

Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2024, № 4 (85). С. 98–105.
The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin. 2024; 4 (85):98–105.

Научная статья

УДК 821.111-31.09"19"

DOI 10.37724/RSU.2024.85.4.011

Эмблематическое мышление как особенность культуры XVII века и его преломление в произведениях Роуз Тремейн

Ксения Павловна Тихомирова

Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия

Xenia16-68@yandex.ru

Аннотация. Действие романов современной британской писательницы Роуз Тремейн «Реставрация» и «Музыка и тишина» разворачивается в XVII веке в эпоху барокко, характерной чертой которого было эмблематическое мышление. Эмблема — жанр, связанный с символическим восприятием мира, своеобразная интеллектуальная игра, призванная помочь человеку в постижении жизни. Цель данной статьи заключается в изучении специфики репрезентации эмблематического мышления на примере названных сочинений Тремейн, анализе его влияния на сюжетные составляющие, личности главных героев, развитие их характеров. Также в статье рассматривается соотношение барочной эмблематики с постмодернистским сознанием, в рамках которого созданы произведения. Актуальность исследования состоит в оценке влияния романов «Реставрация» и «Музыка и тишина» на сознание современных читателей и уточнении степени значимости произведений. В результате обозначены уровни проявления эмблематического мышления в работах Тремейн. Установлено, что для творчества автора характерен амбивалентный, игровой взгляд на вещи, который заставляет читателя активно включаться в толкование текста.

Ключевые слова: английская литература, барокко, постмодернизм, Роуз Тремейн, эмблематика.

Для цитирования: Тихомирова К. П. Эмблематическое мышление как особенность культуры XVII века и его преломление в произведениях Роуз Тремейн // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2024. № 4 (85). С. 98–105. DOI: 10.37724/RSU.2024.85.4.011.

Original article

Emblematic thinking as a feature of 17th-century culture and its refraction in the works of Rose Tremain

Ksenia P. Tikhomirova

Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Xenia16-68@yandex.ru

Abstract. The action of the novels of modern British writer Rose Tremain *Restoration* and *Music and Silence* is set in the 17th century in the Baroque era, characterized by emblematic thinking. The emblem is a genre associated with a symbolic perception of the world, a kind of intellectual game, designed to help a person in comprehending life. The purpose of this article is to study the specifics of the representation of emblematic thinking on the example of the named works of Tremaine, to analyze its influence on the plot components, the personalities of the main characters, and the development of their characters. The purpose of this article is to study the specifics of the representation of emblematic thinking on the example of Tremain's works, to analyze its influence on the plot components, the personalities of the main characters, and their development. As a result, the levels of manifestation of emblematic thinking in Tremain's works are outlined. It is established that this author's work is characterized by an ambivalent, playful view of things, which forces the reader to be actively involved in the interpretation of the text.

Keywords: English literature, baroque, postmodernism, Rose Tremain, emblematics.

© Тихомирова К. П., 2024

For citation: Tikhomirova K. P. Emblematic thinking as a feature of 17th-century culture and its refraction in the works of Rose Tremain. *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*, 2024; 4 (85): 98–105. (In Russ.). DOI: 10.37724/RSU.2024.85.4.011.

Введение

Роуз Тремейн — современная британская писательница, наиболее известная как автор исторических произведений. Действительно, в своих работах она часто обращается к историческим темам, в связи с чем многие исследователи относят романы Тремейн к руслу возрождения классического исторического романа (см.: [Панова, 2006, с. 142]). Писательница внимательно относится к историческим и культурным реалиям описываемых ею эпох. Это можно отметить, говоря о романах «Реставрация» и «Музыка и тишина», действие которых разворачивается в XVII веке.

Цель статьи — выявление в произведениях автора специфики репрезентации эмблематического мышления как одного из основных элементов культуры барокко, анализ того, как данная черта эпохи взаимодействует с сюжетными составляющими и помогает раскрыть личности главных героев, показать развитие их характеров. Кроме того, в статье рассматривается, как эмблематическое мышление коррелирует с постмодернистским взглядом на мир, в рамках которого написаны произведения. Это говорит об актуальности исследования: оно призвано уточнить, какие процессы в сознании современного читателя порождают романы «Реставрация» и «Музыка и тишина» и в чем состоит их значимость. Поставленные задачи осуществляются с помощью культурно-исторического метода, позволяющего оценить идеальный контекст эпохи, метода литературной герменевтики, акцентирующего внимание на толковании текста романа в соответствии с имеющимися знаниями об авторском подходе и описываемой эпохе, и структурно-семиотического метода, помогающего расшифровать культурные коды, используемые в романах.

