правде. Но ложь всегда преувеличивает сотворенный воображением образ, он всегда крупнее, чем образ природы...» [Там же: 151].

Этими рассуждениями обусловлен собственно «парадокс об актере»: актер не испытывает на самом деле тех чувств, которые играет; копируя внешние признаки чувства, чтобы обмануть нас, он сам фактически перестает чувствовать и не имеет собственного характера. «Случается часто, что актеры, обязанные своей профессией изображать на сцене всякого рода чувства, не сохраняют ни одного своего, и тогда их поведение в жизни становится игрой, приноравливаемой, насколько это возможно, к различным обстоятельствам, в которых они находятся» [Там же: 20]. Пламенные, страстные, чувствительные люди держат себя в жизни так, словно играют спектакль на сцене; великий художник (поэт, актер) слишком занят наблюдением. «Не говорят ли в обществе про какого-нибудь человека, что он – большой актер? Этим хотят сказать не то, что он способен чувствовать, а, напротив, что он умеет великолепно притворяться, хотя ничего и не чувствует. И роль этого человека еще значительно труднее, чем актера, потому что ему приходится самому подыскивать слова и, таким образом, выполнять две задачи – и поэта, и актера» [Там же: 126].

Оскар Уайльд в жизни и в творчестве широко использовал парадокс, неожиданно «переворачивая» общепринятое мнение во второй части своих остроумных высказываний, ставших афоризмами. В романе «Последнее завещание Оскара Уайльда» (1983) парадокс становится основным принципом создания образа главного героя, подвергая сомнению как мифы, создаваемые самим Уайльдом, так и стереотипы его восприятия современной культурой. Автор романа – филолог и писатель Питер Акройд – «сделал своим кредо ниспровержение мнимых очевидностей, раз за разом предлагая глубоко оригинальную версию жизненного пути и духовной сущности людей, о которых, кажется, известно все до мелочей» [Ковалева 2002: 53].

В «Последнем завещании Оскара Уайльда», как и в других произведениях современного английского писателя, отражаются парадоксальные отношения искусства и жизни. Воплощая заповедь Рескина и Пейтера «не отлучать искусство от жизненной практики», герой Акройда убеждается на судьбах других художников и собственном опыте в том, что искусство разрушает жизнь, как жизнь способна разрушить искусство. Стремясь «сделать жизнь искусством», Оскар Уайльд обращается к драматургии, где «искусство и жизнь находятся в идеальной гармонии», но, разрушая границу между сценой и зрительным залом, герой Акройда провоцирует зрителей видеть в его пьесах только светскую жизнь.

Уайльд сам ставит себя в положение актера, «зажатого» между публикой и поэзией (вспомним, что в «Фаусте» Гете спор между директором театра и поэтом пытается разрешить *комический* актер). Конфликт человека и художника, обусловленный парадоксальной природой отношений искусства и жизни, ярче всего проявляется именно в фигуре актера. Подражание здесь требует перевоплощения и неизбежно приводит сначала к раздвоению

личности, а потом и к отказу от нее. Как актер перед выходом на сцену, герой Акройда «творит самого себя» (мотивы незаконного и «второго» рождения), а потом тщетно пытается обнаружить истинное лицо под множеством масок.

В романах Питера Акройда игра как распространенный в английской литературе второй половины XX в. принцип организации произведения принимает «форму актерской игры» [Хабибуллина 2002: 154–155]. Не только автор играет с читателем и традицией, но и герои, как «большие актеры», сами придумывают свои роли, записывают их и разыгрывают в театре жизни. В исповедальном монологе «Последнего завещания Оскара Уайльда» картины воспоминаний о прошлом прерываются сценками из настоящего; в дневник «вкраплены» не только «новеллы-притчи, созданные в духе уайльдовской прозы» [Ушакова 2000: 154], но и короткие диалоги героев, состоящие из одних реплик.

Атмосфера театральности с детства окружает Оскара, наделенного даром воображения. В описании сцены вечернего чтения вслух подчеркивается удивительное звучание голоса и длинные бархатные шторы, закрывающие лицо матери. Театральность отмечается не только во всем облике миссис Уайльд, но и в манерах учителя Рескина. Конечно, особенно ярко она выражается в портрете и поведении самого Уайльда.

Исключительное значение герой Акройда придает одежде. Сравнивая себя с «человеком-невидимкой» Г.Уэллса, он признается: «Я обретаю зримые очертания для самого себя и других, только когда я одет». Более того, он считает, что «невозможно говорить о чем-нибудь без соответствующей одежды». Называя себя «символом современной цивилизации», Уайльд заявляет, что в платье она выразилась ярче всего. В Оксфорде Оскар «безжалостно избавлялся от костюмов в клеточку и шляп-котелков ради модных тканей в полоску и пестрых галстуков»; в Лондоне одевался экстравагантно по моде то ли XVIII, то ли XX в., вставляя в петлицу зеленую гвоздику; в отеле «Вольтер» он, подражая Бальзаку, «обзавелся халатом белого цвета, в котором просиживал за работой ночи напролет»; в тюрьме был вынужден носить грубое черно-коричневое платье с изображением стрел – «мешковатый наряд, превращающий горе в клоунаду». Он посещал с приятельницами ателье, помогал выбирать шляпы и платья друзьям Альфреда Тейлора, покупал ткани и придумывал фасоны для своей жены Констанс.

Как Фауст на плаще Мефистофеля, герой Акройда «плыл по жизни на куске ткани». Весь мир представлялся ему «многоцветной мантией, которую незаурядный человек набрасывает себе на плечи». Как актеры в его пьесах вместо классических масок прикрывают лица безупречными фразами, так сам он в «покрывале из слов» прячется от самого себя: «Всё на свете я превращал в слова, погружаясь в них». Терпеливо вытравливая остатки ирландского выговора, он учится у Фрэнка Майлза протяжному произношению и остроумию, разрушившему, в конце концов, их обоих. Уайльд признается: «...я играл с жизнью до самого конца, хотя знал, что жизнь играет со мной в свою игру...»

Больше всего на свете его манит мир театров, особенно мюзик-холлов. Он проводит время с актрисами Лили Лэнгтри, Эллен Терри, Элен Моджеска, Сара Бернар, молодыми актерами Роландом Этвудом, Освальдом Йорком, Сидни Барракло, восхищается Артуром Робертсом и Дэном Лено. «Ден Лено и Голем из Лаймхауза» (1994) – еще один роман Питера Акройда, в котором рассматриваемый «парадокс об актере» выразится в еще более гротескной форме. В «Последнем завещании Оскара Уайльда» Дэн Лено, встречаясь с главным героем, указывает на близость драматурга к комедианту. Сам разыгрывая роли по собственным сценариям, с удовольствием занимаясь самопародированием, Оскар Уайльд Акройда, однако, болезненно относится к тому, как его изображают другие: не только актер Джон Хаусон, играющий роль Банторна-Уайльда на сцене и в жизни, но и комедиант Артур Фейбер.

По словам Джона Хаусона, Оскар постоянно играет роль, даже когда сам этого не осознает. Он не говорит, а выступает перед родными и близкими, перед публикой как лектор, на скамье подсудимых, даже в тюремной камере перед пауком. «Я стал зрелищем», – выносит он приговор сам себе. Особенно подходящей кажется ему роль Королевы на вечеринке гомосексуалистов. Не Саломеи, как на известной фотографии, а именно Королевы. Перед нами многозначное в контексте викторианской культуры и личной жизни писателя ироническое снижение эпитета «король жизни», ставшего названием биографического романа польского писателя Яна Парандовского об Оскаре Уайльде. Изменение пола (Королева вместо Короля) – одно из проявлений иронической функции «женской темы» в романе Акройда. Именно женщины – «самые артистичные натуры», считающие жизнь – игрой. Герой Акройда восхищается и подражает светским дамам и знаменитым актрисам, хотя отказывается всю жизнь «принимать позы», как Сара Бернар. «Романом для женщин» называет он свою последнюю исповедь, написанную в форме дневника. Сама эта форма – аллюзия к пьесе Уайльда «Как важно быть серьезным», в которой обе главные героини постоянно ведут дневник и всем его показывают.

«Игра в Бога» в английской литературе XX в., по мнению Н.Г.Владимировой, «связанная с проблемой тоталитаризма и насилия над личностью» [Владимирова 2001: 91], в романе Акройда оборачивается трагедией для самого игрока. Как всякий художник-творец, Уайльд в романе стремится занять позицию Бога, которого представляет маскарадным шутом в одежде, усыпанной блестками. Примеряя различные положения, меняя точку зрения, он убеждается в относительности последней. Оскар обзревает с *огромной высоты* мир и собственную жизнь в нем, переживая смерть сестры в *детстве* и позор судебного процесса в *детской* Леверсонов. Но подробности жизни, ее полутона и полутени открываются герою *снизу*, когда он слушает разговоры взрослых, сидя под столом в ногах матери, или когда после тюремного заключения опускается на дно. Акробат, клоун, мим – вот наиболее подходящая роль для художника в карнавале жизни. Его «хитрость» («the guile of creative artist») проявляется в способности «улыбаться, когда другие плачут, и проливать горькие слезы, когда вокруг покатываются со смеху».

Важнейший прием изображения героя в романе Акройда – многочисленные сравнения со святыми и грешниками, персонажами мировой литературы и культуры в широчайшем диапазоне от Иисуса до гамадриады. Эти античные и христианские, литературные и культурологические реминисценции тоже выполняют функцию масок, которые герой меняет, разыгрывая разные роли: «Я менял маски с такой же легкостью, с какой менялось мое настроение, – в итоге я стал пленником этих масок и настроений...». Маска парадокса, двуликий Янус, подчеркивает невозможность разорвать круг перевоплощений: маска – лицо, личина – личность, свобода – тюрьма. В зеркальной комнате собственных отражений герой снимает одну маску только для того, чтобы обнажить другую. Стремясь быть самим собой, он никогда собой не бывает, сам превращаясь в маску: «Однажды мне привиделось, что я – маска, лежащая на прилавке какого-то магазина на Пиккадилли... Один за другим подходили люди и примеряли меня себе на лица; я видел свое отражение в зеркале, странное белое пятно, но потом они со смехом швыряли меня обратно на прилавок».

Оскар Уайльд Акройда сам противопоставляет исключительного драматурга, уверенного в себе художника-творца, и актера («the actor merely»), произносящего чужие строчки или слова, продиктованные страхом и малодушием. Гордясь тем, что играл только написанные им самим роли, герой в то же время признается, что подражал не только светским дамам и актрисам, – даже у Мадонны он старался перенять выражение лица, чтобы обмануть преподавателя. Но главное – он лгал самому себе. С одной стороны, герой понимает, что не создал своих собственных ценностей, а лишь воспользовался тем, что было ему передано другими. С другой – утверждает, что был величайшим художником своего времени и мог творить мир по своему образу и подобию.

Парадоксальное противопоставление актера-подражателя и художника-творца связано с отмеченным А.Зверевым «трагическим несовпадением роли и сущности», которое приводит к «отказу от собственной личности» [Зверев 1993: 5–6]. Личность («personality») в романе Акройда парадоксально противопоставляется творчеству. Герой признается, что его личность разрушила его творчество («my personality has destroyed my work»), и вспоминает художников, чья жизнь оказалась разрушенной, как и его собственная («...whose personalities had been destroyed...»).

По утверждению героя, личность художника неизбежно вторгается в его произведения и определяет их суть. В то же время главный закон воображения – в творчестве художник всегда кто-то другой. Приглядываясь к знаменитым писателям и поэтам (Мередиту, Суинберну), герой Акройда поражается их внешней незначительности. У него самого любовь к славе и успеху в обществе оказалась сильнее любви к искусству. Парадоксальные отношения между личностью и гениальностью приводят к ошибке, которой подвержены все крупные художники: «я уверовал в то, что движениям моей души свойственно чудесное сверхличие гения». Суинберна внезапно покинул гений, а вместе с ним – способность управлять собственной жизнью. Уайльд тоже умирает как

художник, связывая необходимость своего возрождения с сохранением человеческого достоинства.

Так же парадоксальны отношения между любовью и творчеством. «Любовь – корень всего чудесного, думал я, и поэтому она должна дать начало великому творению». С одной стороны, любовь стимулирует воображение и вдохновение, с другой – парализует волю к воплощению. «Теперь я понимаю, что любовь – всего лишь замещение творческой работы». В то время как для молодых актеров «театр был всего лишь удобной отдушиной для их драматически изощенной чувственности», Уайльд Акройда в телесной близости тешил не плоть, а душу. Мечтая о наслаждениях, он предпочитал положение зрителя: «Склоняясь над этими юношами, я мог видеть свой образ, отраженный в их глазах: два человека в одном и первый глядит из-под набрякших век на наслаждение второго». Этот первый (по определению Дидро – настоящий художник) мечтает посмотреть со стороны и на собственную смерть.

Вместе с тем, герой Акройда приходит к выводу, что «жизнь нельзя увидеть, ее можно только выстрадать» («Life cannot be seen. It can only be suffered»). Если раньше он смотрел на жизнь сквозь призму разума и гордыни, то после тюрьмы научился видеть ее через чувства. Возродился ли герой-художник в своем последнем произведении? Можно ли говорить об открытии новых творческих принципов? Если да, то здесь герой максимально приближается к автору.

Нельзя не признать, что Уайльд Акройда придает своему новому занятию значение литературной работы. Он специально подготавливает к ней Морриса, продумывает жанр, название и титульный лист, жалуется на усталость, но не бросает свои записи до самого конца, диктуя последние предсмертные фразы. Предназначена ли его исповедь *исключительно* для «самого себя» [Тишунина 2003: 137]? С этим трудно согласиться, так как он сам показывает ее друзьям и ждет оценки. Пишет ли он здесь всю правду о себе? И да, и нет: «я и в этом дневнике не смог показать себя таким, каким был на самом деле».

На предложение «взяться за литературную историю своего времени» герой отвечает: «время нематериально... я не вижу никакой истории, а только цепь случайностей». О.А.Наумова утверждает, что Питер Акройд воспроизводит историческую эпоху и «драма художника – это сколок драмы определенного времени» [Наумова 1998: 108]. В.В.Струков, ссылаясь на Акройда, высказывает «сомнение в возможности нахождения личности в пределах истории, так как всё историческое знание ограничивается его субъектом» [Струков 1999а: 19]. Исследователь показывает, как в романе «Чаттертон» (1987) создается ощущение «везде-временности», т.е. вечности: «Находясь в своеобразном полете во времени, Чаттертон не только возвращается в собственное детство, но и обретает единство – по подобию христианской Троицы – с двумя другими поэтами будущего – Джорджем Мередитом и Чарльзом Уичвудом...» [Струков 1999b: 81].

Герой и повествователь в романе «Последнее завещание Оскара Уайльда» утверждает, что идея прогресса – сущая нелепость и всё происходит

одновременно. Он сравнивает этапы своего становления и местонахождение с разными культурными эпохами. Если отрочество в Дублине – кельтское средневековье, то учеба в Оксфорде – ренессанс. Переезд из Оксфорда в Лондон приравнивается к попаданию из Афин в Рим. Если в Америке герой просвещает, то в Париже (Вавилоне и Парнасе одновременно) чуть не тонет в океане свободы. Отражая свой «варварский и жестокий век», получивший название «декаданс», Уайльд уверен, что в миг преображения он будет принадлежать и своему, и иному времени.

