

Т. Л. ДАЙХИН

(Русский лингвистический центр «Диалог»,  
г. Нью-Йорк, США)

УДК 821.161.1-3

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)53-3

## ОБРАЗ ИУДЕЙКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ФОКУСЕ КУЛЬТУРНОЙ ИГРЫ, ИРОНИИ И СОЦИАЛЬНЫХ КОЛЛИЗИЙ

**Аннотация.** Отталкиваясь от гармоничного образа из «Еврейских мелодий» Байрона, абсолюта из «Гимнов к ночи» Новалиса, в статье прослеживается эволюция образа иудейки в русской литературе эпохи реализма - от гармонии, нарушаемой ироническим снижением (Тургенев, Гарин-Михайловский) к цинизму, порожденному авторским видением социума, в котором более нет места красоте (Чехов). При этом исследование протекает сугубо в пространстве текста, не затрагивая проблему антисемитизма в России.

**Ключевые слова:** абсолют, гармония, ирония, реализм, романтизм,

1815 г. Д. Г. Байрон пишет поэтический цикл «Еврейские мелодии», посвященный музыканту Натану, вдохновленный образами Ветхого Завета. Цикл содержал блистательное описание женщины-иудейки. Присущая ей гармония красоты, природной грации, духовного мира являла себя столь очевидно, что вызывала в памяти романтический образ абсолюта, обретший животворное художественное воплощение:

<p>1 She walks in Beauty, like the night Of cloudless climes and starry skies; And all that's best of dark and bright Meet in her aspect and her eyes: Thus mellowed to that tender light Which Heaven to gaudy day denies.</p> <p>2. One shade the more, one ray the less, Had half impaired the nameless grace. Which waves in every raven tress, Or softly lightens o'er her face; Where thoughts serendipity sweet express, How pure, how dear their dwelling-place.</p> <p>3. And on that cheek, and o'er that brow, So soft, so calm, yet eloquent,</p>	<p>1. Она идет в красе, подобна ночи - Заоблачных высот и неба в звездах. Все лучшее от темноты и света Встречается в глазах ее и взгляде И зреет к этому чувствительный огонь, Который Небеса кричащим днем скрывают.</p> <p>2. На тень одну прибавь, - отнимешь луч один, А половину взять - тем грацию без имени разрушить, Что волнами вошла в вороний локон каждый. Иль мягкий свет вокруг ее лица, Где мысли ясной - сладость выраженья Подобна чистоте родного дома.</p>
---	---

<p>The smiles that win, the tints that glow, But tell of day in goodness spent, A mind at peace with all below A heart whose love is innocent!</p> <p style="text-align: right;">[Байрон]</p>	<p>3. И на щеке, поверх этой брови, Такая нежность, словно тишина и более ее красноречивей - Оттенки пылких притягательных улыбок. Но рассказать об этих днях - унесших добродетель [мимо] - Мысль - в мире, где все ниже, под Сердцем, чья любовь невинна!</p> <p style="text-align: right;">[Байрон Дж. Пер. С. Козия]</p>
---	--

Художественный перевод С. Я. Маршака:

Она идет во всей красе  
Светла, как ночь ее страны.  
Вся глубь небес и звезды все  
В ее очах заключены,  
Как солнце в утренней росе,  
Но только мраком смягчены.

Прибавить луч иль тень отнять –  
И будет уж совсем не та  
Волос агатовая прядь,  
Не те глаза, не те уста  
И лоб, где помыслов печатъ  
Так безупречна, так чиста.  
А этот взгляд, и цвет ланит,  
И легкий смех, как всплеск морской, -  
Все в ней о мире говорит.  
Она в душе хранит покой,  
И если счастье подарит,  
То самой щедрою рукой!

[Байрон Дж. Пер. С. Я. Маршака]

Сама форма стихотворения Байрона содержит переливы гласных и согласных звуков в конце строк, призванных подчеркнуть совершенство образа лирической героини.

В подстрочном переводе С. Козия явственнее, нежели в художественном переводе С. Я. Маршака, обнаруживается связь Байрона и немецких романтиков, проявляемая в стремлении отождествить Вселенную с абсолютной женской красотой в едином ночном образе.

