

Итак, система образов в пьесе “Индийская тушь” отличается сложностью и многоуровневостью. “Инонациональность” образов и их гендерная “парность” становятся непременным условием “большого” диалога, в котором актуализируются темы колонизации, столкновения различных ментальностей, мужского (Запад) и женского (Восток) начал, а также различных индивидуальных “я”.

В заключение можно сделать следующие выводы: композиция пьесы Т. Стоппарда “Индийская тушь” значительно усложняется многоуровневым нелинейным хронотопом и системой персонажей, основанными на художественных принципах интертекстуальности и зеркальности, что, в свою очередь, служит и средством воплощения экзистенциалистской проблематики, и выявления постмодернистской организации мира.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Беляева В. Е. Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда : автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)” / В. Е. Беляева. – М., 2007. – 25 с.
3. Бондаренко Л. В. Інтелектуальна драма Тома Стоппарда у культурно-історичному та літературному контексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Л. В. Бондаренко. – Сімферополь, 2009. – 19 с.
4. Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Л. Л. Мармазова. – Дніпропетровськ, 2006. – 21 с.
5. Степанова О. В. Пьесы Т. Стоппарда 1990-х гг. : своеобразие пространственно-временной организации / О. В. Степанова // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 41. – С. 137-144.
6. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
7. Хализев В. И. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. И. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
8. Forster E. M. A Passage to India / E. M. Forster. – L.: Penguin Books, 1977. – 318 p.
9. Stoppard T. Indian Ink / T. Stoppard // Stoppard T. Plays. – V. 5 – L.: Faber and Faber, 1999. – P. 361-482.

Summary. The article deals with the composition of Tom Stoppard's postmodernist intellectual drama Indian Ink. The chronotope and the system of characters are regarded as sophisticated multilayer structures that complicate the composition of the play reflecting postmodernist perception of the world and serving as means of disclosure of existential themes touched upon in the play in question.

Key words: Stoppard, composition, chronotope, system of characters, postmodernist perception of the world.

УДК 821.161.1-3.09

И.Ю. Голубишко

ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.Г. КОРОЛЕНКО

У статті досліджуються оповідання і нариси В.Г. Короленка в аспекті екфрастичного дискурсу. Розглядається роль творів візуальних мистецтв (перш за все – живопису) у створенні та реценції літературного тексту.

Ключові слова: екфрасис, екфрастичний дискурс, живопис, речова деталь, В.Г. Короленко.

Одной их характерных черт поэтики В.Г. Короленко является изобразительность, поэтому использование им экфрасиса, когда словесный и визуальный планы активно коррелируют, вполне оправдан. В литературоведении экфрасис определяется как словесное описание произведения искусства, существующего реально или воображаемого. Цель такого описания создать «у читателя визуальный образ какого-либо двух- или трехмерного художественного предмета» [9, 17]. По

мнению М. Рубинс, экфрасис – это особый тип текста. Введенный в основной текст с определенной целью, он может быть рассмотрен как прием.

Экфрасис привлекает к себе внимание как прием, позволяющий соотнести словесный образ в литературном тексте с его прототипом, например, в произведении живописи (скульптуры, архитектуры и др.). Это достаточно независимый элемент текста, который обычно прерывает основное повествование, однако нить повествования не прерывается, часто оно существенно дополняется. Выделяют экфрасис психологический и экспрессивный: в центре внимания в таком случае оказывается не само художественное произведение, а его восприятие художником. В данной статье предпринята попытка рассмотреть, как произведения изобразительного искусства участвуют в создании и рецепции художественного произведения. Так, например, читатель экфразы, в которой описывается пейзаж, сталкивается одновременно с природным пейзажем, его репрезентацией на полотне и репрезентацией этой картины в литературном тексте [9, 18]. Рассмотрим несколько пейзажных экфрасисов из произведений В.Г. Короленко.

Природа – это тот фон, на котором разворачиваются все события очерка «В пустынных местах (предмет нашего анализа ч. II, «Светлояр»): она зримо присутствует во всех сценах, в соприкосновении с ней герои ищут подтверждения того, о чем они говорят. Поскольку со Светлояром связана известная легенда о невидимом граде Китеже, чуде, приобщиться к которому идут паломники из многих губерний, это озеро в центре внимания. В первое посещение владимирских лесов Короленко был разочарован видом этого места, и озера в частности. Это свое чувство он выражает, сопоставляя воображаемый и настоящий пейзажи: «<...> я ждал увидеть непроходимые леса, узкие тропинки, места, укрытые и темные, с осторожными шепотами «пустыни».