Основная часть

XVII век — эпоха фундаментальных открытий в области науки и искусства, и в то же время — эпоха мистики и символизма, причем обе составляющие находились в органичной связи. Открытия в физике и оптике шли рука об руку с алхимией, а астрономия сплеталась с астрологией. Что касается символики, то ею было пропитано буквально все: от предметов быта до природных явлений (см.: [Звездина, 1997, с. 12–13]), что обусловлено эмблематическим мышлением европейцев XVII века.

Эмблема — особый жанр ренессансной, а затем барочной культуры, связанный с символическим восприятием мира, наделением его моральными и философскими свойствами. Эмблематическое мышление влияло на трактовку символа, и толкование не было однозначным. Одному и тому же означаемому порой соответствовали диаметрально противоположные означающие. Одни и те же вещи могли убить и вылечить, обеспечить холдом и теплом и т. д. Как отмечает А. Е. Махов, «один и тот же образ (мотив, ситуацию) можно увидеть и осмыслить по-разному — в разных перспективах. Искусное и сознательное сталкивание перспектив становится одной из целей эмблематического искусства» [Махов, 2014, с. 77, 114]. Это следовало из средневекового представления о том, что Бог говорит посредством вещей так, как человек — посредством слов, а вещи куда более многозначны. Вещи имеют различные свойства: цвет/сочетание цветов, длина, вес, консистенция, и каждая составляющая могла обладать собственным значением или влиять на целое. Таким образом, «язык Бога» оказывался бесконечно сложным, и человеку оставалось лишь пытаться понять его «слова». Поэтому человек как «мыслящий тростник» представлял мир непостижимым в своей парадоксальности. Странный и опасный мир для личности эпохи барокко постоянно требовал недоверчивой проверки опытом (см. об этом: [Гам же, с. 74]).

Искусство XVII века воспитывало своего зрителя методом «от противного». Эразм Роттердамский в «Похвале глупости» отмечал: «Прежде всего, не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица... и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а загляни внутрь — увидишь жизнь, и наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой — безобразие, под изобилием — жалкая бедность, под позором — слава, под ученостью — невежество, под мощью — убожество, под благородством — низость, под весельем — печаль, под преуспеянием — неудача, под дружбой — вражда, под пользой — вред» [Роттердамский, 1960, с. 35].

В изобразительном искусстве портрет нарядно одетой женской фигуры мог олицетворять соблазн, пышное перо заморской птицы — высокомерие и похоть, а изящный кубок в руке Амура — чревоугодие и пьянство (см. об этом: [Садков, 2004, с. 4–5]). Эмблематика «призывала» человека не верить одним только глазам. Принцип христианства «внешнее обманчиво и быстротечно», ставший основополагающим еще в период его становления, как никогда работал в эпоху барокко, когда религия переживала значительные качественные изменения, искусство же всегда было способом распространения идей. При этом исследователи эмблематики выделяют разные уровни восприятия одних и тех же символов, в частности С. Альперс называет морально-назидательный, любовно-эротический и теологический уровни (см.: [Alpers, 1983, р. 40]).

Все сказанное выше коррелирует с современным постмодернистским сознанием, в рамках которого смысл отдельно взятых вещей и явлений становится максимально подвижным, зависящим от контекста и личности реципиента, который с ним взаимодействует. Читать один и тот же текст — печатный, графический и т. д. — можно на разных уровнях, каждый из которых позволит извлекать из него разную информацию, нередко — в развлекательном ключе. Последнее согласуется с выражением «для поучения и забавы», ставшим постоянным спутником эмблематического искусства нидерландских художников XVII века. Поэт Якоб Катс писал по этому поводу: «Коль ты посетуешь — “мол книга велика”, / Ты пореши прочесть ее не всю пока, / Где притчу, где совет узнаешь ты — немалым / Обогатишься ты ученым капиталом… / Прочтя — уразумей, уразумев — размысли» (цит. по: [Садков, 2004, с. 11]). В эпоху своего расцвета эмблематика понималась в том числе как интеллектуальная игра, упражнение для остромыслия, своеобразная интерактивная литература. Ю. Н. Звездина отмечает, что «воспитательная функция отразилась и в эмблематическом натюрморте, но как бы опосредованно — зрителю предлагаются особым образом представленные предметы, но он сам должен выбрать путь постижения, продвигаясь через пласти скрытого в них смысла» [Звездина, 1997, с. 13]. Исторические романы Р. Тремейн, написанные в XX веке, с одной стороны, тесно связаны с днем сегодняшним, а с другой стороны, ставят читателя на место человека эпохи барокко, давая возможность разгадать эмблематику романов.

