

УДК 821.111

КОД «ЖИВОПИСНОГО» В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ

© 2014 г.

В.Г. Новикова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

wnovikova@mail.ru

Поступила в редакцию 09.07.2014

В данной работе термин «код» понимается в трактовке Р. Барта как ассоциативные поля, или сверхтекстовая организация значений. В качестве такого кода рассматривается «живописное» (*picturesque*) как элемент национального менталитета и как эстетическая категория. Прослеживается формирование названного кода в пейзажной живописи и садово-ландшафтном искусстве XVIII века, его развитие и функционирование в движении эстетизма на рубеже XIX–XX веков и трансформация в постмодернистском романе, где живописное становится необходимой составляющей национального кода («английскости»).

Ключевые слова: английский роман, живописность, *Englishness*, национальный код.

Понимая под кодом, вслед за Р. Бартом, «ассоциативные поля, иначе говоря, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; определенные типы уже виденного, уже читанного, уже сделанного, где код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо» [1, с. 455–456], мы обращаемся к категории, которая становится частью английского национального менталитета во второй половине XVIII века и называется «живописное» («*picturesque*»). Это слово использует Уильям Гилпин в трактате «Три очерка: о живописной красоте, о живописном путешествии и о зарисовке пейзажа» (1792), где говорит о «*picturesque beauty*» как необходимом объекте впечатлений для путешествующих по своей стране англичан [2]. Его представления о живописности складываются под впечатлением от работ художников Р. Уилсона, Я. Мора, С. Оллена и, особенно, Т. Гейнсборо, создавшего жанр портрета-прогулки и собственно пейзаж как отдельный жанр искусства, в котором синтезируются естественность и красота. Определение живописного как красоты, которая приятна на картине, приводит к теории соответствующей организации природного пространства. Оно должно предоставлять передний план, второй план и фон. В сельской местности это сочетание сельскохозяйственных угодий (второй план) и естественных парков (фон). Чтобы быть предметом для живописи, перспектива должна представить острые, поразительные точки зрения или исключительные формы. Нечто похожее должно быть и в прекрасном пейзаже в реальности. Влияние идеи Гилпина, развитой в трактатах У. Найта

«Пейзаж» и Ю. Прайса «Эссе о живописном» в те же 90-е годы XVIII века, было так велико, что к концу XIX века ландшафт Англии был искусственно обустроен именно таким способом и сегодня воспринимается как национальное достояние страны. Понятия живописного преобразили сельскую местность, поскольку английские аристократы, вкладывая немалые средства, перемещали деревни, создавали новые озера и рощи, дабы окружающий мир соответствовал живописному идеалу.

Теория Гилпина становится источником первого ассоциативного поля кода живописного в национальной культуре. В английском романе этот код воплощается как минимум в двух планах. Во-первых, в восприятии природы страны как единого сотворенного пейзажного пространства. Специфика английского сада заключается в его естественности, что определяет слияние сада и пейзажа. В этом синтезе важной составляющей является живописность, означающая не столько некую естественную «красивость», сколько особый стиль жизни и, шире, особую философию слияния с миром. Вершины эта философия достигла в эпоху романтизма, поэтому основные символы живописности пейзажа, пейзажного парка – сада связаны в английском национальном сознании с литературой этой эпохи. Законы живописности в широком смысле слова закладывались одновременно в философии, живописи, литературе, ландшафтном дизайне, садоводстве XVIII века, делая все эти составляющие вполне равноценными явлениями культуры (некоторые аспекты этой проблемы освещены в статье Х. Мёлленброк «Английскость» английского пейзажного сада и ге-

нетическая роль литературы: переосмысление» [3]). К тому же факты истории свидетельствуют о том, что частью национального сознания сад стал еще раньше. Все это привело к тому, что садовая культура стала важнейшей частью национального менталитета.