А тут – видное с большой проезжей дороги в зеленых берегах, точно в чашке, лежало овальное озерко, окруженное венчиком березок» [4, 129]. В данном описании слова чашка, озерко вызваны только разочарованием (если бы речь шла о ребенке, можно было бы сказать, что обидой), и вряд ли ироничным отношением.

Второе посещение озера принесло и новые впечатления. Восприятие изменилось. Во многом это произошло благодаря ассоциации с иконами, когда-то увиденными автором. «Такие кругленькие озерка, и такие круглые холмики, и такие березки попадают на старинных иконках нехитрого письма. Инок стоит на коленях посреди круглой полянки. С одной стороны к нему подступила зеленая дубрава, точно прислушиваясь к словам человеческой молитвы; а на втором плане (если есть в этих картинах второй и первый планы) в зеленых берегах, как в чаше, такое же вот озерко. И над всем веяние «матери-пустыни», то именно, чего и искали эти простодушные молителю» [4, 129]. Трудно не согласиться, что «Короленко усматривает в иконе наивность <...>, которая сродни детскости» [13]. Эта детскость подчеркивается большим количеством слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (светленькие озерка, холмики, березки, иконки). Однако столько деминутивов в приведенном описании может быть наследованием былинному, фольклорному стилю. Рука благочестивого живописца названа неумелой, но это вовсе не является утверждением Короленко того, что он (художник) не может «изобразить природу так, как современные пейзажисты» [13]. Да и какая в этом необходимость. Проблема света и тени будет рассмотрена писателем в других произведениях, когда речь действительно пойдет о современной живописи.

Короленко не называет конкретно, какие иконы ему вспомнились, это и не столь важно. Писатель использует прием экфрасиса, и параллель с иконой, когда речь идет о месте паломничества богомольцев, весьма уместна. Позволим себе не согласиться, что в описании икон автор допускает насмешку. Суть иконы в том, что она не должна стремиться заменить изображаемый объект, который в высшей степени превосходит ее. Поэтому, подчеркивает В.В. Бычков, «изображение не должно создавать оптических иллюзий, например, связанных с перспективой или моделировкой объема предметов, предполагающей наличие тени» [1]. Ничто «не нарушает ровной поверхности изображения; нередко поверхность становится прозрачной, как если бы изображенные персонажи были проникнуты тайным светом» [1]. В иконе вместо освещения «светом» называется золотой фон, соответствующий небесному Свету преображенного мира» [1]. Неслучайно и Короленко в очерке часто использует слова с семей «золото»: золоченые палаты, золоченые хоругви, на дне озера «сундук с золотом да золотая всякая сосуда», ладья золота и др.

Икона – реально передает свой первообраз. Отсюда «ее поклонная и чудотворная функция. Верующий любит икону, как сам архетип, целует ее, поклоняется ей, как самому изображаемому лицу <...>, и получает от иконы духовную помощь, как от самого архетипа» [1]. Показательно для христианского искусства и для христианского взгляда вообще, что сакральные образы (Христа, Богородицы, святых) имеют сверхъестественное происхождение, которое, следовательно, является тайным и в то же время историческим. Точно так же град Китеж сам по себе может быть

воспринят как икона. Икона, по справедливому замечанию В.В. Бычкова, «как и ее главный Божественный Архетип, антинимична: это – выражение невыразимого и изображение неизобразимого» [1]. В определенном смысле веру в возможность существования легендарного града Китежа, возможность увидеть его наяву можно сравнить с верой в воскрешение самого Христа. К подобному проявлению чувств Короленко не мог относиться без должного уважения.