Этот «симпозитический» и «симфилософский» (Ф. Шлегель) образ в первой строфе стихотворения Байрона восходит к одному из новалисовских «Гимнов к ночи» (1800 г.), где языческое, жреческое любование ночным небом ведет к открытию тайны,

которая есть природа с ее золотыми токами, цветами и вполне осязаемой женской плотью:

«Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt?

*Должно всегда утро возвращаться? Не кончается власть земного?*

Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird  
*Несчастливые (пагубные) хлопоты поглощают небесный прилет ночи.  
(Разве) не будет*

nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte  
*любви тайное жертвоприношение вечно гореть? Отмерено свету  
seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. – Ewig ist  
его время; но безвременно и беспространственно ночи господство. —  
Вечна*

die Dauer des Schlags. Heiliger Schlaf – beglücke zu selten nicht der Nacht  
*длительность сна. Святой сон — осчастлививляет не редко ночи  
Geweihete in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Thoren verkennen dich  
посвященность этому земному дневному делу. Только глупцы  
недооценивают тебя*

und wissen von keinem Schläfe, als den Schatten, den du in jener  
*и не знают никакого сна — как тень, которую ты в тех  
Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst. Sie fühlen dich  
Сумерках подлинной ночи сострадательно нас бросаешь. Они не  
чувствуют тебя*

nicht in der goldnen Flut der Trauben – in des Mandelbaums Wunderöl, und  
*в золотом токе винограда — в чудесном масле миндального дерева и  
dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, daß du es bist der des zarten  
коричневом соке мака. Они не знают, что ты, кто нежные  
Mädchens Busen umschwebt und zum Himmel den Schoß macht — ahnden  
девичьи груди вздымает и к небу недра притягивает, — (что ты) не  
караешь,*

nicht, daß aus alten Geschichten du himmelöffnend entgegentrittst und  
*что из древних историй ты, небеса раскрывая поступаешь и  
den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher  
ключ несешь к жилищам счастливых (блаженных, умерших),  
бесконечных*

Geheimnisse schweigender Bote.

*Тайн молчащий вестник». [Новалис 1999: 148—149]*

Романтически всеохватный образ возникает в первой строфе, где красота мира и космоса, наиболее полно ощущаемая и видимая в небе, далее разворачивается как земная красота. Она воплощает эстетическую категорию меры — соразмерность в покое. Такой образ исключает хаотичность; в нем душевная щедрость, дарение счастья есть акт, исходящий из самой природы всеполноты, остающейся собой лишь в гармонии отдачи-обретения.

Русская традиция второй половины XIX в. отчасти

унаследовала романтический образ предшественников, культивируя красоту женщины-иудейки, любование особой притягивающей южной неславянской внешностью. «При красноватом порывистом и слабом отблеске далекого пожара увидел я бледное лицо молодой жидовки. Ее красота меня поразила». — Такова Сара в рассказе И. С. Тургенева «Жид» (1846) [Тургенев: Жид].

«Помнится где-то у Шекспира говорится о “белом голубе в стае воронов”... тоскливая тревога складывалась во всем ее аристократическом существе. <...> Чрезвычайно густые черные волосы без всякого блеска, впалые, тоже черные и тусклые, но прекрасные глаза, низкий выпуклый лоб, орлиный нос, зеленоватая бледность гладкой кожи, какая-то трагическая черта около тонких губ и в слегка углубленных щеках, что-то резкое и в то же время беспомощное в движениях, изящество без грации... “как Татьяна” (пушкинский Онегин был тогда у каждого из нас в свежей памяти)» [Тургенев: Несчастная].

«Со мной живет мать моя, еврейка, дочь умершего живописца, вывезенного из-за границы, болезненная женщина с необыкновенно красивым, как воск бледным лицом и такими грустными глазами...» [Тургенев: Несчастная].

«Рахиль... была прекрасна, стройна обворожительна. Яркая, с нежными и тонкими очертаниями лица, она стояла, как сказочная принцесса. <...> Нарядная, в дорогом восточном костюме, стояла перед ним Рахиль. Теперь ее манеры, поза, стройная фигура, непринужденный взгляд — все еще сильнее говорило, что перед ним не простая еврейка» [Гарин-Михайловский].