Изменился ли герой? И да, и нет: «я вновь превратился в ребенка». Его последние слова воссоздают все знакомые нам архетипы: «...когда нашли тело Христа... я опять буду царствовать в литературе и в жизни правда мама? смеется Я знал, что произведу сенсацию». Новое имя – Себастьян Мельмот – знакомая с детства маска когда-то пугавшего персонажа книги Метьюрина. Время от времени пригождается и маска Силена, но больше всего герой вживается в роль отверженного. Устремляясь к небу, Уайльд Акройда обнаруживает себя «прикованным к земле золотой цепью собственной личности», но, опускаясь на самое дно жизни, он чувствует способность «войти в сердце другого человека», быть одновременно собой и кем-то еще: «в этот миг Вселенная откроет мне свои тайны». Опыт страдания и сострадания приводит героя к выводу, что «стать самим собой можно только в соприкосновении с другими». И далее: «Я заключаю в себе многие множества».

Гротескному словесному автопортрету Уайльда соответствует визуальный «портрет» героя, созданный сумасшедшим художником Фрэнком Майлзом: «Буквы моего имени, выведенные зеленой и алой краской, были вписаны в несколько концентрических кругов, так что вся композиция напоминала чудовищный полураспустившийся цветок». В этом «пророческом портрете» отразился возвращающийся и незавершенный сюжет «романа для женщин», гротескная природа его образности, «вечный» и «вездесущный» хронотоп героя, и, наконец, парадокс Поэта и Актера, в собственной жизни разыгравшего «человеческую трагикомедию».

Список литературы

Акройд П. Последнее завещание Оскара Уайльда / пер. Л.Мотылевой // Иностран. лит. 1993. № 11. С.7–103.

Владимирова Н.Г. «Игра в Бога» в романе Великобритании XX века // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры. Тамбов, 2001. С.91–92.

Дидро Д. Парадокс об актере / пер. и прим. К.Державина. Л., 1938.

Зверев А. Вступление к роману П.Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» // Иностран.лит. 1993. № 11. С.5–6.

Ковалева Т. Художник в романе П.Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» // Проблема национальных идентичностей в литературах старого и нового света. Минск, 2002. С.53–54.

Наумова О.А. Образ Лондона в художественном мире Питера Акройда // Образование, язык, культура на рубеже XX-XXI вв. Часть III. Уфа, 1998. С.107–109.

Струков В.В. Жанр историографического романа: романы Питера Акройда // Жанровая теория на пороге тысячелетий. М., 1999. С.18–19.

Струков В.В. Проблема реальности и художественного вымысла в романе П.Акройда «Чаттертон» (детективный сюжет вокруг картины) // *Anglistica*, 1999. № 7. С.76–82.

Тишунина Н.В. Личность писателя как литературный претекст в романе П.Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» // Проблемы творческого освоения действительности в литературе Великобритании. М., 2003. С.136–137.

Ушакова Е.В. Взаимодействие романа и биографии в творчестве П.Акройда // Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе XX века. Тюмень, 2000. С.151–156.

Хабибуллина Л.Ф. Игра как сюжетобразующий фактор в романе Питера Акройда «Процесс Элизабет Кри» // Литература Великобритании в европейском культурном контексте. Нижний Новгород, 2000. С.154–155.

Ackroyd P. *The Last Testament of Oscar Wilde*. L., 1993.

Н.Ф.Швейбельман

К ПРОБЛЕМЕ «МАРГИНАЛЬНОЙ ТЕЛЕСНОСТИ» РОМАНА Э.ЕЛИНЕК «ПИАНИСТКА»

Человек – это отношение тела и мира,
он опирается как бы на две волны.

Их взаимное покачивание и есть человек.

Л.Липавский

Роман австрийской писательницы Э.Елинек «Пианистка» («*Die Klavierspielerin*», 1983) – это роман об очередной встрече Жизни и Искусства. Основополагающими для поэтики этого романа являются два начала: художественное (оно связано с темой музыки) и философское (оно обусловлено тем, что предметом анализа становится смысл и структура бытия конкретного человека. Уже название романа – «Пианистка» – позволяет читателю предположить, что доминантой поэтики этого произведения будет «эстетическая преднамеренность» (термин Л.Я.Гинзбург). Эта гипотеза поддерживается в сознании читателя знанием о том, что Эльфрида Елинек – профессиональный музыкант. Музыкальная тема в романе «Пианистка» – одна из главных. Читателю (и «простому», и «пристрастному») трудно не заметить, что в романе необычайно сближены два плана: духовный (музыка) и телесный (предельная физиологичность отдельных сцен романа просто ошеломляет).

Цель данной статьи – проследить на примере романа «Пианистка» способы «введения» тела в текст, описать его метаморфозы, выявить семантическую наполняемость и определить функцию образа тела в структуре романа.

Еще в XVII веке Б. Паскаль полагал, что «человек – это материальная оболочка, в которую его заключила природа и она удерживается на грани двух бездн – бездны бесконечности и бездны небытия» [Паскаль 1987: 215]. Его

концепция «середины» позволяет предположить, что между этими двумя полюсами есть еще одна бездна, – «**бездна бытия**». А.Камю считал, что современный человек – все тот же Сизиф: осознавая дисгармоничность мира, имея знание о своей «финитности» и абсурдности мира, человек по-прежнему стремится «преодолеть бездну бытия», – и в этом его главное назначение. Неудовлетворенность человека своим настоящим приводит его к желанию «преодолеть» это настоящее то через «прорыв» к будущему, то через возвращение к прошлому. И в том, и в другом случае, человек «преодолеывает» себя, свою «инерцию бытия».

Эрика Кохут, главная героиня романа «Пианистка», словно бы «увязла» в «бездне бытия», все ее попытки преодолеть инерцию бытия оказываются тщетными: она «не предвкушает будущего», «не торопит его», она не старается вернуть прошлого, она «блуждает» в единственном времени, принадлежащем ей, – в настоящем, а «настоящее почти всегда тягостно» [Там же: 243]. Героиня Э.Елинек почти всегда показана в **ситуации «перехода»** (в прямом и переносном смысле). Она постоянно куда-то перемещается, передвигается: по квартире, по улицам Вены, по ночному Пратеру, по коридорам и залам консерватории, чаще же всего «она направляется домой». Пешие прогулки госпожи учительницы музыки – это некая проекция на прогулку духовную. В них она обретает столь недостающие ей свободу и независимость, в них она превращается во «фланёра», который на время «освобождает» себя от каждодневных обязанностей и предается мечтательному созерцанию мира. Это «горизонтальное» движение не становится движением вперед, это – повторяющееся движение, движение по кругу, из которого она не может вырваться. С другой стороны, хождение по кругу можно рассматривать как «свободную циркуляцию по всё более широким окружностям в направлении всё более широких горизонтов» [Корнель 1999: 22], и тогда движение героини Э.Елинек по всё расширяющемуся кругу (дом, консерватория, улицы Вены, Пратер, пригород) можно сравнить с движением читателя к пониманию текста. П.Корнель ссылается на Г.Башляра, напоминающего о том, что «путь во всех этих столь различных формах инициации всегда представляет собой лабиринт» и что «всякая инициация есть испытание одиночеством. И нет большего одиночества, чем одиночество вымечтанного лабиринта» [Там же: 33]. Помня о том, что лабиринт всегда рассматривается как символ земной жизни, попытаемся выяснить, что же является для героини Э.Елинек «вымечтанным лабиринтом».

Развитие сюжета позволяет предположить, что таким «вымечтанным лабиринтом» для Эрики Кохут становится Пратер, знаменитый венский парк. Художественная память писательницы, конечно же, хранит и традиционный образ Вены как перекрестка культур, как определенной «эстетической автократии» [этим термином оперирует Ю.Л.Цветков: он позволяет ему наиболее полно и исторически объективно выявить роль и значение Вены для развития австрийской культуры рубежа XIX–XX веков. См.: Цветков 2004: 14], но в романе «Пианистка» Э.Елинек нарушает сложившийся в австрийской литературе стандарт восприятия Вены. Она, исходя из новых историко-

культурных обстоятельств, не рассматривает образ Вены как устойчивый культурологический топос, в соответствии с которым и музыка должна восприниматься как сфера идеального, как воплощенная чистота, «незапятнанная» реально-материальным. Роман свидетельствует о том, что такой «концепт музыки» для Э.Елинек – своего рода «утопия». Сближение духовного и материального планов (материальный план предстает в его сниженном, телесном варианте) неизбежно приводит к разрушению этой утопии. Пратер, знаменитый венский парк, традиционно воспринимаемый как мир красоты и гармонии, становится не только местом разрушения красоты и морального падения героини, но и местом-лабиринтом, где она наиболее остро познает пределы своего одиночества. О парках, как о местах, «где прячется городское бессознательное», – писал в «Парижском крестьянине» Л.Арагон [цит. по: Корнель 1999: 145]. Образ венского Пратера, возникающий в романе Э.Елинек, словно бы повторяет ту визуальную и эмоциональную картину парка Бютт-Шомона, которую в 1926 г. создал в своем произведении французский писатель: «Необычная топография парка, влюбленные парочки, заполонившие его теплой ночью, придают парку особую, возбуждающую атмосферу таинственности <...> Городские парки – это следы тоски человечества по потерянному раю. В нашей любви к природе парков скрывается атавистическая чуткость к мистическому. Парк вызывает бессознательные фантазии, «там приходят в движение безумные мечты обывателей», «это декорация вождения» [Там же: 125].

Сцены в ночном Пратере – это сцены, в которых писательница говорит о «телесных реакциях» своей героини. Отсутствие каких-либо значительных и приятных событий в собственной жизни госпожа учительница музыки компенсирует грезами о возможных приятных ситуациях, участницей которых она могла бы быть. Сравнение образа Эрики Кохут с Дианой-охотницей покажется чересчур прямолинейным, но нам его не избежать, потому что героиня романа столь тщательно и обстоятельно готовится к очередному выходу на «охоту», что он воспринимается как ритуал. В романе Э.Елинек есть много эпизодов, которые отсылают к вечному спору между словом и телом. Об этом «споре», но только на художественном пространстве романа Г.Флобера «Госпожа Бовари», очень подробно и обстоятельно рассказал С.Н.Зенкин. Он пишет: «Личность <...> может осуществить себя – успешно или нет – в жизни *своего собственного тела* (курсив С.Зенкина. – Н.Ш.) <...> Слово и тело – это две доступные человеку области экзистенциального выбора; насколько широко они открыты для героя романа, зависит от структуры художественного мира» [Зенкин 1999: 79]. Эрика Кохут, находящаяся под неусыпным контролем матери, буквально с детства была «лишена слова», поэтому писательница подробно знакомит читателя с тем, как по закону компенсации, постепенно начинает «брать слово» тело героини. «Телесные реакции» Эрики Кохут – это форма ее протеста против «умертвления», «подавления» ее личной жизни, это попытка выхода за пределы тех тесных пространств, в которых ее удерживает мать. Тело – это дом души, а поскольку душа Эрики Кохут угнетена и подавлена, то «знаки сопротивления» начинает проявлять тело.

Эрика является точкой приложения насилия, и, прежде всего, – насилия со стороны матери. Мать «сама устанавливает заповеди» и решает, «кому открыт доступ к ее дочери» и «заканчивается это тем, что все меньше людей хотят встречаться и говорить с ее чадом» (11) [здесь и далее страницы в круглых скобках указаны по изданию: Елинек 2004]. Персонажи романа вообще редко общаются друг с другом, а если общаются, то обязательно лгут, привирают, что-то скрывают, недоговаривают, умалчивают, т.е. «слово лишено истинности» [Зенкин 1999: 75]. Одним из лейтмотивов романа является мотив «потревоженного» (перебиваемого, заглушаемого) слова. Слово уступает место дракам, потасовкам, оно существует в энтропийной форме: вместо слова индивидуального, обращенного к конкретному человеку, звучит слово телевизионное, обращенное ко всем вместе и ни к кому в отдельности, и потому непременно угасающее, умирающее где-нибудь в углах комнаты.

Интерес Э.Елинек к функции слова в сложной художественной системе романного целого сближает ее с Г.Флобером, потому что она, как и французский писатель, явно стремится к объективному, бесстрастному письму. С ее «дирижерской подачи» почти отменены диалоги, персонажи лишены слов: за всех говорит автор-повествователь. Вводя в структуру романа пространные внутренние монологи Вальтера Клеммера (в них есть эмоции, напряженная интонация, риторика, патетика), в которых он весьма нескромно рассуждает о теле госпожи учительницы музыки, автор-повествователь иногда все же уточняет: «Так говорит Клеммер» (105). Создается впечатление, что «неслышимые» нами диалоги персонажей (хотя они и ведутся в регистре *molto vivace* – «очень оживленно»), «слышит» только автор-повествователь [С.Н.Зенкин, рассматривая проблему слова, утратившего свою самую первичную функцию – «функцию общения между людьми», – вводит понятие «псевдиалоги». См.: Зенкин 1999: 76]. Именно автор-повествователь сообщает, что Эрика Кохут часто кричит (дома – на мать, во время занятий – на учеников); мать, в свою очередь, кричит на дочь, на полную громкость включен телевизор, а потом также резко наступает тишина, приходит время слез, объятий и «катарсиса»: все действия заранее известны, мотивы и лейтмотивы предположительны, вычисляемы. Таким образом, тема резких перепадов, смены тональности звучания в музыкальных сочинениях (высоко – низко) определяет характер звучания елиниковских «неслышимых» диалогов. Игра на сближении в структуре романа лейтмотивов «громкой музыки» и «неслышимых диалогов» выявляет тонкую, почти неуловимую интеллектуально-ироническую усмешку австрийской писательницы «в сторону Искусства». С этой точки зрения ее роман может восприниматься как еще одна «реплика» (в романной форме) в продолжающемся споре о «чистой» и «нечистой совести» искусства [Барт 1994: 577].

Поскольку, как мы выяснили, между персонажами нет понимания на уровне слов, то его нет и на уровне «тел». «Тело» героини предстает как объект всевозможных манипуляций. Эрике Кохут уже за тридцать, она занимает место преподавателя по классу фортепиано в Венской консерватории. Всю жизнь она находится под «неусыпным надзором» матери: «В дверь комнаты не врезан

замок, у ребенка не должно быть тайн» (10). Занятия музыкой – по велению матери, поэтому отношение к музыке – двойственное. С одной стороны, это возможность возвыситься над остальными людьми, а, с другой стороны, музыка – это форма принуждения, пусть и эстетическая, это – «власть нотной линейки». «В эту нотную линейку Эрика втиснута с самого раннего детства. Пять линеек владеют ею с тех пор, как она себя помнит» (269–270). Мать воспринимает дочь как собственность: семья и государство наделили ее «неоспоримым материнским правом». Мать «произвела Эрику на свет после долгих и нелегких лет замужества. Отец, не мешкая, передал эстафету дочери и исчез со сцены». Тирания матери укрепляется и за счет отсутствия отца: последние годы жизни он провел в клинике. Персонажи романа объединены в пары (мать – дочь, учительница – ученик, сыщик – неведающий, палач – жертва), которые по ходу развития сюжета романа распадаются и создаются новые пары. Мать и дочь, основная персонажная пара, «ведут друг с другом честный и ожесточенно-мстительный поединок, ведь дочери вскоре становится ясно, что в музыке она переросла мать. Мать поклоняется ребенку как идолу, требуя одной только скромной платы взамен – всей его жизни целиком. Мать намерена с толком распорядиться жизнью дочери» (43–44).

