

УДК 821.11(410)"18"

ББК 83.3(4Вел)52-8Стивенсон Р.-Л.

Л.Г. ДОРОФЕЕВА

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ПОВЕСТИ Р.Л. СТИВЕНСОНА «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»

Визуальные образы в статье рассматриваются в связи с творческим методом автора, создаваемой им картиной мира, пространственной организацией текста и содержанием образов героев. В соответствии с уровнями художественного пространства обнаружены два основных типа визуальных образов. Мир «видимой», реальной действительности сопровождается визуальными образами, созданными «внешним» зрением, традиционными для реалистической прозы. Их основная функция — характерологическая. Визуальность второго типа относится к мистическому пространству повести, сопровождает образ мистера Хайда и образ Лондона. Это преимущественно метафорическая символика и форма средневекового жанра видений. Общий исторический контекст повести относится к поздневикторианской эпохе, соответственно, к протестантизму, и связанное с ним духовное пространство является христианским. Поэтому мистицизм в повести не является по своей природе магическим, и визуальные образы, с ним связанные, раскрывают не мистический, а духовный смысл образов. Одним из важных выводов является утверждение о принципиальной *неличности* образа Хайда, отсутствию в нем *лица*, а значит личной воли и свободы самоопределения. Он является не двойником, стремящимся заменить, уничтожить доктора Джекила как личность, а трансформированным *телом* Джекила, личиной, маской, «сосудом» для темных, демонических сил, о чем свидетельствует характер визуальности.

Ключевые слова: английская литература, творчество Р.Л. Стивенсона, визуальность, художественное пространство, поэтика, образ, герой.

Проблема визуального в литературе всегда была актуальной, так как связана с поэтикой создания образа, со способом изображения мира и человека в словесном творчестве, хотя сам термин визуальности пришел в русское литературоведение недавно. В 1970-е годы в связи с творчеством Рабле и Гёте М.М. Бахтин вводит понятие «культуры глаза», или «культуры зрения», связывает ее с особенностями художественного метода автора и тем самым намечает типологию визуальности в литературном творчестве. [см.: 1, с. 188—236; 2, с. 47]. От «аниконичности» и «индикаторной образности в поэзии» к «чисто художественному образу» — «аллегии, метафоре, символу и даже целому мифу» выстраивает свою типологию поэтической образности А.Ф. Лосев [10, с. 31—65]. В современном литературоведении проблема визуальности обретает особый статус, выделяясь в специальное научное направление. Ныне осваиваются исследователями новые специальные термины, относящиеся к визуальности: экфрасис, диегезис, гипотипозис, иконичность [см.: 7; 9; 4; 15; 3; 16], хотя по-прежнему активно используется и традиционная терминология из области анализа поэтики изобразительности: цветообозначения, фигура, сравнение, метафора, пейзаж, портрет и пр.

Центральной категорией художественного творчества как такового является *художественный образ*. Само слово *образ* предполагает его визуальное оформление. Но природа образа в разных художественных системах разных авторов будет различной. Здесь важны понятия зрения *внешнего* и *внутреннего*, соотношение которых зависит от той *картины мира*, в которой писатель находится и которую создает в произведении. Более того, это соотношение является, прежде всего, отношением внешней формы к внутреннему смыслу, без которого

внешняя форма становится пустой маской, явлением безобразности. Нельзя не согласиться с С.П. Лавлинским, который утверждает, что «“внешнее зрение” в своей физиологической определенности» в художественном произведении может рассматриваться как «отправная точка осуществления “зрения внутреннего”, духовного» [8, с. 62].

Эту связь внешнего и внутреннего зрения на уровне сознания героя и автора мы и постараемся проследить в известной повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». При этом будем придерживаться традиционной терминологии, рассматривая формы визуальности с учетом художественного метода автора, особенностей художественного пространства и, конечно, в связи с содержанием образов персонажей.

Повесть Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» при всей своей внешней экспрессивности, при острой сюжетности детективного свойства и не просто фантастичности, но даже определенной, мистически окрашенной, фэнтезийности, относится к произведениям, ориентированным на *внутреннего* человека, на изображение состояния души, психологии, духовно-нравственной стороны жизни.