Необычность и красота иудейки сопряжены в сознании русских авторов с литературными ассоциациями. «Как голос мой невольно звенел, трепетал, когда я передавала речи Ревекки. Ведь и во мне текла еврейская кровь, и не походила ли моя судьба на ее судьбу, не ухаживала ли я, как она, за больным милым человеком?» [Тургенев: Несчастная]. Сусанна, живописуя свои чувства, сама ассоциирует себя с Ревеккой, чей образ настолько захватил воображение романтически настроенных читательниц В. Скотта, что они желали взаимности именно ей, а не довольно бледной леди Ровене. В свое время читательницы негодовали по поводу того, что сам автор не мог погрешить против исторической истины, отдав руку иудейки христианскому рыцарю.

«Однако, брат, не шута говоря, у вас в уезде своя царица Тамара завелась...» [Чехов 1955: 488], — так отзывается о нечистой на руку еврейке Сусанне поручик Крюков из рассказа А. П. Чехова

«Тина» (1888). Эта фраза прямо относит читателя к лермонтовской Тамаре, а она была «прекрасна, как ангел небесный / Как демон коварна и зла» [Лермонтов 1957: 74].

Коллизии, в которые у русских авторов второй половины XIX в. неизменно вовлечены иудейки и дворяне, всегда сопровождаются нелицеприятными жизненными обстоятельствами. Таким образом создается противоречие между байроническим представлением о красоте, увлекающем русских авторов, и изменчивости жизни, уже многократно исследованной в текстах натуральной школы. Европейская традиция физиологизма, прочувствованная литературой русского реализма, позволила сделать эстетическим объектом *все*, в том числе и безобразное. Отсюда ироническое снижение образов шекспировского белого голубя, противопоставленного черным воронам, Ревекки Скотта, восточной принцессы, царицы Тамары.

В книге «Студенты. Инженеры» (1895 — 1906, незаверш., в связи со смертью автора) - тетралогии Н. Г. Гарина-Михайловского, посвященной становлению русского дворянина, - имеется фрагмент, воспринимаемый как вставная новелла, овеянная поэзией столь любимой романтиками восточной сказки, если бы не вскользь упоминаемые обстоятельства. Студент Карташев наносит визит своей беременной сестре Зинаиде, несчастливой (об этом автор неоднократно намекает) супруге богатого помещика Неручева. После встречи с сестрой, сопровождаемый кучером Семеном, молодой человек направляется на постоялый двор, где живет еврейка Рахиль. «Семен оглянулся и задорно посмотрел на Карташева. Карташев смущенно улыбнулся. <...> Семен еще раз повернулся и усмехнулся, точно он бросил волчонку кусок сырого мяса и смотрел, как угрюмый до того волчонок принялся ласково лизать знакомое ему блюдо. Семен вырос на барском, да еще на гусарском дворе: не давал маху Неручев, не даст, видно, и этот женин брат... Все они, господа, на этот счет хорошо обучены...» [Гарин-Михайловский]. Далее следует описание прекрасной внешности Рахили, упоительной любовной ночи в роскошной комнате, наряда восточной принцессы, контрастирующее с убогим бытом корчмы, «подозрительным» и неопрятным обликом пожилого еврея, отца Рахили. К тому же «... в комнату вошел Семен... и проговорил:

— Хороша! Черт, а не девка... И убранство какое.. Деньги б были — уберешь как захочешь... Бывало, в холостых наш барин были, и перепаладо нашему брату. <...> фамильярный тон Семена тяжело резал непривычный слух Карташева» [Гарин-Михайловский].

Реплики Семена композиционно закругляют красивый, но не

свободный от грязной двусмысленности сюжет вставной новеллы: «Семен усмехнулся:

— Рахиль все снится...

— Семен больше ни слова о Рахили. <...> Семен сидел на козлах и смотрел вслед Карташеву. Лицо его было насмешливое и злое. “Больше ни слова... — думал он, — ловко я тебе, дураку, пыли пустил... Ну, да теперь-то вы и без Зиночки породнились”» [Гарин-Михайловский]. Очевидно, что прекрасная Рахиль, которой Карташев ночью произносит поэтические клятвы в вечной любви,— любовница богатого Неручева, о чем известно слугам, смакующим, как это было принято в среде крепостных помещичьих усадеб, грязные подробности связи. И сам Карташев понимает подноготную сказочного действия: «он, может быть, и догадывался, что тут не обошлось без Неручева, но какое ему дело? Все шло само собой и все было так прекрасно, как никогда не было с ним с тех пор, как он на земле» [Гарин-Михайловский].