Такой код живописного отчетлив в постмодернистском романе А. Байетт «Обладать». В этом произведении в связи с историей любви поэтов-романтиков XIX века Падуба и Кристabelle воспроизводится романтическая философия, особое отношение к миру, который рассматривается как вечно меняющаяся реальность, с явно выраженным единством человека и природы. В подвижном мире расцветают творческое начало поэта и его любовь как высшая творческая форма. Знаками этой философии становятся образы сада и, особенно, пейзажи, которые в английском восприятии являются продолжением рукотворного сада. Главами, в которых объединяются мотивы, связанные с этой группой знаков, становятся четырнадцатая и пятнадцатая, посвященные любви Падуба и Кристabelle, изображенной на фоне приморских пейзажей, изобилующих растениями. Следует особенно подчеркнуть, что каждое название растения имеет особый смысл для культивирующей садовую и пейзажную культуру англичан. Главное художественное достижение Байетт в этих главах заключается в том, что ей удается, благодаря использованию семантики сада, изобразить подвижное чувство в подвижном мире как вершинное достижение романтизма. В одной из своих работ о петербургском тексте В.Н. Топоров написал: «Поэзия, «разыгрываемое» пространство, и пространство, «разыгрываемое» поэзией, *poesia loci* и *locus poesiæ*, то целое, где граница между причиной и следствием, порождающим и порождаемым, тяготеет к стиранию, – вот то «новое» единство, которому предстоит быть осмысленным и понятным как в макро-, так и в микроперспективе» [4, с. 276]. Пространство, разыгрываемое поэзией, обнаруживаем мы в романе «Обладать», причем автор провоцирует создание поэтического пространства не только в сознании героев, но и в сознании читателя с помощью растительных и пейзажных кодов.

А. Байетт создает стилизацию романтического текста в духе произведений своих героев. Но постмодернистскому роману более свойственно двойное кодирование, т.е. иронический модус, обнажающий игру смыслов. Так, Д. Барнс играет с названным кодом, когда его герой представляет английский сельский пейзаж как симулякр: *На днях я стоял на холме и смотрит на*

поле, спускающееся уступами к реке мимо роши, и в это время у меня прямо под ногами закопошился фазан. Вы – проезжий в автомобиле – несомненно, пришли бы к выводу, что все это – неприкосновенное творение Её естественноности Матушки Природы. Но ... холм на самом деле погребальный курган железного века. Поле – атавизм саксонского сельского хозяйства, роца стала роцей только после того, как были вырублены сотни других деревьев, река на самом деле – канал, а фазана вырастил, чуть ли не сам высидел егерь [5, с. 80–81].

Во-вторых, обозначенное ассоциативное поле включает сельскую Англию с ее центром – усадьбой. Этому аспекту посвящено диссертационное исследование «Образ Аркадии в современном английском романе» Т.А. Склизковой. Автор напоминает, что, разделяя понятия «английскость» и «британскость», английский писатель Джон Фаулз констатирует: для британскости значимо все, связанное с империей, в то время как английскость ассоциируется с образом сельской Англии (*English countryside*). В определении П. Парриндера («Нация и роман», 2006), английская сельская местность является «сердцевиной национальной идентичности» (*heartland of national identity*). Сельская Англия изображается в национальной литературе как утопическая идеальная страна, Аркадия, в основе которой лежит пасторальный топос «*locus amoenus*» (приятное место), изображение идиллического мира природы, воплощенного в образе поместного парка/сада и имеющего семантику утраченного Рая. Образ Аркадии обнаруживается в романах «Тона Бенге» Г. Уэллса, «Говардс Энд» Э.М. Форстера, «Пригоршня праха» и «Возвращение в Брайдсхед», «Женщина французского лейтенанта» Д. Фаулза, в постмодернистских романах Д. Барнса «Англия, Англия» и «Искупление» Й. Макьюена [6]. Код живописного, связанный как с естественным, так и созданным искусством пейзажем Великобритании, изучается уже не одно столетия и весьма плодотворно. Отметим здесь сборники «Иконография пейзажа» (1989), с характерным в предисловии издателей замечанием: «Пейзажный парк более ошутим, но не более реален и не менее воображаем, чем пейзаж в живописи или поэме» [7, с. 1] и «Политика живописного: литература, пейзаж и эстетика с 1770 года» (1994) [8].