Еще один экфрасис в очерке – это строки, посвященные описанию старца. «Еще два года назад здесь жил старик лет девяноста, седой, как лунь, наивный, как ребенок <...>. Он пришелся ко двору и жил на озере много лет, радуя владимирцев своим благообразием. Весь седой, одетый в чистую рубаху и порты, в свежих лаптях, повязанных светлыми лычаными оборками <...>. Опершись на свой подожок, с обнаженной головой, на которой ветер шевелил серебряные волосы, он стоял около своей избы и смотрел то младенчески чистыми, то старчески строгими глазами на шевелящийся народ <...>. Его всегда окружала толпа, как человека, связанного невидимой нитью с заветной тайной озера» [4, 133]. В данном случае перед нами описание, практически полностью передающее изображение полотна М.В. Нестерова «Пустынник», написанного в 1888 году, то есть за два года до выхода очерка Короленко: выражение лица, седые волосы, детали костюма, посох (подожок) в руках пустынника. Отличие, пожалуй, лишь в том, что у Нестерова голова старца покрыта шапкой и он, очевидно, монах. Об этом говорит то, что форма шапки напоминает монашеский клобук, а кроме светлой рубахи, он одет в традиционную одежду православных монахов. В 1888 году Нестеров путешествовал по Волге, в это же время начал работать над картиной, но закончил ее в Вифании близ Троице-Сергиевой лавры. Нестеровский герой был навеян, очевидно, «русской литературой – Пименом в «Борисе Годунове» Пушкина, лесковскими «Соборянами» и другими героями, особенно старцем Зосимой из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Но Нестеров нашел этот человеческий тип и в жизни. Он написал своего пустынника с отца Гордея, монаха Троице-Сергиевой лавры, привлеченный его детской улыбкой и глазами, светящимися бесконечной добротой» [7]. На лице старца – и на картине, и в очерке – следы просветленного раздумья. Главное же здесь – стремление передать определенное эмоциональное состояние, настроение. Старцев Нестерова и Короленко роднит то, что это прекрасная история о старости простого русского человека, живущего в чистоте сердца, в мире с совестью и людьми и в дружбе с природой. Это единство с природой сближает их, они кажутся ее неотъемлемой частью. Значимо здесь и озеро. В очерке Короленко все действия старика связаны со святым озером. Он пришел на его берега доживать свои дни, и стал одним из немногих, кому оно раскрыло свои тайны (ведь Китеж – это город не для всех): он мог слышать звоны колоколов невидимых церквей. Старец на картине Нестерова тоже изображен на берегу озера. Вода в нем прозрачна, а само оно будто замерло, а на поверхности, как в зеркале, отражаются холмы и редкая поросль деревьев. Сравним, как описано озеро Светлояр у Короленко: «В гладкой, как зеркало, воде тихо стоял опрокинутый берег, с холмами, деревьями и часовней» [4, 133]; «<...> вода кристально-прозрачна: на дне, пока оно не ушло вглубь, видно все до последней гилочки. Все оно усеяно «обломом»: веточки, ветви, кое-где целые стволы слезались плотно друг с другом и лежат отчетливые, точно живые. Нигде признаков ила, разложения, гнили» [4, 136]. Картина Нестерова производила на современников ошеломляющее впечатление. Один из очевидцев свидетельствовал: «В ней чувствовалось истинное отражение мира. <...> И дальние воды, и лес за озером, и тонкие стебельки травы – все дышит и грустит, все осознает себя живым. И пустынник, который идет по берегу задумчивых вод, не чужой в семье неподвижных душ природы и отличается от окружающих его только свободой движения» [цит. по: 10, 66]. Другими словами – чистота озера и нравственная чистота старца находятся в неразрывном единстве. Пространство «Пустынника» развивается не столько вглубь, сколько вверх и в стороны, что придает картине плоскостность, то есть объемность минимальна. А это позволяет провести параллель с иконописью, это ее качество подчеркивалось выше.

Таким образом, природа в данном очерке – это элемент, без которого воплощение авторского замысла, возможность донести до читателя его настроение, противоречивость мнений, значительно осложнилось бы. В очерке значимая составляющая окружающей природы – человек (кроме природы, в очерке подробно описаны только люди), именно он, если достоин, может другие картины делать реальными. Для М.В. Нестерова человек тоже был очень важен. Он вспоминал: «Мне казалось: есть лицо – есть и картина; нет нужного мне выражения, умиленной старческой улыбки – нет и картины». Этот вывод очень близок короленковскому видению мира, идеалу человека. Это подтверждает и мнение К. Чуковского о писателе: «Мир Короленки не страшен: он полон мечтателей и фантазеров. <...> Какое-то удивительное царство синих мечтательных глаз (даже если их цвет не назван. – И.Г.), – эта огромная Россия, которую так хорошо знает Короленко от Якутска до Житомира» [11, 191].

Осенью 1889 года Короленко находился в Крыму на отдыхе или на лечении (он сам затруднялся назвать точную причину своего пребывания там). Крым произвел на писателя

неизгладимое, однако своеобразное впечатление. В письмах к жене Короленко сравнивает Крым с красивой рамой без картины, которой нет или ее трудно рассмотреть, кроме того, у него возникает ощущение отсутствия людей. Такая параллель намечает перспективу описания будущих событий в рассказе «В Крыму». Повествователь, с одной стороны, участник этих событий, а с другой – воспринимает все происходящее будто со стороны, являясь сторонним зрителем. Создается впечатление, что Крым – это «картинная галерея», а люди – «посетители выставки», они физически присутствуют, но не могут влиять на созданные «полотна», поэтому малозначимы.