Вопрос о методе писателя в этой повести не является простым. Стивенсона причисляют к неоромантикам, но отмечают специфичность его неоромантизма, связывают с викторианской эпохой, поздним ее периодом и внутренним конфликтом с ней. В. Луков говорит о расплывчатости и неопределенности типологических черт неоромантизма, видит в нем «совокупность различных направлений и течений этого периода, родственных романтизму». В английском же неоромантизме он отмечает «почти полное отсутствие писателей-неоромантиков» [11, с. 310]. Поэтому вопрос о специфике художественного

метода Стивенсона в изучаемой нами повести остается открытым.

К *литературной готике*, в основании которой лежит *готический миф*, относит повесть Стивенсона Г.В. Заломкина, связывает его с мифологическим сознанием, на что указывают «два мотива, активно и плодотворно разрабатываемые в готике: инцест и двойничество/оборотничество» [5, с. 12]. Если исходить из этой мысли, то тогда нужно признать, что картину мира в этом произведении, как и модели поведения героев, и ценностную сферу повести, и всю поэтику, — определяет языческое сознание, которому свойственен магизм, с чем трудно согласиться. Основным в повести все же остается тот общий исторический контекст поздневикторианской эпохи с протестантизмом в качестве главной составляющей. Эта эпоха, как известно, характеризуется кризисными явлениями во всех областях общественной жизни и мысли, в том числе и в религиозной сфере, и в области морали [См.: 6, с. 270; 14, с. 159, 169—170], но главенствующим при этом остается христианское мировоззрение, а именно протестантское, что подтверждается, во-первых, христианской аксиологией, которая явно доминирует в тексте, во-вторых, особой ролью библейских цитат, мотивов, аллюзий, пронизывающих текст. При этом повесть отражает кризисное состояние общества именно в *духовном* отношении, о чем говорит помимо прочего внутренний конфликт образа доктора Джекила: он мечтает избавиться от вечной борьбы в человеке двух начал — темной и светлой — порожденной, по его мысли, именно религией: «*тем суровым законом жизни, который лежит в основе религии и является самым обильным источником человеческого горя*» [12, с. 556]. Таким образом, говорить о мифологизме, определяющем авторский метод в повести, в полной мере нельзя. «Оборотничество» в этом контексте обретает иной смысл, и мистика носит не магический характер, а христианский, что мы и рассмотрим ниже.

Повествовательная структура повести организована сочетанием слова автора-повествователя и слова героя — нотариуса Аттерсона, точка зрения которого, на наш взгляд, наиболее близка авторской, а также письма-самораскрытия главного героя — доктора Джекила. Визуальность в повести Стивенсона и являет себя в формах, рождающихся благодаря присутствию «глаза» автора-повествователя или героя-рассказчика, который «видит» что-либо внешним, или внутренним взором и передает с помощью изобразительных средств.

Визуальность теснейшим образом связана и со структурой художественного пространства, которое в изучаемой нами повести неоднородно. Выделяется пространство изображаемой *видимой действительности*, к которой относится конкретно-историческая и сюжетно-детективная составляющая; *мистическое*, сюжетно вводимое через эксперимент и элементы фэнтезийности, преимущественно связанное с образом мистера Хайда и образом Лондона; *духовное*, связанное с христианским контекстом и выражающее себя главным образом на цен-

ностном уровне. При этом, конечно, есть пространство автора, пространство каждого героя, и все это объединено в сложное и неразделимое единство целого.