Однако есть и другое поле ассоциаций, которое предлагает недооцененные до сих пор возможности. Оно создается в период романтизма, когда «живописное» переходит в романтическую эстетику и становится той категорией,

которая дополняет прекрасное и возвышенное. Современник Гилпина Э. Бёрк в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» различает «the Beautiful» и «the Sublime», где первое безусловно в своей простоте и идеальной, универсальной значимости; а второе – величественно и возводит дух к божественным идеям вне видимого мира. Культ прекрасного связывается с уходящей в прошлое эпохой Просвещения, а современность требует возвышенного также и по мнению Вордсворта и Колриджа. Место «the Picturesque» в этом ряду обосновывается Ю. Прайсом, чьи мысли продолжает У. Хэзлит в трактате «О живописном и идеальном» (1821). «Естественное в видимых объектах – то, что обычно представляется чувствам: живописное то, что выделяется и концентрирует внимание некоторой поразительной особенностью. Живописное основано на принципах различия или контраста; идеальное на гармонии и продолжительности эффекта: первое – на неожиданности, второе – на том, что удовлетворяет ум; тот определен избытком формы, другой концентрацией чувства» [9].

Эффект неожиданного, вот что добавляет живописное к прекрасному и возвышенному. Идея новизны, неожиданного (uncommon), предложенная в эссе Дж. Аддисона еще в начале восемнадцатого века, дополненная теорией и практикой живописного на рубеже веков, культивируется в первой трети следующего столетия романтиками. На первый план выдвигается еще одна оппозиция: различие между воображением и фантазией. Этот аспект подробно исследуется в монографии Е.В. Халтрин–Халтуриной «Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма. Романтические суждения о воображении и художественная практика» (2009) и ее же диссертации, где в основных положениях указано: «Предметом особого поэтического внимания старших романтиков сделались моменты ярких «вспышек» воображения. Вордсворт дал им название «места времени» (spots of time), а Колридж – «благословенные видения» (blessed visions). Описания таких моментов представляют собой самостоятельные эпизоды, структурирующие тексты обоих поэтов (иначе говоря, являются «формальными составляющими стиля»). Младшие романтики (Дж. Китс, П.Б. Шелли и Дж.Г. Байрон) вольнее, чем Вордсворт и Колридж, употребляют термин «воображение». Они не всегда порывают с раннеромантической традицией поэзии, воспевающей «воображение», но в их сочинениях видения, вызванные этой силой, сближа-

ются с фантастическими картинами и с образами вдохновения» [10, с. 12].

Таким образом, идея неожиданного культивируется одновременно с эффектами живописного и естественным образом сближается. Само слово «picturesque» трактуется оксфордским словарем не только как charming or quaint (очаровательный или странный), но и strikingly graphic or vivid (поражающе наглядный), having pleasing or interesting qualities (имеющий доставляющие удовольствия или интересные качества).

К середине XIX века складывается определенная национальная традиция умения видеть прекрасное в неожиданном, что свидетельствует о преимуществе интуиции над логикой разума и в определенной степени, наряду с другими причинами, вызывает поворот к парадоксу. В произведениях Л. Кэрролла разрабатывается стилистика и поэтика нонсенса, где особенным образом решается вопрос о постижении мира. Нонсенс – это попытка прикоснуться к бесконечности с какой-то позиции, с какой-то точки зрения. Г.Л. Тульчинский в статье о Кэрролле пишет: «Non-sens – отнюдь не отсутствие смысла. Наоборот – он связан с обилием смысловых коннотаций и интерпретаций, умножением, если не факторизацией смысла» и называет его вкладом британской ментальности в мировую культуру [11, с. 132]. С нашей точки зрения, искусство нонсенса и парадокса связаны с культивированием живописности и свойственной ему потребности в неожиданном, странном в обыденном.