Сама по себе эмблема обладает интермедиальностью, будучи прообразом современного медиатекста. Она состоит из трех опциональных элементов: *picture* — графического изображения, *inscription* — краткой надписи-девиза, и *subscriptio* — эпиграммы или другого, чаще всего стихотворного, текста. Текст с картинкой не существовали обособленно друг от друга: они вступали в сложную взаимосвязь, именно вместе порождая единое высказывание (см. об этом: [Махов, 2014, с. 5]), впрочем, также не конечное, а скорее запускающее поток мысли в определенном направлении. А. Е. Махов приводит несколько версий по поводу представлений о символическом соотношении этих составляющих эмблемы. Согласно одной из них, текст и изображение уподоблялись душе и телу. Картина наглядно фиксирует внешность объектов, она, можно сказать, полнокровна и более-менее сходна с оригиналом (если он существовал в действительности). Но тело без души ничто, поэтому и эмблема без словесной составляющей не полноценна. Текст, как душа человека, наполняет вещь — ее изображение — смыслом. Без этого смысла ее можно трактовать как угодно, в том числе превратно. Другая версия касается философского вопроса о форме и материи. Материя, по той же логике, — картина, а форма — это скорее результат, то есть получаемый в ходе оформления эмблемы смысл: намерение, страсть или чувство. В таком случае слову в эмблеме отдавалась роль средства, с помощью которого этот смысл рождался (см.: [Там же, с. 35–38]).

Кроме того, комбинаторная структура эмблемы подчеркивалась самим ее названием. Изначально эмблемой называлось мозаичное изделие, то есть украшение, собранное из разнообразных элементов, которые могли быть съемными: их переносили с одного изделия на другое (см.: [Махов, 2014, с. 8]). Иными словами, вариативность местоположения элементов эмблемы заложена в ее сущность с самого начала. Такая вариативность была характерна и для печатных эмблем. Как отмечает Ю. Н. Звездина, одна и та же надпись могла быть общей для различных изображений (то же — с картинкой) даже в рамках одного эмблематического сборника. Это еще раз говорит о многослойности эмблем, о том, что из одной материи может появиться множество форм, а одна душа способна образовать различные целостности с разными телами (см.: [Звездина, 1997, с. 21]). Также исследовательница обращает внимание на то, что в рамках эмблемы использовались своеобразные цитаты — иконографические схемы-образцы, наделенные некоторым смыслом. Кроме того, в состав эмблем входили литературные и библейские цитаты,

афоризмы античных и современных авторов, что требовало от читателя определенного уровня образованности (см.: [Звездина, 1997, с. 13–14]), включенности в интеллектуальный контекст эпохи, ее информационную и идейную наполненность. Такой подход к созданию и восприятию эмблем схож с принципом интертекстуальности в постмодернистской литературе. Прецедентные тексты изначально обладают смыслами, связанными со временем и местом их создания, однако каждые следующие прочтения и манипуляции заставляют взглянуть на них иначе, в результате чего интерпретации различных произведений сталкиваются между собой, понимание цитат, приводимых отрывочно, изменяется, а в соположении с картинкой рождается новая идейная наполненность. Свободное заимствование, точнее, отсылка или творческое переосмысление чужих текстов при этом остается общим правилом, что поддерживало гуманистические традиции. Для истолкования эмблематического материала читателями в некоторых книгах добавлялись чистые печатные листы, предназначенные для примечаний (см.: [Там же, с. 23]). Поэтому синтез, взаимопроникновение и взаимовлияние картинки и текста, характерные для XVII века, подобны ризоматическому сознанию постмодернизма.