Визуальные образы, относящиеся к первому пространству — видимой действительности, — носят в отношении к герою психологический характер, а в отношении к описываемой реальности чаще изобразительно-метафорический или фактографический. Таков психологический портрет *Аттерсона*, в котором визуальное описание переплетено с авторским комментарием: его «суровое лицо никогда не освещала улыбка», был он «сухопарым, пыльным, скучным — и все-таки очень симпатичным» [12, 507] и т.д. Таков же способ изображения целого ряда героев: *Лэньона* («добродушный краснолицый щеголеватый здоровяк с гривой рано поседевших волос, шумный и самоуверенный» [12, с. 514]); «Розовые щеки побледнели, он сильно исхудал, заметно облысел и одряхлел ... казалось, ... что его томит какой-то неизбывный тайный ужас» [12, с. 533]); *врача*, оказавшегося рядом с девочкой, на которую наступил Хайд («...обыкновенный лекарь, бесцветный, не молодой и не старый...» [12, с. 510]); *Кэрю*, зверски убитого Хайдом («пожилой и очень красивый джентльмен с белоснежными волосами...» [12, с. 524]); *дворецкого Пула* («старый прекрасно одетый слуга...» [12, с. 519]) и др. Из всех героев лишь *Энфилд* не представлен визуально, используется характеристика авторская и других героев, речь, поступки и т.д. Поэтому читатель его образ *видит*, или, вернее, создает, уже своим *внутренним зрением*. Таким образом, персонажи второго ряда изображены вполне традиционными для реалистической прозы средствами. Такого рода визуальность — внешнего описания с комментариями автора или героя, и внутреннего «зрения» читателя, присуща в повести главным образом пространству изображаемой *реальной действительности*, не мистической и тем более не духовной.

При этом все герои находятся, сами того не ведая, на границе видимого мира и невидимого, ощущают его присутствие и участвуют в его обнаружении. Связано же мистическое пространство, конечно, с главным героем, являющим себя в двух основных персонажах — докторе Джекиле и мистере Хайде, в создании образов которых визуализация играет особо важную роль.

Доминантным в развитии главной сюжетной линии Джекила/Хайда является чувство страха, порожденное фантастическим, сверхъестественным. Г. В. Заломкина называет страх от столкновения человека с «невероятным, сверхъестественным» — «типологическим для готики элементом»: «фантастическое и страшное — базовые категории готического мифа...» [5, с. 19] — и, выделяя «четыре основных класса тем и мотивов, формирующих атмосферу страха», говорит об *амбивалентности* как одном из них: «Размытость границы между Я и другим становится источником мощного устрашающего механизма готики — мотива двойничества, всегда основанного на смертоносности двойника, который совпадает с оригиналом» во всем, но является дублем, вторым, то есть

отрицает уникальность человека и может заменить собой объект удвоения, то есть уничтожить» [5, с. 19].

Здесь стоит заметить, что мы не можем говорить по отношению к образу мистера Хайда о таком двойнике, который «совпадает с «оригиналом» во всем», «является дублем... может заменить собой объект удвоения, т.е. его уничтожить». Во-первых, мы видим полное совпадение Хайда с «оригиналом» Джекилом во внешнем плане и их принципиальную «не встречу» в пространстве текста — они не существуют параллельно. Еще отметим важный момент: принципом «выделения» из себя своей второй стороны личности для доктора Джекила остается принцип *свободного выбора*, который может осуществляться только одной личностью, ощущающей в себе противоположные стремления души и свободно направляющей к какой-либо из сторон свою волю. В этом смысле личность доктора Джекила остается единой, хоть и не цельной. Отсюда следует, — и это во-вторых, — что нет полного совпадения этих двух образов героев и во внутреннем плане: Джекил остается самим собой, не освобождаясь от своей темной сферы инстинкта в результате эксперимента, «выделившего» из него Хайда. Более того, он поначалу и Хайда воспринимает как себя, любит его, жалеет, не ужасаясь от открывшейся бездны зла, а получая наслаждение от удовлетворения низших инстинктов. Хайд же, на первый взгляд, являет собой совершенно иное существо, которое не чувствует своей связи с доктором Джекилом, и вообще ничего само по себе не чувствует, т.к. передается все внутреннее состояние, чувства, мысли — главным образом через Джекила — в его письме — «исчерпывающем объяснении», и реже — через восприятие других героев — Энфилда, Аттерсона, Пула и др. И в-третьих, Хайд не может уничтожить Джекила без воли самого Джекила, он фактически полностью зависит от последнего, но до того момента, с которого Джекил утрачивает свободу воли, превращается в раба — но *чьего раба?* Кто теперь его хозяин? И не является ли самоубийство Джекила последним рывком его воли к свободе от Хайда, который уже не является его двойником, его второй темной стороной, а *чужой, вневположной ему силой?*

И вообще — можно ли считать мистера Хайда полноценным двойником-личностью, обладающей своей волей, способной совершать свой выбор? Личность ли это? Или только функция? Ответить на этот вопрос поможет анализ визуальных средств создания образов Джекила и Хайда.