Весь событийный ряд романа предстает как последовательно осуществляемая (понемногу, постепенно) месть Эрики Кохут своей матери. Для раскрытия этой ситуации писательница вводит в роман (также постепенно и последовательно) определенные «знаки сопротивляемости» тела героини [Уракова 2004: 8]. «Насилие искусства над телом» (занятия музыкой по принуждению) воспринимается как «элемент властной манипуляции». Данный эффект, как считает А.П.Уракова, «создается прежде всего за счет «несовпадения» чувств/страстей персонажей и их телесного выражения». Исследовательница приводит пример, иллюстрирующий то, как создается «аффективное состояние изображаемого тела»: «сквозь слова» прорывается телесная дрожь, неподвижность лица и безмятежность голоса не соответствуют интенсивности внутренних переживаний. Тело героини романа «Пианистка» чаще всего пребывает именно в «аффективном состоянии». Это состояние позволяет ей включить собственное тело в сферу эксперимента, делать себе «телесные метки» (термин А.П.Ураковой), резать свою плоть, наносить себе удары ножом по плечу, удваивая ощущение боли, или, переводя ее из внутренней во внешнюю. Пристальное разглядывание героиней своего тела словно бы создает в романе некую технику «чтения тела». «Чтение тела» предстает, с одной стороны, как *детективное расследование*, а, с другой стороны, как *анатомическая практика* [Там же: 9. Курсив А.П.Ураковой].

«Детективное расследование» связано в романе с описанием ночных прогулок по Пратеру («Охота» за влюбленными парами), ходьбы-слежки за Клеммером, посещения кабинок для просмотра непристойных сцен. «Анатомическая практика» включает в себя описание попыток Эрики Кохут сделать свое тело объектом почти научного изучения: она внимательно рассматривает свое тело, наносит себе «телесные метки». Таким образом, она пытается преодолеть «предел рационального знания о теле» [Там же: 10]. Эти

«экзерсисы» – ее тайна, ее свобода, ее отторжение от мира матери. С точки зрения писательницы, мать и дочь – это оригинал и копия, они – двойники, «портреты друг друга», зеркальное отражение. Э.Елинек вводит художественный прием, характерный для мифологического мышления: подобное наследует подобному. Но через этот прием выявляется также тенденция, характерная, например, для поэтики Ф.Кафки: одновременное удвоение тождественности и отказ героя от своей тождественности.

Познание своего тела не приносит героине романа внутреннего успокоения. Она «открывает» то, что давно уже знала сама: тело ее несовершенно, оно не является объектом эстетического наблюдения и наслаждения. Об этом же (в форме «диалога про себя») цинично рассуждает «довольный своим телом» Вальтер Клеммер, студент, спортсмен, будущий инженер и один из прилежных учеников Эрики Кохут: «Вы смиряетесь только с самыми насущными потребностями, однако вовсе недостаточно только есть и спать! Фройляйн Кохут, вы считаете, что ваша внешность – ваш враг, а музыка – ваш друг. Взгляните же в зеркало, вы увидите там себя, и у вас уже никогда не будет лучшего друга, чем вы сами. Поработайте немножко над своей внешностью, фройляйн Кохут» (105). Учительница музыки и Вальтер Клеммер (der Klemmer в переводе с немецкого означает не только «пенсне», но и «зажим», «клемма») – еще одна персонажная пара, то распадающаяся, то вновь соединяющаяся. Их причастность к высокому миру музыки, как они полагают, есть некий знак избранности: об этом оба они неутомимо, пафосно и категорично рассуждают в своих «диалогах про себя», но для автора они все-таки остаются в сфере музыки – «мнимыми величинами».

П.Зюскинд пишет о «литературной амнезии», а Э.Елинек – об «амнезии социальной». В ее романе есть очень точные наблюдения социологического характера: она пишет о «культурном варварстве», о цинизме современных газет и журналистов, о «стадном инстинкте посредственностей», которые обживают «срединный слой», в котором «нет никаких страхов и никакой боязни»: «Ничто в их существовании не видится им ущербным и достойным порицания, и никто не вправе порицать ущербность их существования» (107–108). По сути дела, Эрика Кохут и Вальтер Клеммер, – представители этого «срединного», «профанного» большинства: «Они с Эрикой, словно два близнеца-насекомых, закутаны в один кокон. Тонкие паутинки их оболочки, состоящие из тщеславия, тщеславия и еще раз тщеславия, невесомо и мягко охватывают костяк их плотских желаний и фантазий. Лишь эти желания, в конце концов, делают их друг для друга реально существующими» (269–270).

Подводя итог, отметим, что основной способ «введения» тела в романе «Пианистка» – это недоверие к слову, которое становится явным через прием лишения персонажей права слова (отсюда – важная роль «неслышимых диалогов»). В романе описаны следующие метаморфозы тела героини: «открытие» и познание тела, приятие тела и отказ от него, «телесные реакции» как способ проявления «сопротивляемости» индивида; утрата «цельности» тела через «поругание» и «вторжение» в него, «возрождение» тела. Семантическая

наполняемость образа тела – многозначная. Основная функция – тело как субститут голоса (слова) персонажа.

Читатель вправе спросить, а как же быть с душой героини? К чему наполнять роман такой конденсированной, «выпирающей» из всех уровней поэтики «маргинальной телесностью», да еще в таких поистине «раблезианских» масштабах? Однозначного ответа, конечно, нет, но можно предположить, что выдвигание на первый план «телесности» – это писательская «ловушка», в которую мы охотно устремляемся. В эту «ловушку» мы попадали неоднократно («Улисс» Д.Джойса, «Лолита» В.Набокова, «Тропик Рака» и «Тропик Козерога» Г.Миллера, «Сто лет одиночества» Г.Гарсиа Маркеса...). Примеры можно приумножать до бесконечности. Такой прием – своего рода «остранение». Он – в ряду хорошо узнаваемой литературной традиции. Вспомним хотя бы роман Л.Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»: поэтика этого романа направлена на то, чтобы разрушить у читателя инерцию восприятия произведения. Мне кажется, что своим романом Э.Елинек еще раз возвращает нас к той дилемме, которая стояла перед литературным героем XX в. – «**смотреть**» и «**видеть**», но теперь перед этой дилеммой оказывается и читатель, который понимает, что не все так просто в этом романе. Роман, действительно, трудный, но он «вознаграждает» настойчивого читателя: опыт чтения романа Э.Елинек формирует из него читателя культурного, почти «идеального». Как помним, «идеальный читатель» – это, по У.Эко, – читатель, замученный идеальной бессонницей, позволяющей ему прочесть книги, которые считаются «трудными».

Постмодернистский (по времени написания) роман Э.Елинек неожиданно обнаруживает почти классицистскую закреплённость персонажа за местом. Отгалкиваясь от той аналитической схемы, которую Р.Барт предложил в своей книге «О Расине» (он считает, что у Расина есть три трагедийных места: Покои, Преддверие, или Передняя и Внешний мир), мы полагаем, что аналогичные пространства можно найти и в романе Э.Елинек: Покои – это квартира, в которой живут Эрика Кохут и ее мать; «сердце» Покоев – их общая спальня, которую они, в целях экономии, делят на двоих. Внешний мир – это Вена. Третье «трагедийное» место романа – это пространство перед дверью («завесой»). Герои романа Э.Елинек часто оказываются разделенными дверью. Дверь является особым «трагедийным» объектом в романе. Именно возле двери персонажи романа говорят о своих намерениях и отсюда же бегут во внешний мир, смутно ощущая, что это – «место-ловушка» [более подробно об этом см. в нашей статье «О частностях и целом: заметки о романе Э.Елинек “Пианистка”»].

Если отодвинуть «телесную завесу» романа, то мы обнаружим вполне узнаваемый литературный сюжет, но «увиденный» Э.Елинек, через ее систему художественных координат, – это еще одно произведение о Жизни и Искусстве и, как кажется, писательница в большей мере – на стороне Жизни. В этом, смеем предположить, проявляется себя «этическая преднамеренность» романа. Правда, Э.Елинек смотрит на жизнь через призму иронического приема «небольшого смещения», что позволяет нам воспринимать роман «Пианистка»

как произведение, повествующее об утрате иллюзий по поводу слияния, синтеза искусства и жизни. Та «оптимистическая эйфория» (выражение Г.Миллера), которой были наполнены культура в целом и литература, в частности, кажется Э.Елинек «ложной». Ценности внешнего мира и наилучшая его часть, – культура, – судя по роману, вызывают у нее определенные сомнения и недоверие, поскольку в их традиционно оптимистическом контексте современный человек все больше становится пессимистом: он продолжает утрачивать свою идентичность и связь с миром. Что же касается души героини, то, как кажется, пока она продолжает оставаться «незрячей»: она уже «смотрит» на мир, но по-прежнему «не видит» его, хотя финал романа позволяет предположить, что она все-таки уже на пути к тому, чтобы обрести истинное зрение.

Список литературы

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. М., 1994.

Елинек Э. Пианистка / пер. с нем. А.В.Белобратова. СПб., 2004.

Зенкин С.Н. Слово и тело // Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999.

Корнель П. Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи. СПб., 1999.

Паскаль Б. Мысли // Размышления и афоризмы французских моралистов XVI–XVIII веков. М., 1987.

Уракова А.П. Образы и метафоры телесного в рассказах Эдгара Аллана По. Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2004.

Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Автореф. дис... докт. филол. наук. М., 2004.

В.Дарененкова, Н.С.Бочкарева

«ТРИ СЕСТРЫ» А.П.ЧЕХОВА И «РОЗОВЫЕ ЧАШКИ» А.С.БАЙЕТТ: ПОЭТИКА РИТУАЛЬНЫХ МОТИВОВ

Значимость Чехова для английской литературы XX столетия можно сравнить со значимостью Шекспира для русской культуры XIX–XX вв. В романе «Обладание» А.С.Байетт непосредственно упоминает «Чайку» Чехова [Байетт 2002: 517]. Задача нашей работы – сопоставить некоторые ритуальные мотивы в пьесе «Три сестры» русского драматурга-классика и в рассказе «Розовые чашки» современной английской писательницы.

Б.Зингерман пишет о том, что ритуал [от лат. *rītuali* – обрядовый; *rītus* – обряд, обычай] организует пьесы Чехова, создавая гармонию «общего и индивидуального, “хорового начала” и личности, Востока и Запада» [Зингерман 2001: 411]. Особое внимание исследователь уделяет пьесе «Три сестры», «где церемониал не выделен из повседневной жизни и не отличим от неё», «он растворён в воздухе, в потоке жизни», «превращает быт в бытие», вписывает жизнь героев «в вечный круговорот природы» [Там же: 412-413].

Одним из таких ритуалов является *чаепитие*. Английский писатель Дж.Б.Пристли, который «судил о русских по пьесам своего обожаемого Чехова», побывав в России в годы второй мировой войны, оставил любопытное свидетельство: «У русских есть три великолепных способа убивать время. Во-первых, русские сигареты, такие успокаивающие и ароматные. Во-вторых, восхитительный русский чай, растущий на юге, – его здесь пьют весь день и половину ночи. В-третьих, русские разговоры...» [цит. по Зингерман 2001: 417]

Во втором действии пьесы «Три сестры» Вершинин несколько раз просит чаю: «Мне пить хочется. Я бы выпил чаю. <...> Чаю хочется. Полжизни за стакан чаю! <...> Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем». Когда чай наконец-то подают, Вершинину приходится уйти – он получает записку от жены: «*Анфиса (подавая чай)*. Вам письмо, батюшка. <...> *Вершинин*. Я, извините, Мария Сергеевна, уйду потихоньку. Чаю не буду пить. <...> *Анфиса*. Куда же он? А я чай подала... <...> *Маша*. Отстань! <...> (*Идет с чашкой к столу.*) <...> Пейте чай!»

Байетт сценой призрачного чаепития начинает и заканчивает свой рассказ. Отказ от чайной церемонии [от лат. *saerimonia* – благоговение; культовый обряд], подмена янтарного чая растворимым кофе, а «изысканно прелестных» розовых чашек – «бесхитростными цилиндрами основных цветов спектра», означает потерю чего-то очень важного, разрыв связи времен.

В обоих анализируемых произведениях время как состояние (особенность импрессионистической поэтики) выражается через встречные мотивы *ожидания* и *воспоминания*.

Б.Зингерман особое внимание в пьесе Чехова уделяет ритуальному мотиву *мечтательного ожидания* [Зингерман 2001: 423]. Не дождавшись чаю, Вершинин предлагает пофилософствовать, т.е. помечтать «например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста». Чтобы разглядеть вечное, Байетт советует не напрягать зрение, а *терпеливо подождать*. И у Чехова, и у Байетт ожидание (как ожидание счастья или надежда на лучшую жизнь в будущем) связано с появлением/приходом гостей – мужчин (+ «непоявлением» ряженных в пьесе). Входящие в комнату гости у Байетт – «молодые люди в блейзерах и широченных фланелевых брюках, шарфах цветов колледжа, с приглаженными волосами и приличествующими случаю улыбками» в каком-то смысле в «Трех сестрах» сконцентрированы в образе Вершинина.

Пьеса Чехова начинается напоминанием о прошлом: «*Ольга*. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина <...> *Ирина*. Зачем вспоминать!» Ольга предпочитает вспоминать об отце, Ирина – о матери: «Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда еще была жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли!» Маша признаётся, что начинает забывать лицо матери. В сознании Вершинина три сестры предстают «как некая условная триада» [Одесская 2002: 154]. Он признается: «Я помню – три девочки. Лиц уж не помню...»; и, обращаясь к Маше: «Вот ваше лицо немножко помню, кажется».

В рассказе Байетт реальные воспоминания Вероники о матери соединяются со сценой призрачного чаепития, которую она не могла видеть в прошлом, так как это происходило до ее рождения. Иногда память не помогает, а мешает работе воображения: «Веронике стоило больших усилий увидеть ее волосы без проседи, не такими, какими они врезались ей в память». Кое-что не удается разглядеть совсем: «И еще там был темный угол, а в нем какой-то предмет, его ей так и не удавалось увидеть – шкаф, что ли?»

В обоих произведениях ожидания и воспоминания связаны с мотивом *света, солнца, тепла, лета*. Вероника видит в воображении «лучи летнего солнца», падающие из окна на светлые волосы одной из девушек. Ольга вспоминает идеализированную Москву, где «все в цвету, тепло, все залито солнцем». Свет соединяет воспоминания о прошлом с ожиданием будущего: «Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера. Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно». Ирина тоже мечтает о Москве: «Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. (Смеется.) Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода!» Маша вторит сестрам: «Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето», но уточняет: «Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима. Мне кажется, если бы я была в Москве, то относилась бы равнодушно к погоде».