В соответствии с данным типом сознания эмблемы вышли за пределы книги: их начали помещать на различные бытовые предметы — gobелены, изразцовые печи, а позднее — на потолки и фасады домов. Таким образом, дом, своеобразный микрокосм, преображался в мнемотический инструмент и становился частью памяти своего хозяина. Граница между внутренним и внешним размывалась. Частью этого «мира как текста» был сам человек. Постепенно эмблемы проникали в его личное пространство: ими украшалась одежда, личная печать (см.: [Махов, 2014, с. 15–18]). Так, эмблема, служащая инструментом герменевтического толкования книги жизни (см.: [Сахно, 2015, с. 5]), с помощью механизма собственной работы наполняющая сакральным смыслом окружающие вещи, и сама становилась частью этих вещей.

В романах Роуз Тремейн эмблематика проявляется на разных уровнях. В первую очередь она касается главных персонажей романов «Реставрация» и «Музыка и тишина», что, согласно манере писательницы, позволяет трактовать этих героев амбивалентно. Сюжет первого романа строится вокруг жизненного пути врача Роберта Меривела. В начале повествования Меривел не являлся врачом в полном смысле этого слова: недоучившись, он бросил университет, чтобы стать придворным короля. Но, когда королевская милость миновала героя, тот вынужденно вернулся к врачебной профессии, в некоторых случаях подобной работе странствующего лекаря. Изображения странствующих врачей в эмблематике были связаны с плутовством (бытовала крылатая фраза «Он лжет как зубной лекарь») и глупостью (к авторству И. Босха относят картину «Операция глупости») (см.: [Садков, 2004, с. 26]). Образ такого врача граничил с образом шута. Но имелись и другие сюжеты, например, сопряженные с ученой аллегорией “*Natura passiva*”, подразумевающей практическую ценность применения научных познаний. В Голландии, где живопись в XVII веке тесно переплеталась с эмблематикой, врачи делились на своеобразные категории: высшую ступень занимали медики, получившие университетское образование, ниже стояли практикующие хирурги, умевшие лечить переломы и т. п., последними значились странствующие знахари-шарлатаны, принимавшие пациентов на базарных площадях (см.: [Там же, с. 42]). По сути, Меривел являлся чем-то средним между этими тремя видами лекарей. Он учился в университете и предпринимал определенные попытки (впрочем, зачастую неординарные, вроде арт-терапии) внести вклад в науку. Порой же герой лечил наугад, в выборе средства руководствуясь не эффективностью лекарства, а верой в его пользу, или вовсе оставлял все на волю случая и действия природных сил (как это происходило с излечением собаки короля). Но был Меривел и практикующим хирургом, непосредственным практиком, готовым помогать людям во время страшных бедствий, какими стали для Лондона чума и пожар. Таким образом, путь главного героя показан в его многогранности, в бесконечном поиске, со взлетами и падениями, вызванными непостоянством характера врача. С позиции современного читателя очевидно, что даже во времена врачебного простоты ум Меривела не успокаивался. Деятельность этого периода жизни пригодилась герою впоследствии в его врачебных поисках.

Как отмечалось выше, образ странствующего врача сближался с эмблемой шута. Роль шута Меривел исполнял, находясь при дворе короля. Шуты неизменно олицетворяли человеческую глупость. Впрочем, именно статус шута, баловня фортуны, давал им право говорить вслух то, чего не могли сказать рядовые граждане, являя подчас примеры неожиданных философских прозрений (см.: [Садков, 2004, с. 91]). При этом «дураками» в Средние века называли и душевнобольных,

которых по внешним признакам (состояние одежды) приравнивали к шутам, тем самым освобождая от ответственности за причиненный ими вред. И в какой-то момент судьба привела Меривела на работу в дом для умалищенных. Так, некогда придворный шут оказался в месте обитания людей, символически равных ему по рангу. Экзистенциальную ироничность ситуации подчеркивает бременность одной из пациенток от Меривела, из-за чего обоих в итоге выслали из больницы.

В эпоху Средневековья существовало выражение: «Дурак должен иметь свой знак», то есть носить определенную форму — шутовской халат и колпак (см. об этом: [Бидерманн, 1996, с. 79]). Будучи придворным, герой в начале своего пути действительно носил яркую многоцветную одежду. В доме же для умалищенных, который содержала secta квакеров (радикальных протестантов, проповедовавших воздержание во всем, тем более в одежде), он меняет пестрый наряд на исключительной скромности форму, что намекает на трансформацию шутства Меривела. Эксцентричность, свойственная шуту, может пониматься не только как спутница глупости, но и как проявление креативности, способствующей собственному развитию и творческим поискам других. В романе «Реставрация» это относится, например, к другу врача, художнику Илайесу Финну.