Визуальные образы в отношении к этим двум персонажам, по сути, одной личности создаются как автором-повествователем, так и героями, и прежде всего — Аттерсоном, чья роль в повести — и в идейном, содержательном, и в сюжетном — особо значима. На наш взгляд, именно этот образ составляет своего рода этический центр. Его оценки происходящего, его взгляд на события и людей, его роль «помощника», его искреннее, не показное, скрываемое иронией милосердие и благочестие, наконец, чувство страха Божия, присущее ему — создают образ почти идеального героя. Именно поэтому

визуальные образы, рождаемые этим героем, оказываются наиболее важными для понимания сути происходящего.

Образ Джекила, при всей его сюжетной связи с мистическим пространством повести, создается такими же средствами, что и другие образы. Мы не видим проявления мистического в образе доктора Джекила, он всегда остается — до момента своего превращения в Хайда — в пространстве мира видимого, принадлежит *настоящей действительности*. Подчеркивается возраст (лет пятидесяти), высокий рост, хорошее сложение, одежда, которая отличается дороговизной и вкусом; у него «крупное красивое лицо», лицо «быть может, не совсем открытое, но бесспорно, умное и доброе» [12, с. 521]. И даже после убийства Кэрю ведущий свое расследование Аттерсон видит его сидящим у огня в своем кабинете «бледным и измученным», что никак само по себе не выводит непосредственно к таинственной сфере. Да и само пространство, связанное именно с доктором Джекилом, — светлой ли части дома, чистой, богато обставленной, открытой гостям, или теневой части его владений, лаборатории с «грязноватыми стенами без окон» [12, с. 528], закрытой для других — остается принадлежностью *видимой* реальности.

Само пространство и характер визуальности меняется, как только появляется на страницах текста мистер Хайд. В чем особенности его визуализации? Интересно, что на протяжении всего повествования герои пытаются его *увидеть*, и увидеть именно *лицо*. Так, Аттерсон испытывает «почти *непреодолимое желание увидеть лицо* настоящего мистера Хайда», он «не сомневался, что стоит ему только взглянуть на это лицо — и тайна рассеется, утратит свою загадочность...» (на протяжении двух абзацев слово «лицо» повторяется шесть раз); слуги в доме доктора Джекила «почти *не видят*» [12, с. 520] мистера Хайда, а Пул, увидевший своего хозяина в образе Хайда, называет это лицо маской. Знали его в лицо совсем немногие, но и они, не помнили этого лица. Те же, кто его видит, безуспешно пытаются его описать, и это повторяется многократно: и Энфилд, и сам Аттерсон, и Пул, и видевшие его другие герои — никто не может описать его портрет, назвать его какие-то приметы: «Его наружность трудно описать. Что-то в ней есть странное... что-то неприятное... попросту отвратительное...» [12, с. 512]; «... у всех, кто его видел, оставалось ощущение какого-то уродства, хотя никто не мог сказать, какого именно» [12, с. 527].

Остается впечатление *отсутствия лица*, некоей *личины, маски*, за которой кроется пустота, но не безразличная к миру, а злобно-адская, что передается через восприятие героями образа Хайда: «в самой сущности стоявшего передо мной незнакомца чувствовалось что-то ненормальное и уродливое — что-то завораживающее, жуткое и гнусное» [12, с. 551]. Описано более конкретно только *тело* Хайда, и многократно: невысокий, «совсем карлик» (к этому служанка добавляет «и необыкновенно злобный» [12, с. 542]), Аттерсон слышит «лёгкие шаги», «сиплый, тихий и прерывистый» голос, видит бледность и приземистость, «крайне неприятную» улыбку [12, с. 519]; Лэньон отмечает в нем также низкий

рост и «сочетание большой мышечной активности с видимой слабостью телосложения» [12, с. 552]. Более того, Лэньон отмечает даже физическое воздействие на себя при его приближении «... Ощущение это напоминало легкий ступор и сопровождалось заметным замедлением пульса» [12, с. 552].