Из окна воображаемой комнаты в рассказе Байетт виден *сад*: «...стояло лето, и за окном, в просвете между розовыми ситцевыми занавесками, виделся неизменный сад колледжа с клумбами роз, густой цветочной каймой, прудом в лощинке, запахом скошенной травы». Неизменный сад, запечатленный в сознании героини, символизирует тоску по утраченному «раю» молодости, красоты, чистоты. В пьесе Чехова четвертое действие начинается с ремарки *Сад при доме Прозоровых*, куда Наташа выгоняет сестер. Мотив «поруганного» сада типичен для русского драматурга: «*Ольга*. Наш сад, как проходной двор, через него и ходят, и ездят...»

Мотив *цветов* в «Трех сестрах» опять-таки связан с образом Вершинина: «У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов <...> ...что если бы начать жизнь снова, притом сознательно? <...> ...каждый из нас, я думаю, постарался бы прежде всего не повторять самого себя, по крайней мере создал бы для себя иную обстановку жизни, устроил бы себе такую квартиру с цветами, с массой света...» Вероника в новелле Байетт признается, что «переложила розового» в сцене призрачного чаепития. Сложная символика розы раскрывается нами в других работах. Здесь важны следующие значения: жизнь, молодость, красота, обновление.

Мотив света связан с *окном* и оком (внешний и внутренний свет): «Чаще всего окно в языке и обозначается как глаз, как то, через что смотрят, как проводник света... Отсюда символика окна как образа света, ясности, сверхвидимости, которые позволяют установить связь человека, его души с солнцем, небесными светилами, богом... Окно связано с другим оком – с солнцем. Они соприродны и единосуцны как носители света» [Соколов]. В

начале пьесы Ирина говорит: «Бог даст, все устроится. (*Глядя в окно.*) Хорошая погода сегодня. Я не знаю, отчего у меня на душе так светло!» В третьем действии, во время пожара, она просит: «Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!..», а чуть позже признаётся: «Я не помню, как по-итальянски окно...» (заметим, что окно по-итальянски *finestra* или *luce*, последнее слово имеет значение «(солнечный) свет, огонь»).

Тузенбах говорит Ирине: «Мне кажется, ваша бледность проясняет темный воздух, как свет...» Ольга обращается к сестре: «Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой...» Обнаруживается явная параллель чеховской Ирины (с греч. – мир, покой) и «блондинки у окна» Байетт. В начале рассказа: «Светловолосая повернулась поглядеть в окно, и тут открылся на редкость красивый срез коротких серебристых и золотистых прядей от макушки к красивой шее. В красивом изгибе верхней губы чувствовались спокойствие, невозмутимость; вид у нее был собранный, и вместе с тем в нем сквозило ожидание...», а в конце: «на хорошеньком личике блондинки у окна засветились чистая радость, чистая надежда, едва ли не довольство». Если Ирина у Чехова в белом платье (очевидно, по случаю именин), то светловолосая девушка у Байетт – в платье «цвета не то густых сливок, не то некрашеной шерсти». Лицо блондинки остается в тени, как в древности «самые сакральные части храма (святилище, алтарь и т. п.) старались скрыть от света и постороннего взгляда» [Соколов].

Ритуально-символическим смыслом наполнены в рассматриваемых произведениях Чехова и Байетт мотивы *музыки* как редкого дара (Маша «играет на рояле чудесно», «великолепно, почти талантливо»; Джейн поет «прекрасно, сильным, чистым голосом») и *обучения* как важнейшего жизненного ритуала, связывающего поколения людей (Кулыгин дарит Ирине книгу, в которой изложена история гимназии за 50 лет со списком всех, кончивших курс; Вероника, ее мать и старшая дочь закончили колледж, в котором она и помещает свою воображаемую комнату).

Ритуал «растворён в повседневности и не воспринимается отдельно от неё. Но стоит кому-нибудь нечуткому нарушить его, и происходит катастрофа» [Зингерман 2001:413]. Вероника в молодости разбивает чашку (подарок подруги матери по колледжу), а ее дочь Джейн ломает швейную машинку, принадлежавшую «матери её матери». В «Трёх сёстрах» Чебутыкин разбивает часы покойной матери Прозоровых. Мотив разбитых надежд звучит в реплике Маши относительно Андрея: «Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего».

Джейн в какой-то мере можно сравнить с Наташей, которая «являет собой жизнестойкое, плодоносящее, агрессивное начало», с момента появления её «в доме Прозоровых начинается вытеснение, изгнание старого, она несёт смерть старому дому» [Одесская 2002: 152]. Бешенство по поводу сломанной машинки заставляет Веронику вспомнить ярость собственной матери, приводит ее к осознанию необходимости понять дочь. *Катастрофа* – это «циклический возврат в первооснову, после гибели наступает реновация» [Там же: 153]. У

Чехова в жертву приносится Тузенбах. «Символический образный ряд пьесы “Три сестры” постепенно ведёт читателя к осознанию эсхатологического круговорота, *двуприродной* сущности бытия, вечного цикла, в основе которого лежит антитеза *рождение-смерть*. Из тезиса и антитезиса получается символ тройственности. Троичность, заданная в названии пьесы, пронизывает, опоясывает всё произведение, соотносится с идеей мироустройства» [Там же].

Идея цикличности, повторяемости, единства в обоих произведениях реализуется через *женскую триаду*: «Сестры одна без другой невозможны. Ольга, Маша, Ирина – триединый образ. Границы между ними размыты <...> У каждой сестры – своя судьба. Но придёт время, и одна сестра повторит судьбу другой, следуя определённым ритуалу» [Зингерман 2001: 427]. В рассказе Байетт три подруги в воображаемой комнате ассоциируются с тремя поколениями женщин, представленными двумя связанными друг с другом триадами: (1) Вероника-дочь, ее мать и мать ее матери; (2) Джейн-дочь, ее мать Вероника и мать Вероники. В пьесе Чехова «три сестры – это, с одной стороны, три героини с конкретными, индивидуальными судьбами, более или менее ясно очерченными характерами, но в то же время и некие условные, символические фигуры, соотносимые с мифологическими триадами» [Одесская 2002: 154].

В работе о библейских мотивах чаши и розы [Бочкарева, Дарененкова 2005] мы попытались обосновать ассоциативную связь между сценой призрачного чаепития в рассказе А.Байетт «Розовые чашки» и иконой А.Рублева «Троица». Не исключено, что одним из звеньев этой интертекстуальной цепочки является пьеса Чехова. М.М.Одесская обосновывает связь «Трёх сестер» с «Троицей»: «Образ спасения в финальной картине пьесы “Три сестры” связан с эсхатологическим представлением о цикличности мировых периодов, о гибели и спасении мира. Пройдя через апокалипсис разрушенных надежд, потерь и смерти, на пепелище после пожара восстаёт женская триада. Чехов даёт своим героям, претерпевшим холод отчуждения, шанс на возрождение и спасение в единстве любви и веры. Писатель тщательно фиксирует в ремарках жесты и позы своих героинь, пластический переход от одного движения к другому. “Три сестры стоят, прижавшись друг к другу”; Ирина “кладёт голову на грудь Ольге”; Ольга “обнимает обеих сестёр”. Движения и жесты сестёр образуют круг. Каждая из героинь произносит монолог, и все три составляют единство <...> Чехов соединяет символическую божественную Троицу, выражающую высокую духовную идею, с человеческой женской триадой, со своими героинями, несомненно, лишёнными святости, возможно, для того, чтобы показать универсальное, вечное значение этой христианской доктрины» [Одесская 2002: 155-156].

Идею гармонии, выраженную в ритуальных образах-символах пьесы Чехова «Три сестры» и рассказа Байетт «Розовые чашки», культурологи и искусствоведы обнаруживают в иконе Рублева как символе «соборной индивидуализации»: «Все три ангела погружены в собственные мысли, но находятся между собой в гармонической согласии» [цит. по Одесская 2002: 427-428]. Эта идея русским драматургом и английской писательницей

реализуется через мотивы чаепития, ожидания и воспоминания, света и сада, смерти и возрождения, Троицы, вечной женственности и материнства.

Список литературы

Байетт А.С. Обладать. М.: Торнтон и Сагден, 2002.

Байетт А.С. Розовые чашки// Иностранная литература, 1992, №7. С.176-179.

Бочкарева Н.С., Дарененкова В. Библейская символика чаши и розы и рассказ А.С.Байетт «Розовые чашки» // Библия и национальная культура: Межвуз.сб.науч.ст. Пермь, 2005.

Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение, М.: РИК Русанова, 2001.

Одесская М.М. «Три сестры»: символично-мифологический подтекст// Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет, М.: Наука, 2002. С.150-158.

Чехов А.П. Избр.произв. в 3 т. М.: Художественная литература, 1964. Т.3.

Соколов М.Я. Окно // Мифы народов мира, www.edic.ru/myth/art_myth/art_16030.html

Byatt A.S. Rose-coloured teacups// Byatt A.S. Sugar and Other Stories. L.: Penguin Books, 1987. S.33-38.

Е.Торгашева, Н.С.Бочкарева

СИМВОЛИКА ЦВЕТА

В РАССКАЗЕ А.С.БАЙЕТТ «КИТАЙСКИЙ ОМАР»

Антония Сьюзан Байетт родилась в 1936 г. в Йоркшире, в Англии. Получив образование в Оксфорде и Кембридже, преподавала английскую и американскую литературу в Лондоне, а с 1983 года полностью переключилась на писательскую деятельность. Проза Байетт интеллектуальная. В одном из интервью писательница говорит о своей любви и страстной заинтересованности в мыслительном процессе: ее книги для тех, кто находит «процесс мышления таким же важным, захватывающим (а временами и болезненным), как еду или секс» [www.contemporarywriters.com]. Возможно, поэтому такое повышенное внимание к языку и форме, стремление к высокой степени эстетизма.

Задача нашего исследования – анализ цвета в рассказе «Китайский омар», интерпретация его символики. Долгое время Байетт преподавала в Лондонском Университете на факультете стенной (фресковой) живописи, а также в Центральной школе искусства и дизайна. «Китайский омар» (*The Chinese Lobster*) входит в сборник «Рассказы о Матиссе» (*The Matisse Stories, 1993*). В.Кандинский утверждал, что Анри Матисс «пишет “картины” и в этих “картинах” стремится передать “божественное”. Чтобы достигнуть этого, он берет в качестве *исходной точки* какой-нибудь предмет (человека или что-нибудь иное) и пользуется исключительно живописными средствами – краской и формой. Руководимый чисто индивидуальными свойствами, одаренный как француз особенно и прежде всего колористически, Матисс приписывает краске преобладающее значение и наибольший вес» [Кандинский 1992: 35]. Стиль Байетт удивительно похож на живописную манеру Матисса. Как и в работах

художника, характер и чувства ее героев можно понять по сочетанию цветов, которые она использует для создания образов.

Обратимся к описанию Герды Химмельблау: «У нее были длинные и густые каштановые волосы, стянутые на затылке в пучок. Костюмы она носила темные, мягких, но не совсем обычных оттенков: цвета спелого терна, сажи, черных тюльпанов, мха... Блузки женственные, облегаящие, без бантов и оборочек, в ясных чистых тонах: бледно-лимонном, густо-кремовом, барвинковом или цвета затухающего пламени» [Байетт 2001: 5]. В портрете героини сочетаются оттенки красного (brown, damsons, faded flame), желтого (palest lemon, deepest cream), зеленого (dark mosses, periwinkle) и черного (soots, black tulips) [Byatt 1996: 94].

Красный сам по себе – «безграничный характерно теплый цвет», «живая, подвижная, беспокойная краска», производит «впечатление почти целеустремленной, необъятной мощи. В этом кипении и горении – главным образом, внутри себя и очень мало вовне – наличествует так называемая мужская зрелость» [Кандинский 1992: 74]. Brown – коричневый цвет (красный с черным), в котором «красный звучит как еле слышное кипение. Тем не менее, из этого внешне тихого звучания возникает внутренне мощное звучание. При правильном применении коричневой краски рождается неопишуемая внутренняя красота: сдержанность» [Там же: 76]. Damsons – цвет тернослива, красновато-синий. С добавлением синего в красный образуется фиолетовый: «...фиолетовый цвет является охлажденным красным, как в физическом, так и в психическом смысле. Он имеет поэтому характер чего-то болезненного, погасшего (угольные шлаки!), имеет в себе что-то печальное. Не напрасно этот цвет считается подходящим для платьев старух. Китайцы применяют этот цвет непосредственно для траурных одеяний» [Там же: 77-78]. Гёте также считал лиловый (=фиолетовый) цветом, которому в выборе нарядов отдает предпочтение старость. Сине-красный – цвет кардинальского пурпура. В сгущенном виде он символизирует серьезность и достоинство [Гете 1957: 318]. Пурпурный – власть, духовность и величие. Ассоциация с терном (терновый венец) вносит мотив жертвования в образ Герды Химмельблау. Faded flame – цвет затухающего пламени, еще один оттенок красного. Огонь – мужской символ во многих философских системах. Красный – кровь, раны, смертная мука, очищение, цвет активности по преимуществу, проявление анимуса и его физической силы, его творческой и воспроизводительной способности [Жюльен 1999: 453]. В костюме Герды Химмельблау цвет затухающего пламени символизирует гаснущую решимость, снижение активности, угасание творческого начала.

Palest lemon – бледный лимонно-желтый цвет. Встречаем у Гёте как цвет одежды слуг и духовенства в китайской империи [Гете 1957: 328]. Deepest cream – желтовато-белый. Periwinkle – барвинковый, цвет вечнозеленого травянистого растения. Его листва становится воплощением бессмертной жизни. Dark mosses – темно-зеленый цвет мха, имеет задумчивое, серьезное звучание, может означать стремление к покою. Soots – цвет сажи, черного налета, оставленного огнем. В Библии это символ покаяния и траура

одновременно, означает смерть тела и бессмертие души. Black tulips – цвет черных тюльпанов.

Сдержанность естественной природы цвета подчеркивает сдержанность героини, которая выглядит несколько суховатой. Точные и лаконичные детали портрета (римский профиль и поджатые губы вечного судьи) вместе с символическим звучанием оттенков красного подчеркивают ее серьезность и достоинство, власть и величие. Фиолетовый цвет и оттенки желтого вносят мотив духовности в ее образ. Цвет присутствует и в фамилии героини. Химмельблау (от нем. *Himmelblau*) – голубые небеса. В христианской традиции голубой цвет – цвет Вечной Истины, бессмертия, верности, целомудрия, лояльности и правосудия. Это цвет одежд Богородицы как Приснодевы, символизирующий духовную чистоту и целомудрие. *Герда* – имя героини сказки Г.Х.Андерсена, смелой и отважной девочки, отправившейся спасти своего названного брата Кея из плена Снежной королевы. Перед тем, как отправиться в путь, Герда надела красные башмачки, ставшие символом решительности, мужества, воли.