Главный герой романа «Музыка и тишина» — лютнист Питер Клэр. Музыка ранее считалась деятельностью греховной, праздной, потому отношение к музыкантам в эмблематике и в искусстве, с ней связанном, часто было негативным. Кроме того, музыка соотносилась с бренностью всего земного и быстротечностью времени (см.: [Садков, 2004, с. 68]), и в романе постоянно актуализируется мотив “Vanitas” («суета сует») в виде образа часов — времени, идущего в различных темпах или вовсе остановившегося. Хотя, что закономерно, музыканты при дворе короля действительно выполняли по большей части развлекательную функцию, Клэра едва ли можно описать как приверженца греха и развлечений. Ангелоподобный внешне, задумчивый и искренний, это человек, которому король Дании Кристиан IV не боялся доверить свои самые глубокие переживания. Образ героя-англичанина раскрывается через его музыкальный инструмент — лютню, которая в эмблематике персонифицировала женское начало (см.: [Там же, с. 7]), и написанную по-французски фамилию Claire, что означает ‘чистая’. Возможно, выбор женского, а не мужского варианта имени связан с отсутствием пола у ангелов, а также с тем, что, будучи мужчиной, Клэр отличался деликатностью и умел расположить к себе окружающих. Заметим, что популярной в XVII веке была эмблема «Любовь учит музыке» (см.: [Там же, с. 114]), которая образно сближается с характеристикой персонажа. Так, Питер Клэр в течение романа испытывает проникновенную романтическую любовь к придворной девушке Эмилии Тилсен. Своеобразно он привязан и к королю, который призывает Питера помузицировать во время тяжелых экзистенциальных раздумий. И, несмотря на то, что бывшая морганатическая жена Кристиана IV пытается заставить Клэра предать любовь к монарху ради любви к Эмилии, музыкант сохраняет верность правителью. Поэтому можно сказать, что Питер Клэр в романе олицетворяет возвышенную любовь, как романтическую, так и в принципе любовь к ближнему, гармонию душ.

Эмблематика у Тремейн проявляется и в отдельных сценах, и в деталях, способствующих раскрытию и развитию характера персонажей. Сцены катания на коньках в северных странах имеют большую символическую наполненность и иконографическую традицию. Трактуемые как «каток жизни», они олицетворяют жизненный путь человека — скользкий, полный неожиданностей (см.: [Садков, 2004, с. 2]), который, однако, легче пройти тому, кто уверенно стоит на ногах. Действие романа «Музыка и тишина» разворачивается в Дании — стране, привыкшей к крепким морозам. Эпизод, связанный с катанием на льду, насыщен жизненными наблюдениями и ассоциациями. Замеры толщины льда здесь уподобляются замерам времени, оставшегося до того, как юный Кристиан станет королем; день катания ассоциируется с рождением мира; вместе с тем королю грезится, будто он видит на льду Бора Борсона — утраченного близкого друга, тоской по которому Кристиан IV мучается в течение большей части романа. Лед при этом воспринимается королем как нечто волшебное: кажется, что пюпитры музыкантов вырастают из него, словно из благодатной почвы.

Поскольку лед — это «каток жизни», на него выходят все слои населения: от щеголеватых господ до бедняков. В романе «Музыка и тишина» на коньки разрешается вставать всем обитателям дворца: на покрытом ледяной коркой озере Фредриксборга наравне с королевской семьей катаются и конюхи, и судомойки, и учитель фехтования. РаSTERянно здесь чувствуют себя только музыканты, которые оказываются в центре катка по долгу службы (см.: [Тремейн, 2004, с. 485–488]). Вероятно, это объясняется многонациональностью королевского оркестра:

прибывшие из разных стран герои не умеют кататься на коньках. С другой, символической стороны, неуверенность музыкантов можно понимать как неустойчивое положение творческой личности в жизни, которая более эфемерна и хрупка, чем лед.