Подобные ситуации неизменно сопровождали молодого человека на пути его становления: они есть и в романтическом повествовании Ф. Шлегеля о Люцинде, и в гончаровской «Обыкновенной истории», и в «Утраченных иллюзиях» О. де Бальзака. Однако, если «Люцинда» и иронически осмысляемая Гончаровым гривуазная ситуация были лишены морализаторства; Бальзак рассматривал падение Люсьена Шардона как светский *faux pas*, играя на контрасте чистой души девушки легкого поведения и равнодушия общества, то у Гарина-Михайловского помещичьи игры молодого барчонка естественны для эпохи и семьи. И эта естественность в итоге есть злая ирония, направленная неволью и на полузабытую романтическую традицию, и явно — в адрес современных автору человека и социума.

Рассказ Тургенева «Жид» также построен на внутри- и межобразных, ситуативных контрастах. Еврей Гиршель — робкий, кривой, заискивающий, кашляющий, неопрятный заика — оказывается вражеским лазутчиком. Его дочь — прекрасная Сара, чья внешность восходит к образу байронической иудейки, корысти ради предлагается Гиршелем молодому офицеру. Сцена, предшествующая казни Гиршеля, наполнена трагизмом. Красавица Сара, которая не смогла спасти отца, уподобляется библейской героине: «Так будьте вы прокляты... трижды прокляты, вы и весь ненавистный род ваш, проклятием Дафана и Авирона, проклятием бедности, бесплодия и насильственной, позорной смерти! Пускай же земля раскроется под вашими ногами...» [Тургенев: Жид]. Через проклятие в ситуацию с ничтожным Гиршелем привносится мифологический подтекст: ведь

именно Дафан и Авирон восстали против Моисея, обвинив его в том, что древние иудеи не обрели земли обетованной, они обманом и лестью вошли в доверие к соплеменникам; восстали против самого Господа, за что и были уничтожены. Дафан и Авирон — олицетворение древнего мятежа, сатанинского смятения, некогда призванного нарушить божественный миропорядок.

То, что миролюбивый русский писатель вкладывает в уста дочери ничтожного и корыстолюбивого иудея-предателя столь страшное проклятие, указывает на романтизацию образа Сары в духе позднего романтизма: Тургенев на протяжении всего своего творчества так и не смог расстаться с романтической традицией. С другой стороны, трагическая ситуация представлена как мимолетный эпизод, часть военных будней рассказчика. Образ Гершеля перед казнью иронически снижен: «он был действительно смешон, несмотря на весь ужас его положения. Мучительная тоска разлуки с жизнью, дочерью, семейством выражалась у несчастного жида такими странными, уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались невольно, хотя им жутко, страшно жутко было нам» [Тургенев: Жид].

В повести Тургенева «Несчастная» (1857) прекрасная девушка, чья духовная надломленность с первого описания выявлена во внешних чертах, самим заглавием-предсказанием обречена на переживание бедствий.

Как в свое время В. Скотт, в силу исторических обстоятельств отказавший Ревекке в счастливом браке с христианином, Тургенев, блюдя правду своего времени, выявляет множество социальных причин, не позволяющих утонченной, незаконнорожденной Сусанне обрести личное счастье. Тот факт, что девушка хороша собой, умна, образованна и музыкальна, не оказывает существенного влияния на ее судьбу. Напротив, как и в случае с Неждановым в «Нови», чью судьбу писатель ассоциировал с искривленной яблоней, под которой герой и нашел свою смерть, достоинства Сусанны, ее чувствительность играют с ней злую шутку. Щепетильный дворянин Тургенев, ранее, в «Отцах и детях», гениально воссоздавший чуждый ему тип, не поскупился на то, чтобы вызвать чувство отвращения у читателя, описав г-на Ратча — «преподавателя разных предметов», бывшего управляющего-вора в дворянском имении с «металлическим голосом» и такой же хваткой. Здесь, несомненно, сказывается сложное отношение Тургенева к немецкой культуре, точнее, провидческая многогранность этого отношения. В «Дворянском гнезде» через образ одухотворенного неудачника Лемма воскрес на мгновение немецкий романтический