Здесь особую важность приобретает в повести категория *тела*. Тело является и объектом эксперимента Джекила, и предметом осмысления автора, антропология которого, по нашему убеждению, выстраивается в соответствии с христианскими представлениями о человеке. В частности, автор изображает *тело* не как *плоть*, а как нечто большее, чем *плоть*, выражающее состояние душевно-духовное. Обратим внимание, что сюжетная линия Джекила/Хайда выстраивается как постепенная утрата Джекилом свободы в результате выбора между страстной, искаженной грехом плоти, стремящейся к удовлетворению инстинкта, — и духовно-нравственными устремлениями личности. Он свободно выбирает, по сути, удовлетворение своих страстей, и, как говорит сюжет, именно этот выбор (чувство тщеславия, вызвавшее его превращение в Хайда уже без принятия порошка), а не сам эксперимент, оказывается фатальным для героя, утратившего в результате свою свободу и ставшего рабом плоти. В образе Хайда мы видим, как *плоть* торжествует в *теле*, подчиняет его, и оно становится «сосудом» демонического духа. Как пишут авторы Библейского словаря, тело человека «не является простой совокупностью плоти и костей, которой человек обладает во время своего земного существования, которой его лишает смерть и которую он снова обретет в день Воскресения. Тело ... выражает личность в ее главных состояниях: естественном и греховном, посвященном Христу, жизни во славе <...> Но вот *плоть*, обитаемая Грехом (Рим. 7.20) поработила тело. С этого момента существует тело греховное (6.1), подобно тому, как существует и «плоть греховная» (8.3), грех может господствовать над телом (6.16), так, что и само тело тоже ведет к смерти (7.24); оно приведено в состояние уничтожения (Флп 3.21) и бесчестия (1 Кор 15.43), исполнено похотей (Рим 6.12), совершает дела плоти (8.13). По учению Павла, тело подчинено трем силам, которые поработили *плоть*: Закон, Смерть, Грех (см.: Рим 7,5). С такой точки зрения тело выражает не только человеческую личность, вышедшую из рук Создателя, но и личность, поработленную плотью и грехом» [13, стлб. 1163—1164].

По нашему мнению, в основании такой трансформации тела, как она представлена в повести, лежит не магия превращения/оборотничества, а явлено понимание связи тела с духовным состоянием личности и его зависимости от личностного выбора — греха или жизни во Христе. Джекил не выбирает второго пути, пребывая в состоянии бунта в отношении к Богу (вспомним его слова о «вечной войне двух начал» [12, с. 556] — доброго и злого в человеческой душе — как «извечном проклятии человечества» [12, с. 557]). Логика развития отношений между Джекилом и Хайдом говорит не об их личном контакте-борьбе друг с

другом, а лишь о внутренней борьбе между добром и злом самого Джекила, и как результат — утраты им свободы воли, подчинения воле *чужой*. Но воля ли это Хайда? Все характеристики образа Хайда говорят об отсутствии в нем *личности* — нет лица, нет свободы выбора, нет личности, а есть используемое демоническим духом *тело*. В православной аскетике это называется состоянием прельщения человека некоей страстью, и как результат — *одержимости* человека демоническим духом. Вот это воздействие именно духов тьмы — падших ангелов — (а не неких неведомых духов, inferнальной силы, что свойственно язычеству), их власть над душой и телом человека, утратившего связь с Творцом и выбравшего служение греху — мы и видим в образе Хайда. Аттерсон указывает на причину изменения плоти, ее принципиального искажения: «... чернота души *проглядывает* сквозь *тленную оболочку* и *страшно ее преобразует*» [12, с. 519].