Еще один образ, присущий северным странам, — образ корабля. В романе «Музыка и тишина» говорится: «Дания — водное королевство. Люди думают, что землю сковывают не что иное, как корабли огромного военно-морского флота. Они полагают, будто тросы длиной в десять миль удерживают на плаву поля и леса» [Тремейн, 2004, с. 18]. В эмблематике корабль часто ассоциируется с Церковью. Это коррелирует с тем, что Дания в эпоху Тридцатилетней войны, во время которой разворачивается действие романа, была оплотом протестантизма. Второе толкование корабля — моральная стойкость. И в книге эмблем Б. Хюсслия звучит призыв проявлять стойкость и благородство в несчастии: «Когда Бог наказывает нас, покажите, какие вы есть» (цит. по: [Садков, 2004, с. 50]). В таком ключе рассматривается корабельное путешествие короля Кристиана в Норвегию, при этом корабль здесь сравнивается с монархом: «этот корабль — самое величественное сооружение, какое когда-либо видели в этих водах. Он во всем похож на самого Короля — как тот и желал. “Дайте мне корпус и мужественность. Дайте мне размер и стойкое сердце”» [Тремейн, 2004, с. 87]. Само путешествие представляет собой важную и опасную миссию: доставить в Норвегию разработчиков серебряных копий, а также необходимый для добычи металла инвентарь, в том числе порох, которым наполнен корабль. В связи с этим один из музыкантов, которых король взял с собой, скрипач Кренце, называет судно плавучим огнем, которому достаточно одной искры. Для музыкантов путешествие оборачивается настоящим испытанием на стойкость, о чём Кренце даёт пренебрежительный комментарий: «Посмотрите на нас — какое жалкое зрелище! Гнусная морская погода лишает человека всякого достоинства и превращает в ничто. Кроме ада мы никуда не годимся» [Там же, с. 89]. Король Кристиан, напротив, в плавании становится живым, активным, вплоть до комичности. Он связывает много надежд с этим предприятием: серебро, добытое в Норвегии, должно не только помочь восстановить страну в пределах внутренних границ, но и укрепить ее авторитет на международной арене.

А. Е. Махов на примере одного из гимнов Джона Донна отмечает парадоксальную ресемантизацию образа корабля. Море, традиционный символ опасности и ненадежности, поэт и проповедник уподобляет искупительной крови Христа, средству человеческого спасения. Корабль в таком случае трансформируется в ковчег, ведь смерть за правое, Христово дело — вещь почетная. Такая игра со сменой полюсов характерна для барочного сознания (см.: [Махов, 2014, с. 54]). В свою очередь В. Силюнас приводит барочную формулу: «Культура = Эстетика + Этика», добавляя, что культура в XVII веке брала на себя сакральную роль (см.: [Силюнас, 2013, с. 76–78]). Неслучайно в таком судьбоносном путешествии королю помогает музыка. «Жизнь, над которой всевластно холодное безразличие вселенной», ассоциируется у Кристиана с «безучастной ко всему тишиной», что особенно ощущается ночью. Поэтому в темный час монарх призывает на палубу своих музыкантов, игра которых привлекает практически всю корабельную команду. Даже инженеры копий смотрят на музыкантов так, «словно в звуках, которые они извлекают из своих инструментов, содержится драгоценный металл, им дотоле неведомый» [Тремейн, 2004, с. 92].

В романе «Реставрация» эмблематически важной деталью становится дуб. Дуб проявляется в тексте двояко: как дерево само по себе и как материал, из которого изготовлены столы в доме Роберта Меривела в бытность его королевским шутом и врачом в сумасшедшем доме. В книгах эмблем засохший дуб воплощал идеи *temento mori* (см.: [Садков, 2004, с. 36]). На территории дома умалишенных дуб не был засохшим, напротив, весной он покрывался листвой соблазнительного сочного зеленого цвета [Тремейн, 2005, с. 275]. Однако и в таком виде Кэтрин, пациентка заведения, на которой Меривел пробовал экспериментальное лечение и которую в конечном счете соблазнил, увидела на дереве «много зеленои смерти» [Там же, с. 281]. Дубовые столы связывают разные эпизоды жизни Меривела: беспечные придворные времена, суровую жизнь с квакерами [Там же, с. 282], возвращение в прежнее жилье уже состоявшимся и прошедшим через множество испытаний доктором [Там же, с. 450]. Таким образом, мотив «суeta сует» проходит через судьбу героя, воспитывая его силу духа. Это согласуется и с эмблемой из сборника И. Камерария: «Дерево укрепляется от враждебных порывов ветров: благочестивая душа обретает силу от страдания и молитв» (цит. по: [Махов, 2014, с. 176]). Испытания только закаляют личность человека. Наличие же такого символа в заведении квакеров, «в уединенном

месте, где росло одно лишь дерево» [Тремейн, 2005, с. 255], характерно для этой протестантской секты, ставшей свести служение Богу к необходимому минимуму.