Следует отметить, что рассказ «В Крыму» в целом легко сравним с живописным полотном. Вспомним характерный живописный прием: персонаж застывает посреди картины, растерянный из-за невозможности продолжить путь – нет дороги; там же замирает и зритель картины, парализованный специальными усилиями художника. Этим «эффектным приемом – ввести зрителя в картину, а затем хитро бросить его там – владели все русские живописцы второй половины XIX века» [3]. В рассказе читатель подготовлен, что природа Крыма – это красивая рама, а само содержание картины – имплицитно, во многом создается в его собственном воображении. Рассказчик знакомит нас с примечательными, с его точки зрения, персонажами, но, сомневаясь в четкой их оценке, не дает полных характеристик и не делает даже намека на то, что с ними может случиться в дальнейшем. Наше воображение может нарисовать любой вариант развития их судьбы. Пробудить фантазию, воображение зрителя, показав лишь один момент из жизни, – этот прием живописи удачно использован писателем.

Сравнение крымских впечатлений с живописными полотнами постоянно ощущается в рассказе. Как уже отмечалось, повествователь приходит к выводу, что человек – это нечто чуждое в природе Крыма, органично с ней сочетаются только предметы, принадлежащие ему (костюм, бытовые вещи и др.). По его мнению, даже в разгар сезона чувствуется именно отсутствие человека. Хотя, на самом деле, народу много, «но все это народ, чужой этой стране и этой природе, не связанный с ними ничем органически» [5, 192]. И далее он размышляет, тоже обращаясь к сравнению с живописью: «Посмотрите картины русских художников, посвященные Крыму: волна, песок, мгlistое, затуманенное или сверкающее море, Аю-даг, утопающий в золотисто-лиловых отсветах, Ай-Петри, угрюмо выступающий над туманами... А если к этому прибавлены где-нибудь человеческие фигуры, – то это только дамское платье и зонтик над грядами волн, или пара туалетов – мужской и дамский, подобранный в гармонии с основными тонами моря» [5, 192]. Скорее всего, это общее для художников восприятие моря, все равно какого. Интересна в этом плане фигура выдающегося русского художника-импрессиониста Константина Коровина. И Короленко, и Коровин (как и Левитан, о котором речь пойдет ниже) в конце 80-х – в 90-х годах XIX в. создавали свои произведения в переломный момент в развитии искусства. В литературе утверждалась модернистская эстетика, качественно изменялся и реализм, обогащаясь романтическими настроениями. У художника есть целый ряд полотен, изображающих морской пейзаж. Для нас они интересны тем, что написаны в 90-х годах и их мог видеть В.Г. Короленко: «Гавань в Норвегии», «Морской берег в Дьеппе. Этюд», «Мурманский берег», панно «Берега Мурмана (Поморские кресты)» и др. Есть у художника и крымские пейзажи, написанные позже, например, «Гурзуф». Во всех этих работах Коровин выступает как очарованный созерцатель, восхищенный солнечным светом, преображающим обыденный мир.

Для русских художников последней трети XIX века «Крым стал Меккой, заменив собой некогда желанную, но далекую Италию» [12, 24]. И хотя, по мнению М. Волошина, отношение многих русских художников к Крыму «было отношением туристов, просматривающих прославленные своей живописностью места» [2, 342], многие из них смогли по-настоящему прославить знаменитые и малоизвестные места полуострова. Достаточно перечислить имена некоторых современников В.Г. Короленко: И. Айвазовский (хотя он почти не писал природу полуострова, а в основном море), Л. Лагорио, А. Феслер, И. Труш, И. Левитан, К. Коровин и мн. др. Двумя годами ранее, чем у Короленко, в 1886 году, произошло знакомство с Крымом И. Левитана. Свои впечатления, отразившиеся в последствии в многочисленных полотнах, художник описал в письме к А.П. Чехову: «Как хорошо здесь! ... Вчера вечером я забрался на скалу и с вершины взглянул на море ... вот где вечная красота и вот где человек чувствует свое полнейшее ничтожество!» [цит. по: 8, 35]. Возможно, поэтому на крымских пейзажах художника («Серый день. Горы. Крым», «Горы. Крым», «В крымских горах», «Вид на море», «Сакля в Алушке» и мн. др.) отсутствуют даже редкие фигуры людей (исключением, пожалуй, служит картина «Улица в Ялте»). Например, на этюде «В крымских горах» изображены сосны на горном склоне, но не величавые, как в среднерусском лесу, «а причудливые, раскрывшиеся в своей индивидуальной неповторимости. Весь пейзаж как бы купается в солнечном свете, общий фон – золотистый, охристый, замечательно передающий своеобразие горного Крыма» [6]. Точно такую цветовую гамму мы встречаем и в рассказе В.Г. Короленко.