абсолют в его высшем симпозиетическом значении — любовь, ночь, музыка. В «Несчастной» Иван Демьяныч Ратч учит уже «и математике, и географии, и статистике, и итальянской бухгалтерии, ха-ха-ха! и музыке» [Тургенев: Несчастливая], он и «простяк», и «богемец», «и «Иоганн-Дитрих», и «Иван Демьянов», и «баба» у него «наварит, напекет», и другого, далеко живущего «птенца», он учит «мифологии»: «И далеко же живет, ракаль! <...> Все равно: пешкурой отмахая, благо братец ваш скисовал, ан пятиалтынный на извозчика цел, в мошне остался! Ха-ха! Прощения просим, мосьпане, до зобачения! <...> А вы, молодой человек, заверните... Что ж такое?.. Дуэтец беспременно надо разыграть» [Тургенев: Несчастливая]. Появление этого странного персонажа, неуловимо напоминающего Голядкина-младшего, бойкого оборотня, есть четкое культурное предречение гибели дворянства, дворянских гнезд и всего, что с связано с прошлым, с золотым веком помещичьих усадеб, где были возможны страшные события, но могла ощущаться красота. Не случаен и уход из жизни юного блестящего Мишеля, явившегося под аккомпанемент сонаты Вебера, с которым суждено было самооткрытие Сусанны в облике прекрасной Ревекки.

В локусе Ратча красоте нет места, она не способна явить себя, а может, возникнув из другого мира, лишь сгнуть, нарушив собственные законы. То, что мир Фустова и рассказчика пересеклись с Ратчем, указывает на неустойчивость этого мира и, в конечном итоге, на печальную иронию Тургенева. Ведь Ратч представляется неким «одомашненным» (Ю. В. Манн) инфернальным персонажем, при этом оставаясь самим собой, а Фустов, утративший в своей фамилии знаковый гласный, не дотягивает до образа гетевского творца и мыслителя. Оба, и Фустов, и Ратч в равной мере виновны в гибели бедной Сусанны, их миры тождественны, преобразуясь в единое пространство. Это та «тернарная» лотмановская модель, в которой «мир может оцениваться как мир пошлости, и тогда зло будет принимать облик своего обычного каждодневного проявления, но он может оцениваться и как мир естественного человеческого существования, мир, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием» [Лотман 1997: 598]. Искаженная сущность человека в этой модели представлена и нерешительностью Фустова, и подлостью Ратча, и хронической беспристрастностью равнодушного, но скованного социумом рассказчика. Человечность как истинное в человеке дарована Тургеневым только Сусанне, в образе которой слились и отголоски



величия прошлой культуры (У. Шекспир, В. Скотт), и красота, и музыка. Однако все маркеры романтизма, ранее сулившие избранность, уничтожаются жестким бытием, мыслимым как реальное.

Размытость итога трагического повествования — явление покинутой призрачной Сусанны в глубоком горе, ее жутковато-натуралистичный облик в гробу, уверенность в преступлении, о котором прямо не сказано, но недвусмысленно кричат в народе, — во всем сквозит растерянность позднего Тургенева, живописателя жизни, перед самой жизнью, ибо она своим течением уничтожает в себе самой истинное и прекрасное.

Чеховская Сусанна, напротив, протейчна, подобно Ратчу; но то, что в Ратче отвращало и привело к трагедии, в Сусанне вызывает брезгливость и манит греховностью. Дом Сусанны и она сама — «тина», морок; влечение к ней вызывает и смех, и стыд; здесь гибнут и представление о морали русского дворянина, и его векселя. «Другого такого хамелеона во всей России не сыщешь! Отродясь ничего подобного не видывал, а уж я ли не знаток по этой части? Кажется, с ведьмами жил, а ничего подобного не видывал. Именно наглостью и цинизмом берет. Что в ней завлекательно, так это резкие переходы, переливы красок, эта порывистость анафемская... Бррр! А векселя — фьют. <...> Оба мы с тобой великие грешники, грех пополам. Крюков и поручик уткнули головы в подушки и принялись хохотать» [Чехов 1955: 488]. Осознание греха, стыд, смех — автор отдает себе отчет о возможности сосуществования в человеке эмоциональной полярности, о слабости природы человека. Маркером утраты целостности русским дворянином, женихом, супругом, является связь с «жидовкой», своеобразная внешность и манеры которой должны скорее оттолкнуть, нежели привлечь. Парадоксальна ситуация, в которой «жидовка», воплощающая низменное, возвеличивается до уровня легендарного образа царицы Тамары и тут же осмеивается. Она и сама часто хохочет, и тогда «злое, кошачье выражение» на ее лице «сменяется добродушной улыбкой», а Сокольский, желающий отнять свои векселя, вступая в борьбу с ней, «оскорблял ее стыдливость» [Чехов 1955: 483], принимая происходящее за шутку, увлекаясь, прислушиваясь. «Переходы» и «переливы» Сусанны присущи и Сокольскому, и Крюкову; их миры, такие разные, на самом деле один мир, в котором денежные истории и непристойные забавы в зависимости от обстоятельств прячутся под маской респектабельности или обнажаются, вызывая противоречащие друг другу эмоции.