В центре нового этапа оказывается эстетизм, в рамках которого естественным образом объединяется культ Красоты и парадоксального мышления, который в последующем движении литературы приведет к «роману идей». Характерным примером может быть «Желтый Кром» Олдоса Хаксли (1921). Безмятежную атмосферу Желтого Крома, традиционной английской усадьбы, создает целая система художественных средств, объединяющим началом в которой становится живописное. Существенное место здесь занимает описание сада. По мнению Н. Певзнера, автора книги «Английское в английском искусстве» (1956), специфические черты такого сада соответствуют основным национальным традициям: «изгибы извилистых дорожек повторяют «линию красоты» Хогарта и тот длинный мягкий двойной изгиб, который доминирует в английском искусстве, от «украшенной готики» в архитектуре до гравюр Уильяма Блейка» [12, с. 206]. В романе «Желтый Кром» обнаруживается следующее описание:

Терраса перед домом представляла собой узкий длинный газон с изящной каменной балюстрадой и двумя кирпичными беседками по краям. Склон, на котором был построен дом, круто спускался вниз, так что терраса располагалась необычно высоко, футов в тридцати над лужайкой сада на склоне [13. с. 30]. Эта зарисовка продолжается замечанием, что со стороны бассейна к высоте террасы добавлялись семьдесят футов кирпичного фасада здания. Стремительно взмывали вверх вертикальные линии трех башен, усиливая впечатление ошеломляющей высоты. Предложенное описание напоминает о типичной тенденции к неожиданным разворотам пространства в английской архитектуре. Эффект живописной неожиданности дополняется ироническим оттенком, который автор вкладывает в смысл построения мощных сооружений в данном случае. Это строение было создано по проекту одного из предков владельцев поместья Уимбушей, *помешанного на санитарных устройствах зданий*. По средневековому обычаю он помещает их в башне и соединяет вертикальными шахтами с подземными стоками. Однако им руководят и определенные «высокие мотивы»: *Поскольку наши естественные нужды низменны, как у животных, мы, удовлетворяя их, склонны забывать о том, что являемся благороднейшими творениями во Вселенной* [13. с. 81]. Для нейтрализации этого неблагоприятного воздействия отхожее место располагается возможно ближе к небу, чтобы открывалась бы широкая и величественная панорама и чтобы стены в этих покоях были уставлены книжными полками, содержащими все самые зрелые плоды человеческой мудрости – «Книга притчей Соломоновых», книги Боэция, Эразма Роттердамского. Столкновение обаяния живописности старой Англии и ее же традиционной рациональности в заметно сниженном виде – вот парадокс, который формулирует автор как один из очевидных смыслов романа.

Подобные неожиданные развороты ландшафта и сознания демонстрирует И. Во в романе «Возвращение в Брайдсхед». Здесь особенно заметна намеченная еще в эстетизме постановка проблемы артистизма бытия и личности. Обнаружение специфики искусства в том, чтобы пронизывать все стороны существования человека, создать художественную ценность мгновения обыденной жизни, свойственное всем европейским теоретикам и практикам ар-нуво, в английской традиции явно связано с категорией живописного и, в том числе, с практиками ландшафтного дизайна, создающего пространство бытия в восемнадцатом веке. Код живо-

писного в романе Во позволяет развить и еще одну проблему – реализации творческого потенциала личности.