Образ Герды Химмельблау – образ духовного миссионера. Очевидна ее близость к образам христианской религии. Она чутко относится к чужой боли: «на мгновение доктор Химмельблау ощутила их боль каждой своей косточкой» [Байетт 2001: 4]. В ее характере воля, мужество, стойкость характера, властность – черты, свойственные мужскому началу, – сочетаются с женской романтичностью, нежностью и изяществом. Доктор Химмельблау милосердна и терпима. Как декан женского студенческого сообщества она защищает студентку Пегги Ноллетт. Верность и преданность, умение сострадать и готовность жертвовать – основные черты ее характера.

Портретная характеристика Перегринна Дисса дается дважды. Сначала – густые седые (white) волосы, кашемировый плащ цвета зеленых оливок (olive-green) с черным (black) бархатным воротником, черная (black) трость с серебряным (silver) набалдашником [Byatt 1996: 101]. Сочетание white-black-silver подчеркивает благородство и элегантность возраста и манер. Олива, дерево богини Афины, считалась в Древней Греции символом мира, мудрости и богатства; зеленый – цвет успокоенности и молодости одновременно. Второе описание дополняет первое: «васильковые глаза, удивительные, пусть слегка выцветшие, подернутые дымкой и чуть красноватые... Под стать им яркий васильковый галстук из плотного шелка... Костюм вельветовый, темно-слюдяного цвета. На руке украшенный лазуритом перстень с печаткой» [Байатт 2001: 9]. Dark slate – темно-слюдяной, синева-серый цвет. В христианской символике это тайна, Божественная непостижимость, вечность, истина, откровение, мудрость. Синий – цвет чистого неба, обозначает мышление [Керлот 1994: 550], дар углубленности [Кандинский 1989: 68]. Оттенки синего и голубого подчеркиваются в деталях: яркие васильковые (bright cornflower blue) глаза и галстук, украшенный лазуритом перстень (a large signet ring, lapis lazuli) [Byatt 1996: 103]. Только красные кровяные прожилки нарушают общую картину.

Полное имя героя *Peregrine* (сокол) – символ устремленности к духовному, короткое – *Perry* (грушевый сидр). «В этом человеке прихотливо соединялись утонченная разборчивость и пристрастие древних к излишествам и разврату» [Байетт 2001: 9]. Образ Перегринуса Дисса восходит к образу языческого божества – сильного, мудрого, эмоционального. Его религия не аскетична, его религия – это полнота жизни. В начале рассказа китайский латунный божок в нефритовой нише декорирован в яркой сине-зеленой (the bright blue-green) и золотисто-красной (the saturated scarlet) гамме. В конце Дисс упоминает о картине Матисса «Черная дверь», на которой цвета сидящей в кресле молодой женщины – лимон (lemon) и кадмий (cadmium), кардинальский красный (cardinal red) и желтая охра (yellow ochre). Не утешение (*consolation*), а *life and power* ценятся им превыше всего у Матисса [Byatt 1996: 115]. Жизнь и энергия звучат в ярких синих, алых (scarlet и vermilion – киноварь), розовых и оранжевых красках на картинах художника и в рассказе Байетт. Оранжевый – «теплый красный цвет, усиленный родственным желтым. Путем этой примеси внутреннее движение красного цвета начинает становиться движением излучения, изливания в окружающее» [Кандинский 1992: 77]. Английское слово orange означает и цвет, и «райский фрукт» – апельсин: «И Матисс был первым, кто понял его цвет вполне... В апельсине сочетается все: свет, тень, оранжевое на голубом, на зеленом, на черном...» [Байетт 2001: 17].

Оранжево-розовая молока умирающих гребешков напоминает Герде Химмельблау о том, что они живые. Беспольные движения иссиня-черного лоснящегося омара (blue-black and glossy) и крабов – (matt, brick, cream, grape-dark, dingy, earthy) вызывают у нее жалость и боль. Картина иллюзии жизни дополняется «футляром вроде музейного, дно – из лакированного черного дерева, крышка и боковые стенки из стекла...» [Там же: 4] Дно футляра устлано «свирепо-изумрудной искусственной травой» (fierce emerald-green artificial), которую так любят на своих витринах зеленщики и владельцы похоронных бюро. Последняя деталь усиливает символическое значение футляра-гроба. Идея темного и мрачного существования подчеркивается сочетанием черного и зеленого [Гете 1957: 326].

«Черный цвет внутренне звучит как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды... Черный цвет есть нечто угасшее, вроде выгоревшего костра, нечто неподвижное, как труп, ко всему происходящему безучастный и ничего не приемлющий. Это как бы безмолвие тела после смерти, после прекращения жизни» [Кандинский 1992: 73]. Пегги Ноллетт, обращаясь с жалобой к Герде Химмельблау, пишет, что «всё кажется мрачным и бессмысленным» (everything seems so black). Самой подходящей одеждой для своего тела она видит «черный мешок, куда засовывают трупы» (black plastic sacks). Черный цвет как отрицание света «является символом греха, небытия, всего несуществующего и ассоциируется с ночью, злом, невежеством, со всем ложным. Он означает невежество, порожденное злом, а также эгоистическими и злобными стремлениями личности» [Жюльен 1999: 457].

Однако символика черного цвета не только и не полностью отрицательна. Х.Э.Керлот подробно раскрывает ее, опираясь на Юнга, Блаватскую и другие авторитеты. Черное в самой общей форме отражает начальное, зародышевое состояние всех процессов, как это принято в алхимии. В Библии Ной выпустил черного ворона из ковчега прежде, чем выпустить белого голубя. Черные вороны, черные голуби и черное пламя фигурируют во многих легендах. Все они являются символами, тесно связанными с первоначальной (черной, оккультной или бессознательной) мудростью, происходящей из Скрытого источника. Юнг указывает на сходство «черной ночи» Иоанна Крестителя и «зарождения во тьме» алхимического *nigredo* . Для Виктора Гюго и Рихарда Вагнера тьма знаменует собой материнское начало, свет, исходящий из мрака, выступает как форма кристаллизации. Углерод – преобладающий химический элемент в человеческом организме – бывает черным, если он находится в виде угля или графита, а когда он пребывает в алмазе (т.е. в кристаллическом углероде) он становится «кристально чистым как вода», и этим подчеркивается то, что глубочайшим значением черного является затемнение и зарождение во тьме [Керлот 1994: 556–557]. Н.Жюльен формулирует это символическое значение черного как идею воскрешения: «Древние обряды посвящения включали ночные испытания: испытуемый переживал символическую смерть в темном месте, чтобы стать новым человеком, возродиться для духовной жизни» [Жюльен 1999: 457].

Такой глубинный смысл черного цвета смог постичь Анри Матисс. Вот как описывает Перегрин Дисс в рассказе Байетт свою встречу с художником: «В квартире оказалось мрачно, темно: занавески задернуты, даже ставни наглухо закрыты. Я поразился. Мне-то представлялось, что он живет, купается в свете, дышит им. Я так и выпалил не раздумывая: “Как вы можете закрываться от света?” А он спокойно, вежливо растолковал – мол, врачи поговаривают, что ему грозит потеря зрения. И он заранее готовит себя к полной темноте. И добавил: “Кроме того, свет – черного цвета”» [Байетт 2001: 17].

Благодаря импрессионистам, которые не видели «белого в природе», белый считался «не-цветом», «символ вселенной, из которой все краски как материальные свойства и субстанции исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие, которое, представленное материально, кажется нам непереступаемой, неразрушимой, уходящей в бесконечность, холодной стеной» [Кандинский 1992:72]. В рассказе «Китайский омар» белый цвет тесно связан с символами комнаты, ящика: «Вокруг все будто высвечено или, как вы говорите, предельно ясно. Ты словно в белом ящике, в белой комнате, без дверей и окон. Смотришь сквозь недвижную чистейшую воду – или нет, скорее, сквозь лед; ты в белой комнате, как в ледяной глыбе» [Байетт 2001: 15]. Комната – символ индивидуальности и тайных помыслов. Окна и двери символизируют возможность понимания и выхода вовне и за пределы. Окна и двери – возможность коммуникации [Керлот 1994: 255]. Герои рассказа попали в белую комнату без окон и дверей. Кажется, надежда говорить и быть услышанными потеряна для них. Великое безмолвие непреодолимо. Ящик – символ

бессознательного. Закрытый ящик воплощает секрет – хрупкий, ценный или, напротив, опасный [Жюльен 1999: 498]. Этот символ происходит из греческого мифа о Пандоре. Ящик Пандоры содержит все запретное: людские пороки, соблазны и несчастья, болезни и бедствия. Его содержимое – это скрытые силы подсознания.

Секрет, хранимый в белом ящике доктора Химмельблау, – ужас и боль потери единственного любимого человека – подруги Кей. «Для Герды простота и здравомыслие подруги были якорем – чтобы не потонуть в этом безумном мире», но самоубийство старшей дочери стало медленной смертью Кей. «Милая, мягкая, любительница цветов и книг» превратилась в озлобленную Кей с ледяным сердцем. Кей захватила смерть, но не физическая, а духовная. Белый, как отмечает Х.Э.Керлот, символ вечности. Слово «Вечность» должен был выложить из кусочков льда Кей в сказке Андерсена. Сердце Кея – ледышка, неспособная чувствовать. Вечная жизнь и свобода, обещанные ему Снежной королевой, равносильны смерти сердца. «Some chamber of ice» – ледяная, ослепительно белая комната становится метафорой ледяного сердца у Байетт. Chamber в одном из значений – отдел сердца, часть сердца. Сердца, заполненные болью, умирают – так случилось с Кей Леверетт. В сердце Герды Химмельблау, в ледяной белой комнате, живет сознание боли. Может быть, сознание вины за то, что не уберегла подругу. Есть своя белая комната и у Перегринна Дисса: «...внутри у него, как у Герды Химмельблау, ледяная, ослепительно белая комната, где сидит его боль, его собственная Кей – озлобленная, с заплетающимся языком, в больничном кресле» [Байетт 2001: 17].

В.Кандинский в книге «О духовном в искусстве» пишет: «Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято... это Ничто доначальное, до рождения сущее. Так, быть может, звучала земля во время ледникового периода» [Кандинский 1992: 72]. Белый, синтез всех цветов, содержит в себе надежду. Ящик Пандоры хранит скрытые силы подсознания, как разрушительные, так и созидательные. На дне сосуда Пандоры таится надежда. Функция белого цвета производна от Солнца, от мистического просветления – символа Востока. Символом света был белый для древних. Египтяне заворачивали покойников в белый саван, чтобы показать, что смерть освобождает чистую душу от ее тленной телесной оболочки. Белый – символ невинности души, чистоты и святости; это цвет одежд ангелов и преображенного и воскресшего Христа. «Герде Химмельблау вдруг представилось бледное, как очищенная картошка, лицо Пегги Ноллет. Она сидела в белой комнате, набрякшие веки были едва раздвинуты, и сквозь щели злобно и хитро пялились маленькие глазки» [Байетт 2001: 17]. Примечательно, что кожура картофеля, с которым часто ассоциируется студентка, красного оттенка, как кровь, помидоры и, возможно, испражнения – основные краски Пегги Ноллет. В рассказе Байетт поражает разнообразие сочетаний красного. «Но вдруг девица все же прозреет?» Отдавая себе отчет в лени и невежестве студентки, профессор Дисс и доктор Химмельблау надеются на ее

«воскрешение». Они ощущают ответственность за чужую жизнь, одновременно понимая, что каждый ответственен за свою жизнь сам.

Список литературы

Байетт А.С. Китайский омар / пер. с англ. О.Варшавер // Иностран.лит. 2001. №2. С.3–18.

Гете И.В. К учению о цвете (хроматика) // Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С.261–358.

Жюльен Н. Словарь символов. Челябинск: Урал LTD, 1999.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.

Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.

Wyatt A.S. The Matisse Stories. N.Y., 1996.

www.contemporarywriters.com.

А.Ф.Любимова

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ АНТИУТОПИЯ

Ф.БЕГБЕДЕРА «99 ФРАНКОВ»

Роман Ф.Бегбедера вышел в свет в 2000 г. и сразу же стал бестселлером; до этого молодой писатель уже успел опубликовать несколько рассказов и два романа: «Каникулы в отключке» (1994) и «Любовь длится три года» (1997).

Написанный под впечатлением работы в крупном рекламном агентстве роман «99 франков» дает возможность изнутри показать современную систему подавления человека, оказавшегося в паутине торгового бизнеса. Бегбедер сам позволяет идентифицировать жанр романа как антиутопию, включив его в соответствующую жанровую традицию. Эпиграф из Хаксли и последняя фраза «добро пожаловать в прекрасный новый мир» (аллюзия на его роман) заключают в кольцо идею антиутопии – «заставить людей полюбить рабское положение».

В романе «99 франков» постоянно встречается имя Д.Оруэлла, и ассоциации с его классической антиутопией «1984» (1949) усиливают эффект присутствия чужого текста в тексте Бегбедера. Постмодернистская игра смыслами, образами, символами – свойство его поэтики. «Всевидящее око» из тоталитарного государства Оруэлла благополучно функционирует в художественном мире Бегбедера: «Институт медиаметрии ввел новую систему исследования зрительской аудитории. Это такое устройство с камерой инфракрасного излучения, чтобы фиксировать движения глаза, и датчиком с микрофоном, процессором и памятью, чтобы фиксировать работу уха. Наконец-то они выяснят, что потребители смотрят и слушают не только дома, перед телевизором, но и в машине, и в супермаркете, везде и всюду! Большой Брат следит за вами!» (212) [Здесь и далее в круглых скобках указаны страницы по изданию: Бегбедер 2003]. Большой Брат из романа Оруэлла – часть новой реальности рубежа XIX-XXI вв. Герой Бегбедера Октав Паранго прямо связывает два мира: «В общем-то Оруэлл правильно сделал, что кончился от чахотки. Благодаря ей он не успел увидеть, до какой степени оказался прав»

(212). Когда в 1984 г. отмечался «юбилей неслучившегося года» [Действие романа Д.Оруэлла отнесено к 1984 г., само произведение вышло в 1949 г. По распоряжению ЮНЕСКО 1984 г. был провозглашен годом Оруэлла], человечество, отдавая дань памяти Оруэллу, не переставало восхищаться его прогностиков. Эсхатология писателя устремлена в будущее, он пролонгировал сюжетную ситуацию, предположив формы ее модификации, смену приоритетов при сохранении сути вещей: человек управляем извне и это делает его жертвой государства, которое заинтересовано в роботизации сознания масс.

Оруэлл в свое время предвосхитил постмодернистскую манеру многократного кодирования текста, и его антиутопия близка бегбедеровской не по случайным совпадениям. Оруэлла называют создателем теории власти, в его романе уже заложена идея замены политического тоталитаризма духовным в самом современном его значении. Нарисованная им картина всевластия масс-медиа предвосхищает рождение новой формы тоталитаризма – без прямого насилия. Герой Бегбедери – рекламщик-креатор, идеолог рекламы. Формы ее скрытого господства над человеком и исследуются в романе: «Рекламный тоталитаризм – вещь куда более тонкая, тут легко умыть руки. Эта разновидность фашизма хорошо усвоила уроки провалов предыдущих режимов» (25).