Романтический образ лермонтовской грузинской царицы

вобрал в себя роковые единства-противоречия Эроса и Танатоса, спокойного, созерцательного бытия до грехопадения и грядущего покаяния после него. Так, деревенская жизнь русских аристократов «потекла попережнему ровная, ленивая и беспечальная» [Чехов 1955: 488], а затем, когда Крюков и Сокольский столкнулись в кабинете Сусанны, омрачилась обоюдно испытываемым чувством стыда: «Чувство порядочности встрепенулось в Крюкове, и кровь ударила ему в голову. Не помня себя от удивления, стыда и гнева, он молча прошелся около стола. Сокольский еще ниже опустил голову. Лицо его перекосило выражением мучительного стыда» [Чехов 1955: 492].

Там, где у Тургенева явственно проступал фатум, у Чехова — игра на деньги. Цинизм жизни исключает ее трагизм: потому смеются над собой и стыдятся себя поправшие семейные устои Крюков и поручик Сокольский.

Ратча Тургенева и Сусанну Чехова роднит и их иноземное происхождение. В жилах Сусанны Тургенева текла дворянская кровь; дворянство, как и романтические герои, отныне утратили жизненные силы. Сусанна Чехова — плебейка, ростовщица; за такими, как она и Ратч, людьми темного происхождения, ворами и ростовщиками, будущее — в этом Чехов и Тургенев солидарны.

Таким образом, от байронизма и романтического представления о красоте, вдохновенности Шекспиром и Скоттом, через трагическую утрату человеческой целостности, иронический взгляд на нее в распавшемся социуме к неприкрытому цинизму — такова печальная диалектика, прочувствованная русскими реалистами. Женщине иудейского вероисповедания в ней, очевидно, была отведена особая роль.

## ЛИТЕРАТУРА

*Байрон Дж. Г.* Она идет в красе своей / пер. С. Козия // URL: <http://stihi.ru/2007/07/15-264> (дата обращения: 15.09.2015).

*Байрон Дж. Г.* Она идет в красе своей / пер. С. Я. Маршака // URL: <http://stihiolubvi.ru/bayron/ona-idet-vo-vsei-krase-she-walks-in-beauty.html> (дата обращения: 15.09.2015).

*Гарин-Михайловский Н. Г.* Студенты и инженеры // URL: <http://az.lib.ru> (дата обращения: 20.09.2015).

*Лермонтов М. Ю.* Тамара // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 1. С. 73-75.

*Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода //

Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб : Искусство – СПб, 1997. С. 594-604.

*Новалис*. Hymnen an die Nacht / Гимны к ночи // Западная поэзия конца XVIII - начала XIX веков. Сб. текстов, подстроч. и поэт. переводов. М. : Лабиринт, 1999. С. 148-149.

*Тургенев И. С.* Жид // URL: [http:// az.lib.ru](http://az.lib.ru) (дата обращения: 20.09.2015).

*Тургенев И. С.* Несчастная // URL: [http:// az.lib.ru](http://az.lib.ru) (дата обращения: 20.09.2015).

*Чехов А. П.* Тина // Чехов А. П. Собр. соч. : в 12 т. М. : Худож. лит., 1955. Т. 4.