Эта проблема занимает и У. Бойда, одного из блестящих «хамелеонов английской словесности», в 1983 году объявленного журналом «Гранта» одним из лучших писателей своего времени. В его произведениях также работает код живописного. Здесь мы имеем дело с комплексом соответствующих ассоциативных полей. Представляя статичные и динамичные модели бытия в романе «Браззавиль-Бич» (1990), Бойд создает образ математика Клиавотера, которому присуще чувство Красоты, что явствует из эпизода, где герой описывает свое восприятие неожиданно открывающегося вида на озеро в выражениях, которые присущи описанию идеи «линии красоты», начиная с XVIII века. Основываясь на давней традиции культивирования творческой личности как артистичной, способной интуитивно проникать в глубь явления, он придает математику качества эстетически одаренной личности в чисто английском духе. Клиавотер вместе с женой, Хоуп, оказывается в имении, где небольшая долина была превращена в озеро. Автор дает описание дороги к озеру, которая «обладала странным очарованием». Сначала она вела вдоль луговины сквозь буковую рощу по заросшей тропинке. Слева тек питающий озеро ручей. Сам ручей доставлял эстетическое удовольствие, так как образовывал цепь небольших прудов и каскадов. На подступах к озеру все еще закрытая деревьями тропа круто поворачивала, и внезапно открывался вид на «серебряный лоскут воды», а на противоположной стороне озера продуманно разбитая вязовая аллея уводила взор к дальнему, на вершине холма высокому розовому постаменту так никогда и не воздвигнутого памятника. В этом описании отчетлива традиция английское представление о «picturesque». Английскость живописности заложена в идее линии красоты, естественности и неожиданности поворота.

«Внезапность» открывающегося вида Джон описывает в тех выражениях, которые присущи описанию идеи «линии красоты», начиная с XVIII века: *Видишь, как умно! Когда ты думаешь, что уже у цели, то вынужден остановиться, свернуть с пути, сделать крюк, и вот – эврика! Ожидание, разочарование, и потом – двойной эффект, потому что ты на мгновение забыл, зачем шел* [14, с. 162].

Для англичанина это является важнейшей характеристикой. Объединение парадоксального мышления с его чуткостью к восприятию

Красоты уже делает личность неординарной. Интересно, что в этом постмодернистском романе «man's search for knowledge» (поиск человеком знания) приводит его к безумию, которое, впрочем, можно рассматривать как одно из проявлений гениальности и страсти к неожиданно-му.

Таким образом, код живописного складывается в Великобритании в восемнадцатом веке. В этот период теоретически оформляются представления о том, как увидеть прекрасное в естественном пространстве, окружающем человека, и как соответственно организовать это пространство. В этом контексте создается поле ассоциаций, связанных с садово-ландшафтной культурой и усадьбой. В предромантической и романтической эстетике находит выражение идея неожиданного поворота, свойственная категории живописного и отражающая, очевидно, определенное качество национальной ментальности. Второе ассоциативное поле в этой связи связано с искусством нонсенса, парадоксально-го мышления в целом. В единстве эти ассоциации способствуют формированию представления об артистизме личности. В целом к концу XX века код живописного остается одной из составляющих национальной идентичности.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. М.: Прогресс. 1989. 616 с.
2. Gilpin W. Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting. Gale E-Books, Print Editions. 2010. 164 с.
3. Müllenbrock H.-J. The 'Englishness' of the English landscape garden and the genetic role of literature: a reassessment // The Journal of Garden History . Volume 8, Issue 4, 1988. P. 97–103.
4. Топоров В.Н. Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М.: Наука, 1991. С. 200–279.
5. Барнс Д. Англия, Англия / Пер. С. Силакова. М.: АСТ, 2005. 348 с.
6. Склизкова Т.А. Образ Аркадии в английском романе XX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново: 2012. 22 с.
7. The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments // Ed. by D. Cosgrove and St. Daniels. 1989: Cambridge University Press. 330 с.
8. The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770 / ed. By St. Copley, P. Garside. Cambridge University Press: 2010. 320 с.
9. Hazlitt W. On The Picturesque And Ideal. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.readbookonline.net/readOnline/34883/> (дата обращения 30.11.2013).
10. Халтрин–Халтурина Е.В. «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII – начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма». Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М.: 2012. 44 с.
11. Тульчинский Г.Л. Льюис Кэрролл: нонсенс как предпосылка истины // Россия и Британия в эпоху Просвещения. Опыт философской и культурной компаративистики. Часть 1. Философский век. Альманах 19. СПб.: СПб. Центр истории идей. 2002. С. 130–150.
12. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб: Азбука-классика. 2004. 320 с.
13. Хаксли О. Желтый Кром // О. Хаксли. Шутовской хоровод. Желтый Кром. Романы / Пер. Н. Дьяконовой. СПб.: Амфора. 1999. 544 с.
14. Бойд У. Браззавиль-Бич / Пер. Е. Дунаевской. СПб.: Амфора. 2002. 430 с.