Реклама покусилась на свободу и отняла ее у человека, «обратив его в рабство» путем въедливого умелого внушения. Уже О'Брайен, герой Оруэлла, проповедуя солипсистский подход, утверждает, что реальность иллюзорна, а истинна гиперреальность, фабрикуемая бесконечными телеэкранами. Этот мотив прозвучал и в романе Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту» (1953). Бегбедер показал сам процесс овладения сознанием человека с помощью психологического прессинга: «До чего же приятно влезать к вам в мозги... Это я решаю сегодня, чего вы захотите завтра» (23). Реклама, завоевав подсознание, формирует философию и стиль жизни: «Это я решаю, что есть истина, что есть Красота, что есть Добро» (22).

Рекламные слоганы звучат как аксиомы, претендуя на роль морально-философских максим: «Я трачу, следовательно. Я существую» (40). Ироническое «опровержение» Декарта служит знаком замены истины ложью. Многие слоганы в романе абсолютно абсурдны: «Смерть нынче в моде при любой погоде» (25); «жизнь не нужна, смерть важна» (220).

В контексте поп-культуры подается у Бегбедера фигура Иисуса Христа как «лучшего в мире рекламиста, автора многочисленных «бессмертных слоганов», как то: «возлюби ближнего своего», «и последние станут первыми», «в начале было Слово, ах, нет, пардон, это сказал его папаша» (132). Оруэлловские и хакслианские слоганы тоже были способом обнаружения изнанки «прекрасного нового мира»: «Война – это мир. Свобода – это рабство. Незнание – это сила [Оруэлл 1992: 25].

Постмодернистская игра смыслами у Бегбедера сродни эстетике театра абсурда, где люди управляемы «кукловодами» современного общества, рекламщиками. «Я Повелитель Мира, – говорит креатор Октав Паренго. – Я везде. Вам от меня не скрыться. Куда ни плюнь, всюду царит моя реклама. Я

запрещаю вам скучать. Я мешаю вам думать. Терроризм, именуемый «новинкой», помогает мне впаривать вам пустоту» (22).

Сам образ «Повелителя Мира» здесь собирателен: это Октав, Чарли, Нагу, Макс и множество им подобных «главноуправителей» антиутопии. Власть рекламы над людьми персонифицируется, ей придаются свойства живого человека, а он, в свою очередь, – всего лишь продукт. Система превращает людей в «скоропортящиеся продукты», которые можно «сбросить в корзину», компьютер сотрет о них запись «без возможности восстановления» (341).

Герой Бегбедера – это не «маленький человек» Е.Замятина, О.Хаксли или Д.Оруэлла. Он принадлежит к верхушке рекламного мира, ездит на дорогих машинах, одевается в модных магазинах, его костюм от Эрика Бержера, рубашка от Сен-Лорана, туфли от Берлутти и часы от Одмара Пиче вызывают зависть коллег. Но Октав втайне ненавидит себя, поднятого на гребень мутной волной цивилизации: «Я представляю собой вполне мерзопакостную сволочь, способную загадить все, до чего дотронусь. В идеале желательно, чтобы вы уже сейчас возненавидели меня – перед тем как возненавидите эпоху, которая меня породила» (24). Иронически обыгрывается его профессиональная функция креатора, ощущающего себя игрушкой, «угодившей в самое сердце страшного механизма» (38).

Человечество живет на рубеже двух эпох в переменившихся декорациях театра абсурда, «вторая природа», машинная, подменили первую, а глобальный замысел креаторов вообще сводился к тому, чтобы уничтожить «леса и заменить их автомобилями... а после них хоть потоп (притом кислотный потоп!)» (39).

Исповедь, которую мы читаем, уже именуется «Исповедью сына тысячелетия» (отсылка к Мюссе и его «Исповеди сына века»). Угроза гибели цивилизации стала вполне реальной и не отодвигается на отдаленную перспективу. Слоган наших дней «здесь и сейчас» обретает трагический смысл, подкрепленный рекламным парадоксом: «Потреблять, значит, истреблять» (41).

Сложное кодирование постмодернистского текста позволяет читателю пребывать в разных виртуальных реальностях, иногда без надежды понять, которая из них истинна. Это ощущение усиливается к концу романа, когда разворачивается интрига с самоубийством Марка, коллеги Октава, и Софии, его бывшей любовницы. Октав, побывав на погребении праха приятеля, получает по Интернету письмо от Софии, из которого узнает, что они ушли из жизни вместе. Теперь их зовут Патрик и Кэролайн. Живут они на благословенных Каймановых островах. Здесь нашли блаженство также Элвис Пресли, Джон Кеннеди-младший, Ромэн Гари, Мэрилин Монро, Диана и Доди-аль-Файед... Перед ними – картина рая: «Они носят одежду из небеленого льна. Они освобождены от смерти, а значит, и Времени... И они учатся быть свободными» (373). Но виртуальная игра с героями продолжается. Патрик и Кэролайн страдают от того, что живут «растительной жизнью», чувственные пороки здесь – главный вид наслаждений. Эдем оказывается населенным извращенцами и маньяками. Натурализм сцен «райской» жизни побеждает

высокую поэтику. Идеальная реальность несостоятельна: «Современному миру нет альтернативы» (385).

Оба плана («рай» и «ад») связаны, в конце концов, по принципу сходства, а не различия. Образ «Пироги», знаменитой картины Гогена, где изображена идиллическая сценка: супружеская пара и их маленький ребенок на фоне закатного трагического солнца, неожиданно соединяет столь отчужденные друг от друга миры. Октав представляет, как он прыгает в пирог, которая и принесет его к далеким островам, к желанной встрече с Марком, Софии и маленькой дочерью Хлоей. Но трагическая деталь останавливает читателя, готового поверить в возможность такой игры смыслами: Гоген написал ярко-багровое закатное солнце, «похожее на атомный гриб» (382).

Чуть раньше, разглядывая репродукцию этой картины Гогена в камере, пропахшей мочой, Октав признается себе, что боится не смерти, как думал раньше, а жизни.

Утонченный психологизм Бегбедера контрастирует с шокирующим натурализмом: это противоречия самой жизни, сходно воплощенные в лирике Рембо, которого Бегбедер цитирует, описывая «паническое бегство» Патрика с острова Призраков: «Он уходит под воду, он захлебывается, ему хорошо», он счастлив, «омытый поэзией морей» (392). Мотив морского течения, которое уносит человека, не раз звучит в романе как возможность вырваться из реальной тюрьмы социальных обязанностей и правил. Возвращение к одним и тем же образам и мотивам создает иллюзию бесконечной игры жестокого внешнего мира с человеком, который никогда не может обрести свободу.

Образы Марка и октава в конце романа сливаются. Патрик, «растворяющийся в стихии», или октав, желающий «исчезнуть всерьез», кто из них уходит в небытие? И если в смертный час вся жизнь человека может промелькнуть перед его глазами, то поток сознания Патрика, напротив, оказывается лишенным примет индивидуальности. Он поглощен своей социальной ролью; его бессвязная речь перемежается рекламными слоганами и профессиональными ассоциациями: «Adidas обувь для вас. Tropicana пробудит ваши желания Hermes 2000 первые шаги в новом веке...» (395).

Образ замкнутого пространства антиутопии еще в начале романа заявлен стихотворением Мишеля Уэльбека, изображающем кабину лифта:

Сверкая никелем, набитые кабины
Возносят на голгофу нас, к кресту,
Повсюду секретарши – Магдалины
Наводят торопливо красоту. (29)

Виртуальный мир озабочен идеей «нового гедонизма», люди бегут от одиночества, ищут спасения у телевизора, в Интернете, наркотиках, модных журналах. Они живут как бы в разных измерениях. Современный человек, полагает Бегбедер, «ушел в иной мир. Он вроде бы не умер, но и не жив» (201). Мир ирреален, если десять заповедей Креатора заменили десять заповедей Христа, а в пещере Платона вместо теней реального мира – экраны телевизоров, говорит писатель и логос уступил место логотипу.

Альтернативой «безумному миру», как и в классической антиутопии, остается любовь и тоска по ней. Октав циничен в рассказах о продажной любви и трогателен в воспоминаниях о Софии и их ребенке, от которого он отказался еще во чреве матери. А позже Октав плачет у витрины с игрушками. Он потрясен присланной ему Софии эхограммой его дочери, которую он никогда не увидит, он ощущает мягкость детской кожи, запах молока. Но девочка так и не родится никогда, погибнув вместе с Софии. Лирическая линия романа не спрятана здесь в подтекст, не огрублена натуралистическими деталями, она прозрачна и утонченна.

Ассоциативность поэтики романа настолько расширяет исторические и культурные рамки текста, что «99 франков» (цена книги) становятся формой интеллектуального повествования, где свободную синтезируются разные планы изображения, лирического переживания и философской рефлексией. Так, глубина и сила политических аллюзий позволяет оценивать Бегбедера как прямого наследника традиций Оруэлла, хотя манеры их не совпадают. У Оруэлла большую роль играет намек, а у Бегбедера политические лица, факты называются прямо, постоянно иронически обыгрываясь. Так, Геббельс объясняется ассом пропаганды и гениальным рекламщиком-концептуалистом: «Германия превыше всего», «Один народ, одна страна, один фюрер».

Антонио Грамши, Троцкий, Че Гевара, Тони Блэр, Михаил Горбачев – все это в романе не только имена, но и идеологические знаки Времени. Чудовищная эклектика идей эпохи выражена через сознание героя, идентифицирующего себя с Че Геварой «в пиджаке от Гуччи», что, в свою очередь, звучит почти так же, замечает герой, как «Дуче». Круг замкнулся... Постмодернистская антиутопия Бегбедера показала современную систему цивилизации в ее крайних формах подавленного человека.

Список литературы

- Баталов Э. В мире утопии. М., 1989.
Бегбедер Ф. 99 франков. М., 2003.
Генис А. Треугольник // Иностран. лит. 1994. № 10.
Оруэлл Дж. 1984 // Собр. соч.: В 2 т. Пермь, 1992. Т.1.
Хаксли О. О дивный новый мир. М., 1989.

СООБЩЕНИЯ

Н.Левитан, М.В.Самсонова

МОДИФИКАЦИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ МОТИВОВ В МЮЗИКЛЕ «NOTRE DAME DE PARIS» ПО РОМАНУ В.ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»

Идея интерпретации романа «Собор Парижской Богоматери» не нова и не оригинальна. Достаточно вспомнить фильм Жана Деланоя 1957 г. с Энтони Квином и Джинной Лолобриджидой, балет Ролана Пети 1965 г. на музыку Мориса Жаре или мультипликационный фильм «Горбун из Нотр-Дам»,

выполненный на студии Уолта Диснея. Однако это не смутило Люка Пламандона и Ришара Коксианта, а, напротив, вдохновило на новое прочтение знаменитого романа Виктора Гюго в жанре мюзикла. Авторы рассчитывали создать его к 2000 году, но работа так увлекла, что уже в 1998 г. мюзиклу «Нотр-Дам» аплодировали первые зрители. Огромный успех спектакля, который критики назвали «литературным триумфом на сцене», объясняется многими причинами, прежде всего – романтическими мотивами, на которых строится сюжетная линия мюзикла.

«Собор Парижской Богоматери» написан Гюго в 1831 г. Действие романа, как и действие спектакля, происходит в средние века и разворачивается вокруг грандиозного здания собора. В романе Гюго восхищается чудесным памятником архитектуры: «Эта симфония, сложенная из камней...». В спектакле время действия называется «Время соборов» (*Le temps des cathedrals*), тем самым собор как произведение архитектурного искусства выходит на более высокий уровень обобщения, олицетворяя собой страшный феодально-католический мир.

В XIX в., начиная с эпохи романтизма, можно увидеть стремление художников к сопоставлению музыки и пластики. Сравнение собора с симфонией яркое тому подтверждение. Симфония протекает во временной последовательности, одна часть следует за другой, но целостное музыкальное впечатление рождается лишь при условии одновременного охвата всех ее отдельных частей [Бринкман 1965: 62]. Важным формообразующим принципом, распространенным как в мюзикле, так и в романе, можно считать метаморфозы: это трансформация неживого в живое; трансформация пространства и времени. О плодотворности такого рода формообразований свидетельствует тот факт, что эпическое время в романе и пластическое в мюзикле различно. С другой стороны, масштаб в пластике и гипербола в литературе имеют пределы от бесконечно малых до бесконечно больших. Учитывая вышеизложенное, можно описать процесс художественного творчества, на основе которого создается музыкальное пластическое произведение. Особым образом выбранный пластический материал требует прежде всего установления типа пространства, времени и системы образов.

Новый синтез искусств, создаваемый сознательным и потому свободным творчеством, будет отличаться внутренним соответствием принципов формообразования. На этой основе каждое искусство может создать только ему присущую и непереводимую образность. В мюзикле собор предстает обителью для всех отверженных. «Мы люди без бумаг, толпа бродяг», – звучит из уст Клопена, предводителя нищих. В романе это колоритная фигура, которая своими призывами к протесту заставляет задуматься о революционной идее. В мюзикле его музыкальная партия лишь усиливает атмосферу нищеты, в которой пребывает простой люд Средневековья. Гренгуар в мюзикле – поэт и рассказчик, «принц улиц Парижа», тот, «кто умеет читать и писать». Он так же, как и в романе, не центральный образ, но на уровне коллизий придает некое композиционное единство. Гренгуар объясняет Эсмеральде, кто такой Феб. Phoebus значит солнце. Как в романе, так и в мюзикле перед нами пустой, не

способный на настоящее чувство, дворянин: «...Он красив как солнце... Это повеса, проходимец, солдат... Или ты всего лишь подонок, сладострастное животное, которое бежит наугад». В мюзикле Феб призван вызвать иронию, осуждение, раздражение. «Истерзанный Dechire между двумя женщинами, которых я люблю, истерзанный Dechire двумя женщинами, которые любят меня... Одна для дня, другая для ночи, одна для любви, другая для жизни, одна навсегда до конца дней, а другая на время немного короче».

Наконец, самая красивая партия Belle соединила трех героев, одержимых страстью к Эсмеральде: Квазимодо, Фроло и Феба. В романе каждый из этих образов выписан подробно, а потому поступки героев мотивированы ходом повествования. Мюзикл выбирает одну, объединяющую героев, линию поведения – стремление добиться благосклонности Эсмеральды. Он не раскрывает жизнеописания цыганки, тем самым обедняя ее образ. Сцена, в которой Эсмеральда спасает Квазимодо, многое объясняющая в поведении героев и красочно представленная в фильме Ж.Деланоя, здесь выглядит недостаточно выразительно, зато музыкальная партия Belle как бы стремится восполнить недостающее в характере Эсмеральды, а частые повторы «Belle – прекрасная» относятся не только к внешнему облику героини, но и к ее добродетельному характеру.

В целом система образов представлена по принципу романтического гротескного контраста. Красота Эсмеральды – уродство Квазимодо. Различные характеры: веселый и беспечный – хмурый, мрачный, озлобленный. Однако по происхождению они родственные души.