Вместе с тем с дубом соотносится и другая эмблема, согласно которой, подобно попытке пересадить старый дуб, безнадежны и старания искоренить застарелое заблуждение (см.: [Махов, 2014, с. 188]). Такие пробы опрометчивых нововведений предпринимал и Меривел, одна из них была связана с экспериментальным методом излечения умалищенных посредством музыки. Обычный досуг пациентов составляли монотонные прогулки вокруг дерева. Однако Меривел совместно с коллегой решил заменить прогулки танцами. Роберт призывал больных включиться в действие, опираясь на образы, сопряженные с дубом: «Представьте, что вы опадающие листья» [Тремейн, 2005, с. 318]. Но не продуманное до конца устремление ввести арт-терапию в итоге привело к смерти одного из пациентов. Путь к привлечению кардинально новых медицинских практик долг и тернист. Как и в случае с пересадкой старого дуба, здесь нужно обработать все расходящиеся в разные стороны корни, то есть учесть проблемы, которые могут возникнуть.

Символически важен для судьбы Роберта Меривела и образ барсука. Родители водили маленького Роберта смотреть барсуков в лес, но шумное поведение ребенка отпугивало зверьков, поэтому в первый раз герой увидел животное только в прозекторской во время обучения в университете. Клоунская раскраска мордочки — главное, что запомнилось Меривелу в этом звере [Тремейн, 2005, с. 123]. Во время придворной жизни Меривел сам стал шутом-клоуном и не терял интереса к барсукам на протяжении всей жизни, что отразилось в экстравагантных капризах героя. В частности, однажды Меривел задумал сшить теплые табарды для всех обитателей своего загородного дома: «Мысль, что мы встретим весну в облике барсуков, приводила меня в неописуемый восторг. Больше уже никто не сможет мне сказать: ты должен вести себя тихо, иначе не увишишь барсука в Воксхольмском лесу, потому что я сам стану барсуком» [Там же, с. 151]. Однако идея, хотя и была воплощена в жизнь, в практическом применении оказалась недееспособна: табарды выглядели эффектно, но были крайне неудобны, и никто, кроме самого Роберта, не хотел их носить, потому каприз привел к пустой трате ресурсов. Меривел же в этих барсучьих одеяниях и вовсе смотрелся смехотворно, что особенно отчетливо видно в его письме любовнице Рози Пьерпойнт: «если бы не черная меланхолия, в которую я, похоже, впал: дух мой и плоть находятся в таком плачевном состоянии, что я не нахожу в себе силы даже выйти из комнаты. Здесь я и сижу, закутанный в барсучьи шкуры, и гляжу на огромное серое небо» [Там же, с. 210].

Барсук фигурирует в книге эмблем И. Камерария. Согласно описываемому в ней сюжету, в дом потерявшего бдительность животного проникла лисица и загрязнила все своими фекалиями так, что барсук был вынужден бежать (см. об этом: [Махов, 2014, с. 32–33]). Виноватым в данной ситуации оказывается именно полосатый зверь из-за собственной неосмотрительности и пассивности — тех качеств, от которых страдал и Роберт Меривел. С версией об инертности барсука солидарны и народные высказывания типа «спать как барсук» (см.: [Бидерманн, 1996, с. 24]). «Летаргический» сон врача Меривела решил прервать сам король, которого герой отчаянно пытался развеселить и умилистировать своими нелепыми барсучьими табардами. Однажды монарх подарил своему шуту набор высококачественных хирургических инструментов, на скальпеле же, входящем в комплект, было написано: «Меривел, не спи!» [Тремейн, 2005, с. 149].

Заключение

Таким образом, в романах Роуз Тремейн, действие которых происходит в XVII веке, характерное для эпохи эмблематическое мышление проявляется на уровне центральных героев, дополнительно созданных своеобразных лирических отступлений, непосредственно связанных с повествованием, и на уровне деталей, отражающих развитие персонажа. Как и для эмблематики, для творчества писательницы, создающей свои романы в эпоху постмодернизма, свойствен амбивалентный, игровой взгляд на вещи. В результате читатель активно включается в толкование текста, по словам Я. Катса (см.: [Садков, 2004]), уразумевая и размышляя над теми уроками, которые произведение может преподать.