CODE OF THE PICTURESQUE IN THE MODERN ENGLISH NOVEL

V.G. Novikova

In this article the term «code» is understood in R. Bart's treatment as associative fields, or the supertext organisation of values. «The picturesque» is considered as such code, an element of national mentality and an aesthetic category. Formation of the named a code in landscape painting and landscape art of 18 century, its development and functioning in aestheticism movement on a boundary of 19-20 centuries and transformation in the postmodernist novel where picturesque becomes a necessary component of a national code («englishness») is traced.

Keywords: the English novel, picturesque, Englishness, a national code.

References

1. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika: Pojetika / Sost., obshh. red. i vstup. st. Kosikova G. K. M.: Progress. 1989. 616 s.
2. Gilpin W. Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting. Gale E-Books, Print Editions. 2010. 164 s.
3. Müllenbrock H.-J. The 'Englishness' of the English landscape garden and the genetic role of literature: a

reassessment // The Journal of Garden History . Volume 8, Issue 4, 1988. R. 97–103.

4. Toporov V.N. Aptekarskij ostrov kak gorodskoe urochishhe (obshhij vzgljad) // Noosfera i hudozhestvennoe tvorchestvo. M.: Nauka, 1991. S. 200–279.

5. Barns D. Anglija, Anglija / Per. S. Silakova. M.: AST, 2005. 348 c.

6. Sklizkova T.A. Obraz Arkadii v anglij-skome romane HH veka. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ivanovo: 2012. 22 s.

7. The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments // Ed. by D. Cosgrove and St. Daniels. 1989: Cambridge University Press. 330 c.

8. The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770 / ed. By St. Copley, P. Garside. Cambridge University Press: 2010. 320 c.

9. Hazlitt W. On The Picturesque And Ideal. [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.readbookonline.net/readOnLine/34883/> (data obrashhenija 30.11.2013).

10. Haltrin–Halturina E.V. «Pojezija vooobrazhenija» v Anglii konca XVIII – nachala XIX v. (stilevaja dinamika v jepohu romantizma». Av-toref. dis. ... dokt. filol. nauk. M.: 2012. 44 s.

11. Tul'chinskij G.L. L'juis Kjerroll: nonsens kak predposylka istiny // Rossija i Britanija v jepohu Prosveshhenija. Opyt filosofskoj i kul'turnoj komparativistiki. Chast' 1. Filosofskij vek. Al'manah 19. SPb.: SPb. Centr istorii idej. 2002. S. 130–150.

12. Pevzner N. Anglijskoe v anglijskom iskusstve. SPb: Azbuka-klascika. 2004. 320 s.

13. Haksli O. Zheltyj Krom // O. Haksli. Shutovskoj horovod. Zheltyj Krom. Romany / Per. N. D'jakonovoj. SPb.: Amfora.1999. 544 s.

14. Bojd U. Brazzavil'-Bich / Per. E. Dunaevskoj. SPb.: Amfora. 2002. 430 s.