Мотив фатальности приобретает большое значение как в мюзикле, так и в романе. Губительна страсть Клода Фроло к цыганке, которая занимает все его мысли. Несчастливая Эсмеральда становится жертвой фатума, хотя вина ее лишь в том, что она влюблена в Феба – военного с солнечным именем, но с холодным сердцем. Квазимодо по воле судьбы горбат, одноглаз, глух и брошен, что определило его жизнь, отношение к миру, отношение людей к нему. Этот вихрь рока кружит и объединяет одной направленностью, одной модальностью судьбы героев и создает генеральную линию содержания романа и мюзикла.

Музыка как таковая в романе – это песни Эсмеральды и колокола Квазимодо. Ее связь именно с этими образами символична. С одной стороны, прекрасная цыганка с ее «не лишенным сладости пением»: «То было непрестанное нарастание звуков, мелодий, неожиданных рулад; простые музыкальные фразы перемешивались с резкими свистящими звуками, водопады трелей... хранили вместе с тем верность гармонии... Но чаще ее пение дышало счастьем, она пела, как птица, ликующе и беспечно» [Гюго 1988: 214], которое характеризует ее саму, ее отношение к жизни – чистоту, красоту, гармонию. С другой стороны, мрачный Квазимодо, похожий на демона, которого делают счастливым колокола, их звук. Глухой Квазимодо, способный слышать лишь раскаты колокольного звона, ощущать их всем телом, «казалось, вибрировал вместе с колоколом». Только в моменты общения с колоколом он живет, но жизнь эта неистова, странна и страшна, горбун похож на одну из горгулий, на химеру: «Вся башня сотрясалась, а он кричал и скрежетал зубами, рыжие его

волосы становились дыбом, грудь пыхла, как кузнечные мехи, глаз метал пламя, чудовищный колокол ржал, задыхаясь под ним. И вот это уже не колокол Собора Богоматери, не Квазимодо, – это бред, вихрь, буря; безумие, оседлавшее звук; дух, вцепившийся в летающий круп; невиданный кентавр, получеловек, полуколокол [Там же: 302]. Говоря о Квазимодо, Гюго называет его страсть к колоколам дьявольской, как ни странно подобное определение католического собора и чувства, которое испытывает звонарь собора: «когда демон музыки, этот дьявол, потряхивающий искристой связкой старетто, трелей и арпеджио, завладел несчастным глухим, тогда он вновь обрел счастье» [Там же: 408].

Люк Пламандон обращается к романам Гюго вторично – первый мюзикл был написан по роману «Отверженные» в 1980 г. Роман «Собор Парижской Богоматери» называют «симфонией в прозе». Несмотря на такой благодатный для мюзикла материал, необходимо было выполнить некоторые условия: создание изначального пластического ядра и «пластических партий» (Belle и другие), использование усложненной гармонической техники, цветомузыки, других музыкальных и технологических эффектов.

Список литературы

Бринкман А.Е. Пластика и пространство. М., 1965.
Гюго В. Собр.соч.: в 6 т. М., 1988. Т.1.

А.Ачимова, Р.Б.Томасова

ПОЛИФОНИЯ В РОМАНЕ Э.М.ФОРСТЕРА «КОМНАТА С ВИДОМ»

Эдвард Морган Форстер – английский романист, чье творчество относится к началу XX в. Его литературный стиль и манера повествования до недавнего времени назывались старомодными, прямо унаследованными от викторианских писателей. Но в последние годы отношение критиков к Форстеру значительно изменилось: сегодня его творческий портрет видится гораздо более сложным, чем это казалось еще несколько лет назад.

Одна из наиболее популярных тем его творчества – тема «неразвитого сердца» (*undeveloped heart*) – отразилась и в романе «Комната с видом» (1908). Конфликт романа кроется в самом сознании главной героини, Люси Ханичерч. Он заключен в ее стремлении выбрать между героем, по имени Сесил Вайз, и Джорджем Эмерсоном, между наигранными и настоящими чувствами.

Слово «вид» (*view*), которое заявлено уже в названии, является лейтмотивом романа. Все герои произведения группируются согласно их отношению к виду. В действительности Форстер «играет» со словом «вид», придавая последнему различные оттенки значения. Получая эти новые «смыслы», слово становится полисемантическим, а роман обретает черты полифонии. Полифония – основная особенность исследуемого произведения. Полифонический роман – это такой роман, в котором различные точки зрения

не подчинены авторской, а представлены как равноправные. Этот термин был введен в обиход М.М.Бахтиным. Полифонический роман предполагает новую художественную позицию автора по отношению к героям: это диалогическая позиция, утверждающая самостоятельность, внутреннюю свободу героя, его принципиальную неопределимость, неподвластность окончательной и завершающей авторской оценке. Слово героя (его точка зрения на мир) также полномерно, как авторское слово; оно звучит как будто бы рядом с авторским словом и сочетается с ним и полноценными голосами других героев. В романе полифония работает, пользуясь терминологией Б.Успенского, на идеологическом, психологическом, лингвистическом уровне, а также в плане пространственно-временной организации произведения. Идеологический, или оценочный, уровень – это система мировосприятия. Нас интересует, с какой позиции эстетически оценивается мир в романе. Это может быть и точка зрения автора, и точка зрения рассказчика, и взгляд героя. О полифонии в плане психологии мы говорим, когда восприятие чего-либо подается с нескольких позиций. Полифония на языковом уровне проявляется тогда, когда автор для характеристики героев использует различные речевые и стилевые доминанты и манеры письма. Полифония в плане пространственно-временных характеристик в организации повествования в различных временных и аксиологических планах.

Именно полифония помогает Форстеру обрисовать проблему социальных различий. При анализе следующего эпизода следует обратить внимание на ремарку «лучший класс»: «“Вид? О, вид! Как прекрасен вид! Это мой сын, – сказал старик, – его зовут Джордж. У него тоже есть вид <...> Я имею в виду, – продолжал он, – вы можете занять нашу комнату, а мы займем вашу. Мы поменяемся”. Лучший класс туристов был шокирован этим».

На первый взгляд, ремарка «лучший класс» выражает точку зрения повествователя, но в действительности это не так. Форстер отрицает идеи существования лучшего класса всем дальнейшим повествованием. Становится очевидным, что в предложении «лучший класс туристов был шокирован этим» рассмотренная ремарка принадлежит одной из героинь романа, Мисс Бартлет. Ее точка зрения как будто бы накладывается на точку зрения рассказчика.

Слово «вид», являющееся лейтмотивом романа, становится метафорой. По словам Е.Е.Бразговской, контекст как лингвистическое окружение слова выдвигает вперед одно из значений полисемы, облегчая интерпретатору задачу поиска нового денотата. Так, слово «вид» приобретает различные значения: пейзаж, поле зрения, творчество, наблюдение, картина. Кроме того, оно «обрастает» и дополнительными метафорическими значениями. В этом случае мы сталкиваемся с таким проявлением полифонии, как поэтическая многоплановость.

Герои произведения и рассказчик каждый по-своему относятся к виду. Существование или отсутствие «вида» также зависит и от того, как герои воспринимают музыку. Музыка играет здесь роль символа. Герои произведения вкладывают в него свой смысл. Например, для Люси – это способ выражения чувств. В зависимости от настроения она играет произведение разных

композиторов, причем, выбор музыки осуществляется на уровне подсознания. Структура «музыкального» мотива в романе тоже полифонична. Форстер как будто бы вовлекает в повествование нескольких композиторов, каждый из которых представляет определенную линию сюжета. Люси выбирает Бетховена вначале (его музыка довольно строга и однозначна); потом она обращается к Глюку. Главной целью этого композитора было достижение естественности, простоты и откровенности в музыке. Более того, в тексте романа представлено 3 типа отношения к музыке, а следовательно, и к «виду», и к жизни. Полифония «конструируется» здесь с помощью диалога, символов, несобственно-прямой речи, авторских ремарок, форм глагола и иронии, свойственной тексту. Так, слово «вид» приобретает следующее значение: способность людей чувствовать музыку и красоту или неспособностью на такие чувства. Раскрывая отношение к музыке, Форстер обнаруживает такие черты «лучшего класса», как неискренние, наигранные чувства, неестественное поведение, снобизм. Здесь необходимо подчеркнуть, что автор сумел показать все эти черты характера, используя различные точки зрения на эти вопросы, а отнюдь не с помощью прямых авторских характеристик.

Слово «вид» приобретает в тексте еще одно значение: искренние, настоящие эмоции и чувства Мисс Лавиш, героиня произведения, написала в своей книге, что люди делятся на две категории: тех, кто забывает о виде, и тех, кто помнит о нем, даже в маленьких комнатах. Это означает, что люди делятся на тех, кто действительно чувствует, и тех, кто притворяется, что они это делают. Чтобы нарисовать яркие портреты этих людей, автор использует полифонию как особенность структуры художественного текста: с помощью скобок, прямых ремарок, несобственно-прямой речи и диалога Форстер создает многоголосную картину. Взаимодействие сюжетных линий романа отражает сущность полифонической композиции.

Анализ позволяет перейти к выводу о том, что слова «комната» и «вид», заявленные в названии, являются символами и отражают два различных типа отношения человека к жизни. Слово «комната» является, как известно, конкретным существительным, и люди, ассоциирующиеся с комнатой, не имеют воображения, не способны к глубоким и сильным чувствам. Они принадлежат к так называемому «лучшему» классу, но идея «лучшего» класса опровергается всем повествованием. Слово «вид» – более абстрактное существительное, и оно соотносится, как нам кажется, с тем, что нельзя измерить: с честностью, красотой, способностью любить, откровенностью.

По словам М.М.Бахтина, полифонический роман является диалогическим. Причем диалогическая позиция автора направлена в исследуемом романе не только на героев произведения, но и читателя. Вводя в текст романа слово «вид», наполняя его множеством значений, автор привлекает читателя к дешифровке кода значений слова «вид». Таким образом, в романе появляется еще один голос – читателя. С помощью полифонии, Форстер освещает картину событий и характеры своих героев с разных сторон. Он не навязывает читателю свою точку зрения, а дает право выбора среди многих голосов, которые звучат в романе.

Е.Брежнева, Б.М.Проскурнин

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ МОДУСЫ И ИХ ИГРА В РОМАНЕ ИЭНА МАКБЮЭНА «АМСТЕРДАМ»

Друзья здесь встретились и обнялись
И разошлись – к своим ошибкам.

У.Х. Оден

Постмодерн – состояние атмосферы, считает Вячеслав Курицын, именно и только он сейчас актуален. Он отражает сегодняшнюю реальность: перегруженное информацией сознание, постоянную гонку человека за временем, ежедневные стрессы и порой даже неосознаваемое чувство усталости. Это представление самой эпохи сознанием человека, принадлежащего ей. Проявляется постмодернистское сознание на самых разных уровнях. На внешнем уровне это обильная цитатность текстов, обыгрывание реалий не жизни, а культуры, повышенная рефлексия, внутритекстовая рефлексия, популярность второстепенных литературных жанров. Следует также иметь в виду постмодернистские концепции о «мерти субъекта» через которого «говорит язык», «смерти автора» а в конечном счете и «смерти читателя» с его «текстом-сознанием», растворенном в всеобщем интертексте культурной традиции в концепциях деконструктивистов и постмодернистов.

Примером «реалистически-постмодернистского» синтеза является роман Иэна Макьюэна «Амстердам» – художественный синтез, без особенного труда происходило объединение реалистического тезиса с постмодернистским антитезисом – в искусстве высокой пробы, в романе, привлекающем ныне всеобщий интерес. Именно, по словам Андреева, в Англии появился роман, в котором есть и типический характер, и типические обстоятельства – образ постмодерниста в постмодернистскую эпоху, за которым стоит тип, характерное социальное явление, объект сатирического изобличения. Уже после первого сборника рассказов автора прозвали Иэн Макабр (от французского *macabre* – мрачный, жуткий). От новых книг ждали ужасов, загадок и острых ощущений. В 1998 г. его роман «Амстердам» был удостоен Букеровской премии. История часто сфабрикована, выдумана от начала до конца, вместе с именами исследователей, названием издания и прочими «фактами». Многие литературоведы считают Макьюэна не постмодернистом, а лишь использующим технику постмодернизма для своих целей.

Двое друзей – главный редактор популярной ежедневной газеты и признанный композитор, работающий над «Симфонией тысячелетия», – заключают соглашение об эвтаназии: если один из них впадёт в состояние беспамятства и перестанет себя контролировать, то другой обязуется его убить. Развитие действия происходит в Англии, а его развязка – в «городе без предрассудков» (167) [Здесь и в дальнейшем страницы в круглых скобках

указаны по изданию: Макьюэн И. Амстердам / пер. с англ. В.Голышева. М., 2004] – в Амстердаме.

Игра – иронический модус самоопределения постмодернистского самоощущения, при котором основным организующим глобальным признаком всей человеческой культуры является игровое начало.

На мой взгляд, целесообразным является деление повествования на **нарративы** – стили повествования и **повествовательные модусы** – конкретные изображения социальных масок при помощи **дискурса** (в узком его понимании – повествовательное воплощение образа в тексте через определённую систему лексических и грамматических единиц) того или иного социального класса в рамках данного нарратива.

В романе три типа нарративов: политический, публицистический и музыкальный. В более конкретном виде они представлены повествовательными модусами главных героев романа – Вернона Холлидея, Клайва Линли, Джулиана Гармони. В тексте они реализованы при помощи трёх соответствующих типов дискурса.

Публицистический дискурс имеет свою фразеологию, афоризмы, пословицы, лексику. «Вмешательство в частную жизнь, методы бульварной журналистики», «кричащий заголовок» (124, 126).

Политический дискурс представляет собой поле борьбы. Это динамичный язык и, прежде всего, семантическое пространство, в котором производятся и испытываются социальные значения. «Гармони говорил для публики», «это движение глаз, неустанный поиск слушателей» (22, 23).

Музыкальный дискурс, в основном, представлен лишь специфичной лексикой. «...И в том же ритме вернулись десять нисходящих нот ритардандо, английский рожок, а в контрапункт с ним, мягко, восходящий мотив виолончелей, зеркальный образ» (14–15).

Нарратив, таким образом, следует рассматривать как нечто безличное, общее, клише, массовость.

Повествовательные модусы же несут в себе индивидуальное, личное начало, человеческий фактор, именно они и отличают людей как личностей друг от друга. Игра – отражение современности, вход в семантическое поле постмодернизма. На внешнем уровне (уровне текста) игра выступает как приём постмодернизма. Игра на концептуальном уровне (уровне проблематики) – основа конфликта. Дружба между героями подаётся, «проверяется» через игру их повествовательными модусами. Взаимоотношения между мужчиной и женщиной (между Молли и каждым из главных героев) несут в себе также элемент игры и через игру связывают отрывки сюжета воедино.

Игра эксплицирует неотъемлемую социальность людей – каждый индивид в обществе играет в своеобразную ролевую игру, надев на себя определённую социальную маску.

Игра модусами в романе используется также для иронического осмысления существования человека в тексте. Сам Макьюэн считает, что человек иногда путает текст и жизнь. Ирония эта видна через игру. Игра модусами – своеобразное ироническое объединение героев в их неудаче:

Вернон, Клайв, Гармони – Джордж и Молли. «Двое бывших любовником Молли Лейн стояли у часовни крематория спиной к холодному февральскому ветру» (11). «...Джордж предупредил, что панихиды не будет. Он не хотел, чтобы три бывших любовника публично сравнивали свои впечатления на кафедре...» (17) – начало романа, экспликация фактора, объединяющего героев.