Список источников

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М. : Респ., 1996. — 334 с.
2. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинногонатюрморта. — М. : Наука, 1997. — 153 с.
3. Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. — Москва : Intrada, 2014. — 600 с.

4. Панова О. Ю. Пути современной прозы в Великобритании и США // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.) : сб. науч. тр. Сер. «Теория и история литературоведения». — М. : Ин-т науч. информ. по обществ. наукам РАН, 2006. — С. 138–172.
5. Роттердамский Э. Похвала глупости. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1960. — 136 с.
6. Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл: аллегории и эмблематика в живописи Фландрции и Голландии второй половины XVI–XVII в. : кат. выст. / под ред. К. Г. Богемской. — М. : Альфа-Принт, 2004. — 115 с.
7. Сахно И. М. “Ut Pictura Poesis”: поэтическая и живописная эмблема барокко // Обсерватория культуры. — 2015. — № 5. — С. 94–101.
8. Силюнас В. От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона // Искусствознание. — 2013. — № 3–4. — С. 62–89.
9. Тремейн Р. Музыка и тишина. — СПб. : Амфора, 2004. — 480 с.
10. Тремейн Р. Реставрация. — СПб. : Амфора, 2005. — 464 с.
11. Alpers S. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. —Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1983. — 267 p.

References

1. Biedermann G. *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of symbols]. Moscow, Respublika Publ., 1996, 334 p. (In Russian).
2. Zvezdina Yu. N. *Emblematika v mire starinnogo natyurmorta* [Emblematics in the world of ancient still life]. Moscow, Nauka Publ., 1997, 153 p. (In Russian).
3. Makhov A. E. *Emblematika. Makrokosm* [Emblematics. Macrocosm]. Moscow, Intrada Publ., 2014, 600 p. (In Russian).
4. Panova O. Yu. Paths of Contemporary Prose in Great Britain and the USA. *Postmodernizm: chto zhe dalshe?* (Khudozhestvennaya literatura na rubezhe XX–XXI vv.): sb. nauch. tr. Ser. “Teoriya i istoriya literaturovedeniya” [Postmodernism: What’s Next? (Fiction at the turn of the twentieth and twenty-first centuries): collect. of research papers from the series “Theory and history of literary criticism”]. Moscow, Institute of Scientific Information on Social Sciences Publ., Russian Academy of Sciences Publ., 2006, pp. 138–172. (In Russian).
5. Rotterdamsky E. *Pokhvala gluposti* [In Praise of Folly]. Moscow, Gos. izd-vo khudozh. lit. Publ., 1960, 136 p. (In Russian).
6. Sadkov V. A. *Zrimyy obraz i skrytyy smysl: allegorii i emblematika v zhivopisi Flandrii i Gollandii vtoroy poloviny XVI–XVII v.: kat. vyst.* [Visible image and hidden meaning: allegories and emblems in Flemish and Dutch painting of the second half of the 16th–17th centuries: catalog of the exhibition]. Ed. by K. G. Bogemskaya. Moscow, Alfa-Print Publ., 2004, 115 p. (In Russian).
7. Sakhno I. M. “Ut Pictura Poesis”: poetic and pictorial emblem of the Baroque. *Observatoriya kultury* [Observatory of Culture]. 2015, iss. 5, pp. 94–101. (In Russian).
8. Silyunas V. From Mannerism to Baroque: the theme of sleep in Shakespeare and Calderon. *Iskusstvoznanie* [Art Studies]. 2013, iss. 3–4, pp. 62–89. (In Russian).
9. Tremain R. *Muzyka i tishina* [Music and Silence]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2004, 480 p. (In Russian).
10. Tremain R. *Restavratsiya* [Restoration]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2005, 464 p. (In Russian).
11. Alpers S. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1983, 267 p.

Информация об авторе

Тихомирова Ксения Павловна — аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета.

Сфера научных интересов: литература в контексте культуры, интермедиальные аспекты филологии.

Information about the author

Tikhomirova Ksenia Pavlovna — postgraduate student of the Department of World Literature, Moscow Pedagogical State University.

Research interests: literature in the context of culture, intermedial aspects of philology.

Статья поступила в редакцию 27.07.2024; принята к публикации 24.09.2024.
The article was submitted 27.07.2024; accepted for publication 24.09.2024.