Один из главных персонажей рассказа – Емельян Незамутывода – в определенном смысле чужд окружающей природе. Вывезенный ребенком из Черниговской губернии, он навсегда сохранил любовь к родным полям и лесам, не смог привыкнуть к горам и пустому морю вокруг. Жизнь его уже прожита, а в душе остается осадок неудовлетворенности ею: он так и не испытал в жизни счастья, только мечтал о нем. Поэтому его собственное душевное состояние находится в постоянном противоречии с прекрасной, но безразличной к нему, окружающей природой. После рассказа о своей обиде (барин в свое время не выписал ему с Черниговщины обещанную невесту, и он остался навсегда одиноким) старый Емельян «стал у дверей. Спокойный закат осветил его бронзовое лицо и серые кудри. Золотое огромное солнце, точно сверля туманную мглу, опускалось к морю. Зыбь томно шевелилась по всему морскому простору, точно основа гигантского станка со снующими золотыми нитями... Тончайшая золотистая пыль перекрыла ялтинские горы и уступы далекого Ай-Тодора.

Казалось, природа, довольная собственной красотой, светила мягкой лаской и примиряющим покоем. Но глаза Емельяна были равнодушны и тусклы, как будто он не видел чарующей прелести заката или видел за этой золотистой мглой что-то другое...» [5, 200]. Дверной проем – это своеобразная рама. Но для какой картины? Портрета старого садовника или роскошного крымского пейзажа? Возможно, двух полотен, но никак не одного: они живут каждый своей жизнью. Это отсутствие гармонии между человеком и окружающей его природой неоднократно подчеркивается в рассказе.

Экфрасис в произведениях В.Г. Короленко – яркая предметная деталь, составляющая стиля писателя. Использование данного приема в его творчестве – свидетельство того, что русская литература конца XIX – начала XX века развивалась в русле взаимодействия различных видов искусств, их диалога на уровне символики, образов, тем. Другими словами, на читателя воздействуют одновременно два художника: тот, кто нарисовал картину, и тот, кто ее описал.

Особенность экфрасисов Короленко заключается в том, что он практически не называет конкретных полотен и имен художников («посмотрите картины русских художников»), тем самым, расширяя возможности рецепции произведений, углубляя имплицитный уровень их содержания.

Список использованных источников

1. Бычков В.В. Икона и русский авангард начала XX века: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // [http:// www. belaya-krinica. kiev.ua/055.htm](http://www.belaya-krinica.kiev.ua/055.htm). – Заголовок с экрана
2. Волошин М.А. Жизнь – бесконечное познание: стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / М.А. Волошин; сост., подг. текстов, вст. ст. В.П. Купченко. – М. : Педагогика-пресс, 1995. – 576 с.: ил.
3. Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века / Екатерина Деготь // Отечественные записки. – 2002. – № 6: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // <http://www.strana-oz.ru/print.php?type>. – Заголовок с экрана
4. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10 томах. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 3. – 468 с.
5. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10 томах. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 4. – 504 с.
6. Крымская художественная галерея: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // [http:// www. gallery. crimea. ua/ru/crimea-in-art.php](http://www.gallery.crimea.ua/ru/crimea-in-art.php). – Заголовок с экрана
7. Минаков С. Вестник о Русском Христе. К 145-летию выдающегося русского живописца М.В. Нестерова: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // <http://www.rusk.ru/st.php?idar=111623>. – Заголовок с экрана
8. Пророкова С.А. Исаак Ильич Левитан / С.А. Пророкова. – К. : Рад. школа, 1990. – 159 с.
9. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / Мария Рубинс. – СПб. : Академический проект, 2003. – 354 с.
10. Солоухин В.А. Письма из русского музея / В.А. Солоухин. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 414 [2] с.
11. Чуковский К.И. Владимир Короленко как художник // К.И. Чуковский. Сочинения: в 2-х томах. – М.: Правда, 1990. – Т.2. – 624 с.
12. Шестимиров А. Поэзия крымских пейзажей Льва Лагорио / А. Шестимиров // Антикварное обозрение. – 2005. – № 1. – С. 22–27.
13. Пешунова С.В. Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // <http://transformations.russian-literature.com/node/5>. – Заголовок с экрана

Summary. The article concerns V.G. Korolenko's short stories and essays in the aspect of ekphrastic discourse. The impact of visual arts (painting in particular) on creation and reception of literary text is analyzed.

Key words: ekphrasis, ekphrastic discourse, painting, object detail, V.G. Korolenko.