Джордж: «Гармони свален и основательно спутан лживыми заявлениями жены перед прессой о том, что у него не было романа с Молли; а теперь и Вернон устранён, и Клайв ... можно уже подумать и о панихиде, о Молли ... речь произнесёт он один, больше никто» (189) – финал – все три «союзника», потерпевшие крах ввиду бесталанности устранены.

Игра – смена модусов, отграничивающих героев друг от друга. Но иногда они сливаются. Нарушая свой модус, герои могут приобретать модус другого. Автор также исследует влияние коллектива на модус личности.

Всё это и есть попытка Макьюэна понять человека.

В.Бячкова, Б.М.Проскурнин

РОМАН ГРЭМА СВИФТА «ВОДОЗЕМЬЕ» В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

Жанр исторического романа в ходе своего развития претерпел множественные изменения, и роман Г.Свифта «Водоземье» (1983) – яркое тому подтверждение. Жанр, основанный В.Скоттом, в произведениях которого жизнь героя вписывалась в контекст исторических событий и определялась ими, ко времени создания романа Свифта впитал в себя традиции постмодернистской культуры. В нем нашли свое выражение различные постмодернистские концепции истории и постсовременности, например, концепция Ф.Фукуямы «о конце истории», идеи антиисторического, спиралевидного хода истории, а также традиционное понятие истории как поступательного прогресса.

Именно такое противоречивое существование концепций приводит к уникальной исторической многоплановости произведения Свифта. Роман «Водоземье» построен как монолог учителя истории, погруженного в несколько «историй» и одновременно в них существующего, «перерабатывающего» в своем рассказе историю на уровне метарассказа, сюжет, которого состоит из «сюжетов историй» разного уровня. В контексте постмодернистских концепций исторический роман 1970–1990-х гг. становится романом-исследованием. В связи с этим в «Водоземье» усложняются взаимоотношения объекта и субъекта: герой романа – историк по образованию, мировоззрению, образу жизни. И именно поэтому он и проживает историю (как всякий человек), и пытается ее анализировать как профессионал.

Если вспомнить опыт французских структуралистов, выделявших в повествовании *историю* (изложение событиями самих себя, в терминологии Бенвениста) и *дискурс* (рассказывание событиями героем), то можно отметить, что в романе «Водоземье» эти два уровня неотделимы друг от друга. Такое явление

весьма характерно для творчества Г.Свифта в целом. Уже упомянутый нами анализ произошедших событий – неотъемлемая черта героев романов Свифта. Их попытки отыскать причины и предпосылки всего того, что с ними происходит, лучше понять окружающих выводят «Водоземье» как роман исторический на принципиально новый уровень. История, по Бенвенисту, – это не только элемент повествования, а предмет осмысления, основная проблема, решаемая героем и автором. В романе Свифта речь идет о балансе между историей как безжизненным повествованием о прошлом и историей как объяснением всеобщей взаимообусловленности, «грузе» событий, последствия которых еще предстоит оценить человечеству.

Литература XX в. особенно остро ставит вопрос о роли человека в историческом процессе и о самом понятии и направленности исторического процесса. Время написания «Водоземья» (начало 1980-х гг.) – это время политической и экономической нестабильности в мире, а для Великобритании – выбора исторического пути, вызванного сменой эры «Welfare State» (всеобщего благоденствия), провозглашенного как цель социального развития еще послевоенным правительством лейбористов и ставшего национальной идеологией в 1950–60-х гг., на эру благоденствия каждого, провозглашенного как цель М.Тэтчер. В романе Г.Свифта исторический смысл эпох определяет не только внешнюю канву жизни героя, но его сознание и психологию. При этом мы имеем дело не столько с историческим сюжетом, сколько с осюжетиванием истории – личностным проживанием ее героями романа, к которым максимально приближен автор.

Сам термин «осюжетивание» мы рассматриваем в контексте нарратологии. Нарратив основан на интересе, отборе героем самых важных, на его взгляд, событий его жизни и опыта, которые одновременно наиболее полно репрезентируют историческое время, его содержание и его своеобразие. Таким образом, осюжетивание истории (постмодернистское по происхождению) мы рассматриваем как рабочее понятие взаимодействия субъекта и объекта. Необходимый с точки зрения нарратологии опыт рассказчика в романе расширяется за счет общеисторических коннотаций. История в романе включает в себя несколько планов: настоящего (учитель дает свой последний в жизни урок), недавнее прошлое (события, объясняющие, почему урок оказался последним), план прошлого (детство и юность героя), давно прошедшего (история предков Тома, «земли воды» – Фенов). Настоящее обусловлено недавним прошлым, которое, в свою очередь, зависит от давно прошедшего. Предложенная еще В.Скоттом схема включения частной судьбы героя в контекст мировой истории также получает переосмысление и расширение. История Тома Крика, конечно, связана с историей Фенов, но гораздо большее значение имеет связь истории Фенов и историей мира. Кроме того, Свифт вводит так называемый «профессиональный» план: историк Ток Крик рассуждает о метаистории, ее понятиях, основных принципах. Такая мозаичная структура исторических планов создает своеобразный метасюжет, сплавляя в нечто единое историю семьи, края, национальную и мировую истории. Герой,

учащийся выживать в современном нестабильном мире, рассуждает о прошлом в настоящем и о последствиях настоящего в будущем.

В классическом историческом романе важное место принадлежит четкой хронологии событий. Г.Свифт сохраняет хронологический порядок событий, но только в отношении плана «давнего прошлого». События биографии героя располагаются, как по законам причины и следствия, так и ассоциативного ряда. Такая композиция сообщает роману приметы детективного жанра. С одной стороны, элементы детектива в романе естественны: тайна гибели подростка Фредди Парра занимает не последнее место в сюжете романа как некая отправная точка поиска причинно-следственных связей, раскрытия образов романа. С другой стороны, таким образом автор задает концепцию истории как тайны, которую человечество непрерывно стремится разгадать. С этим связана и тема исторической однозначности и демифологизации истории, актуальная для исторических романов XX в.

Герой романа «Водоземье» демифологизирует историю не столько ради самого процесса развенчания мифа и даже не столько для ответа на насущные вопросы подрастающего поколения, которое для него чрезвычайно важно, сколько для передачи, по воле автора, во-первых, способности подвергать анализу все окружающее (как это делает интеллектуал М.Фуко), во-вторых, собственной тревоги, неуверенности в завтрашнем дне. Свой рассказ Том Крик адресует детям, «которые наследуют мир». Что будет дальше – совсем другая история, которую расскажет новое поколение. Вот только проблема в том, что ни автор, ни герой романа «Водоземье», похоже, даже предположить не могут, каким оно будет.

Е.Бобынина, Б.М.Проскурнин

ГРЭМ СВИФТ И ЕГО РОМАН «ПОСЛЕДНИЕ РАСПОРЯЖЕНИЯ» В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Грэм Свифт – английский писатель-реалист конца XX в., которого живо интересуют наваждения и фантазии его персонажей; романист-интеллектуал, который выражает свои идеи с помощью эмоционально насыщенных символов. Всё это характеризует Свифта как автора не то чтобы парадоксального, но отличающегося от других. Он не просто рассказчик, а, как верно отмечает английский литературовед Карен Хьюитт, автор «романов идей». Он показывает, как общее связано с личным, как сегодняшняя ответственность человека порождена другими людьми много лет назад и порождает ее для других поколений. Несомненно, роман Свифта «Последние распоряжения» представляет огромный интерес для исследователей-литературоведов. Романтическая, трогательная история дружбы, любви и смерти через призму поколений.

В первую очередь, хотелось бы отметить, как творчество Свифта соотносится с господствующим во вторую половину XX в. направлением – постмодернизмом. В 70-80 гг. литература и литературоведение отдавало явно

постмодернистское предпочтение плюрализму, релятивизму, деконструкции, игре нарративами и традиционными человеческими ценностями. В 90-е гг. эта тенденция претерпевает изменения или даже в какой-то степени отвергается, как справедливо отмечает исследователь Николас Шекспир. Вопрос о ценностях был вновь поставлен в культурном дискурсе и был сделан акцент на необходимости теоретизировать новую концепцию. Роман «Последние распоряжения» служит примером подобной противоречивой тенденции. С одной стороны, в нем наблюдается вариативность, разнообразие (различные нарраторы, представители определенных социальных культур). С другой стороны, идет спор о том, что единение (интеграция) не потеряла своего значения при отражении культуры (единая национальная культура + общекультурные элементы, как-то преемственность и новаторство от поколения к поколению).

В романе Грэма Свифта «Последние распоряжения» художественное пространство – прежде всего «большая дорога» Англии, по которой движутся, попадая в различные значащие ситуации, четверо друзей умершего мясника Джека Доддса с его прахом, чтобы развеять его над морем, как он написал в завещании.

Англия и остановки на пути – столь же значительные части художественного пространства, как и большая дорога. Как и в «Кентерберийских рассказах» Чосера, «Последние распоряжения» начинаются в пабе, в апреле, когда группа друзей собираются в паломничество, чтоб развеять прах друга.

В романе Грэма Свифта реальная путь-дорога героев может трактоваться не только в глобально-историческом плане. За метафорой дороги четко виден жизненный путь героев, путь души, который в ходе путешествия приближает их к постижению истины; можно сказать, что на протяжении романа герои взрослеют духовно.

Рисуя социально-культурный быт Англии и отдельных его представителей, Свифт, естественно, не ограничивается только им: благодаря метафоризации он позволяет увидеть глобальный ход истории и, самое главное, жизненно-нравственный путь каждого человека.

Роман Свифта иногда критикуется за узость, ограниченность интересов (так, например, критикует его английский литературовед Кейт Флинт). Его акцент на ритуал и коллективность – выраженные через путешествие – интерпретируют как ностальгию по ушедшему образу жизни и давно устаревшему образу Англии. Хотя Кейт Флинт признает факт, что этот коллективный ритуал – поездка на день в Маргейт, чтобы развеять прах Джека – передает напряженные отношения между главными героями – напряженные отношения, которые показаны в историях семейств – она неправильно читает тенденцию романа к единству как форма реакционной ностальгии.

На мой взгляд, понимание кризиса или потери – отправная точка для того, чтобы «смотреть назад» и рассказывать историю. Поиск идентичности и непрерывности представлен как хрупкий и оспариваемый процесс, в котором история появляется как средство возвращения в настоящее.

Свифт, пользуясь манерой письма постмодернизма, реализует свой собственный замысел. И его роман является скорее пародией на постмодернизм, нежели сам постмодернизм. В 90-е годы проявляется тенденция использовать манеру постмодернизма не столько для деконструкции, сколько для конструкции (построения) и предлагается их возможное объединение как реализация принципа дополнительности между интеграцией и дифференциацией, что отчетливо прослеживается в романе Свифта «Последние распоряжения». С одной стороны, автор четко дифференцирует своих персонажей, их мышление, точку зрения. С другой стороны, эта дифференциация происходит в одном культурном контексте, объединяющем их.

А.В.Пустовалов

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОРГАНИЗАЦИИ КУРСОВ «ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ» И «СОВРЕМЕННЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ СМИ»

Методическое обеспечение учебного курса – особенно большая проблема тогда, когда таковой только складывается. Это касается прежде всего тех дисциплин, которые не так давно вошли в стандарт Министерства Образования. Так, «История зарубежной журналистики» – совсем молодая дисциплина (в советское время её заменяла другая под названием «История коммунистической и рабочей журналистики»). Естественно, в первые годы её преподавания остро сказывался недостаток учебных материалов. Вначале конкретных учебников просто не было, позже они стали появляться, но в недостаточном количестве и разного качества. В этой ситуации неоценимую помощь оказали компьютерная техника и ИТ.

Компьютер, вместе со сканером и принтером, оказался здесь незаменимым средством получения и размножения информации. Вначале сканер пригодился для обработки тех книг по интересующей проблеме, которые имелись в ближайших библиотеках. Как оказалось, сканирование – более благодарный способ работы с книгой, чем её конспектирование. В этом случае можно бесконечное число раз возвращаться к целому тексту, который находится теперь не в библиотеке, а в домашнем компьютере.

В случае необходимости текст может распечатываться на принтере и, что особенно актуально в ситуации дефицита учебной литературы, раздаваться желающим в неограниченном количестве. Когда новые учебники в единичных экземплярах доставлялись из столиц, незаменимым способом их тиражирования было копирование их на дискеты студентам. Около половины студентов имеют ПК дома или на работе, другая же половина имеет гарантированную возможность поработать за компьютером в стенах университета. Таким образом к студентам и дневной, и заочной формы обучения, попадают наиболее важные пособия по курсу «История зарубежной журналистики».

Кроме того, незаменимым медиа в этом случае является Интернет. Немало информации по интересующей теме можно получить уже в Рунете, на таких ресурсах, как, например, Медиаспрут, Medialaw, сайтах Московского журфака, Национального Института прессы и т.д. Очень плодотворно также обращение к англоязычному Интернету. Здесь можно получить богатейшую информацию по истории печати, а также уникальные материалы по истории собственно журналистики: краткие обзоры тех или иных этапов развития прессы в той или иной стране, обложки газет и журналов XVII-XIX вв., а порой и их полные тексты. Богатейшую информацию можно найти в таких порталах, как интернациональный sharpweb.org, американский RSAP, на сайте Британской национальной библиотеке и др. Однако авторские права в зарубежном Интернете охраняются на порядок лучше, поэтому раздобыть концептуальные исследования по интересующей теме маловероятно. Кроме того, Интернет интересен теперь также и для публикации собственной информации – о специальности «Журналистика» в ПГУ, тематике учебных курсов, текстов работ классиков журналистики. Данная информация публикуется на мегапортале narod.ru.

Что касается курса «Современные зарубежные СМИ», то здесь неоценимым преимуществом Интернета является возможность отослать студентов к «первоисточникам» – новостям международных информационных агентств, новостных лент, зарубежного телевидения и радио, каталогам газет и журналов, откуда можно получить ссылки на полные тексты не только крупнейших периодических изданий, но изданий даже второстепенных и третьестепенных, само наличие которых во Всемирной Сети является лишним доказательством растущей популярности этого гипермедиа в мире. Это позволяет студентам не только слушать лекции по данному предмету, но и привыкать общаться с «живыми» и постоянно обновляющимися зарубежными масс-медиа, что является очень важным для будущих журналистов.

Научное издание

***ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДА И ПОЭТИКИ
В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ***

Межвузовский сборник научных трудов

Публикуется в авторской редакции

Подписано в печать 26.12.2005. Формат 60x84/16.
Бум. офс. Печать офсетная. Усл.печ.л. 7,67.
Уч.-изд.л. 7,5. Тираж 300 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел Пермского университета
614990. Пермь, ул.Букирева, 15

Отпечатано на ризографе в отделе электронно-издательских систем ОЦНИТ
ПГТУ
614600, г.Пермь, Комсомольский пр., 29а, ауд.113
тел. (3422) 198-033