О. Н. ТУРЫШЕВА

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России*

*Б. Н. Ельцина,*

*г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 81'42:791.43(489)

ББК ш105.51+Щ374.3(4Дан)6-7

## **«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» В СОСТАВЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО КОДА КИНОТЕКСТА ЛАРСА фон ТРИЕРА «ДОГВИЛЛЬ»**

**Аннотация.** В статье анализируется сюжетное завершение фильма современного датского режиссера Ларса фон Триера «Догвилль». Используется интертекстуальная методология. Предметом особого внимания является «достоевский» подтекст фильма, а именно присутствие в нем аллюзий на поэму Ивана Карамазова «Легенда о Великом инквизиторе». С учетом этого факта выстраивается интерпретация фильма и выявляются особенности художественного мышления его создателя. Обнаруживается взаимодействие аллюзий на роман «Братья Карамазовы» с аллюзиями на ряд пьес Б. Брехта. Анализ этого взаимодействия позволяет трактовать кинотекст Л. фон Триера не как трагедию мести, а как философскую драму о неосуществимости христианского милосердия.

**Ключевые слова:** Л. фон Триер, «Догвилль», Достоевский, «Легенда о Великом инквизиторе», интертекстуальный код.

Фильм Ларса фон Триера «Dogville» («Догвилль»), представленный на Каннском кинофестивале 2003 года, по праву считается одним из самых загадочных творений датского мастера. Главную загадку фильма составляет изобретенный фон Триером сюжет. В его основе лежит история молодой женщины Грейс, которая будучи не в силах принять идеологию своего отца, предводителя гангстеров, бежит от него, надеясь найти приют в городе Догвилль. Благожелательность жителей этого выдуманного фон Триером американского городка периода Великой депрессии героиня оплачивает смиренными трудами и самоотверженным терпением. Однако платой за ее самоотдачу становятся лишь насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и беззащитного тела. Но даже будучи посаженной на цепь и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвилля, Грейс не ропщет – в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики: как доблесть всепрощения и самопожертвования. Однако в финале из «безопасного создания»,

согласного на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благословляя уничтожение всего города – вплоть до грудного ребенка – и сама участвуя в нем, собственноручно расстреливая того, кто обещал ей спасение, но не выполнил своего обещания.

Парадокс финального преобразования Грейс («из ангела милосердия в мстящую фурию» [Карахан 2003: 60]), по единодушному мнению интерпретаторов фильма, и составляет его мучительную загадку. Причем ряд критиков декларативно отказываются искать хоть какое-нибудь эстетически обоснованное объяснение такого завершения, выбирая стратегию психоаналитического толкования противоречий авторского сознания. В рамках такого подхода «Догвилль» трактуется как намеренная провокация, которая «не побуждает ... никакого определенного содержательного отклика, а лишь самоценное состояние нестабильности» [Там же: 61]. В рамках подобной интерпретации фон Триер представляется художником эгоцентрического типа, предпринимающим «сброс избыточного кризисного напряжения за счет трансмиссии этого напряжения реципиенту» [Там же] – во имя достижения терапевтического эффекта. Не отрицая продуктивности психоаналитического подхода в понимании сложной природы творчества, отметим все-таки его малую продуктивность в объяснении эстетической обусловленности парадоксального финала «Догвилля». В этом плане гораздо более уместна интертекстуальная методология, которую критика фон Триера избирает достаточно часто – и, как думается, совершенно справедливо.

Выявление литературных и мифологических аллюзий представляется не просто адекватной, а необходимой стратегией объяснения авторского завершения «Догвилля», в частности, в силу того, что творчество Ларса фон Триера отличается высокой степенью опоры на мифологию, литературу, кинематограф, театральное, музыкальное и изобразительное искусство.

Одним из самых активно привлекаемых с целью интерпретации «Догвилля» контекстов является контекст библейский (см., например: [Секацкий 2006]). Присутствие в «Догвилле» библейских аллюзий очевидно. Первостепенной из них является аллюзия на мотив Благодати. Этимология имени героини (Грейс в пер. с англ. «милость», «милосердие») позволяет в этом случае трактовать ее появление в Догвилле в качестве события нисхождения милости с Божией или даже пришествия Христа, ведь жертва Иисуса в христианстве и трактуется как проявление любви Бога к человеку. Сам фон Триер не отвергает возможности такого толкования «Догвилля»: в одном из интервью он