Одной из важнейших характеристик героя является его имя. Аттерсон почти сразу присваивает имя герою, которое определяет его духовную сущность: «адский Джаггернаут» («слепая, сокрушительная сила», как переводят англо-русские словари английское слово «Juggernaut»), или «сам Сатана». И визуальные образы, связанные с передачей именно этой духовной сущности Хайда, его принадлежности пространству мистическому, обладают признаками *видения*, характерного для средневековой литературы. Но в этой повести, конечно, перед нами не средневековый жанр видения, а его поэтическая форма, скорее, *образ* видения, которое в той же мере условно, в какой условны здесь фантастика и детектив, используемые автором как средства достижения творческой цели, а не в своей основной жанровой функции. Важно, что само видение, как это и положено, передается через сознание какого-либо героя. Часто видение появляется в тонком сне, или во время бодрствования, но в любом случае сознание героя находится в пограничном состоянии — между видимым и невидимым мирами. Именно в таком состоянии *странного бодрствования* оказывается Аттерсон. После так называемого описания внешности Хайда, сделанного Энфилдом, внешности, которая принципиально неопишима, не изобразительна, *не имеет внешности*, т. е. *и образа*, почти нематериальна, — в сознании Аттерсона внезапно возникает образ, имеющий определенность, но только духовную, или мистическую — адскую: «... из зыбкого смутного тумана, столь долго застилавшего его взор, внезапно возник сатанинский образ. <...> В его сознании, точно свиток с огненными картинками, развертывалась история, услышанная от мистера Энфилда. ... Джаггернаут в человеческом облике наступал на ребенка и спокойно шел дальше.... Потом перед его *умственным взором* возникла спальня в богатом доме, где в постели лежал его друг доктор Джекил ... у его изголовья выростала фигура, облеченная таинственной властью, — даже в этот глухой час он *вынужден* был вставать и *исполнять ее веления*. <...> И по-прежнему у *этой фигуры* не было лица, по которому он мог бы ее опознать...» [12 с. 516].

Аттерсон вначале *видит* сущность Хайда внутренним зрением, а затем уже, выследив его, просит показать свое лицо. Увидев же, ни слова не говорит о внешности, но убежден, что «всегда узнает» [12, с. 518]. И ниже говорит, мысленно при этом обращаясь к доктору Джекилу, почему узнает: «Боже мой, в нем нет ничего человеческого! ... бедный Гарри Джекил, на лице твоего нового друга явно видна печать Сатаны» [12, с. 521].

Важную характерологическую роль играют визуальные образы Лондона, напоминающие изображение Петербурга в романах Ф.М. Достоевского. Они по форме близки видениям Аттерсона и даны через его восприятие, но все же это не видения, они остаются в рамках метафорического символизма. Благодаря им рождается образ города-призрака, inferнального пространства, которое всегда окружает образ Хайда. Туман, являющийся, как известно, климатической принадлежностью Лондона вместе с необходимыми в тумане фонарями, в художественном пространстве повести становится символическим, мистическим: он — «зыбкий смутный» [12, 514], «бурый, точно глина» [12, с. 526]; «туман проникал даже в дома» [12, с. 526]; «туманный лик городской луны», «эти колышущиеся пары», «кварталы, где буквально ничего не было видно, кроме фонарей», «туман... дремал, распластавшись над утонувшим городом, где карбункулами рдели фонари» [12, с. 530], и т.д. Туман по мере приближения к финалу — и к открытию тайны Хайда — концентрируется до образа *тьмы*, которая «неуверенно и тягостно вторгается» в пространство города и квартиры, где обитает Хайд в районе Сохо, который, «как казалось мистеру Аттерсону, мог принадлежать только городу, привидевшемуся в кошмаре» [12, с. 526]. Так город обретает двойственность, свою видимую и невидимую стороны.

Итак, характер визуальности и ее природа в этой повести определяются спецификой творческого метода автора, сочетающего в себе черты разных направлений и течений эпохи рубежа XIX и XX веков (что является все же признаком неореализма). Сочетание условно-фантастической формы с реалистическими принципами создания характеров героев, с символизмом, восходящим как к мистической литературе западноевропейского средневековья, так и к мистике символистов рубежа веков, наконец, с беллетристическими формами детектива, используемого в качестве сюжетного приема, т.е. условно, — все это обуславливает и особенности визуальности.

Мы обнаруживаем два типа визуальности, что соответствует двум основным типам изображаемого пространства. Первый тип связан с «внешним» зрением, относится к пространству реальной действительности, мира *видимого*. Как правило, он выражается в традиционных формах: это портрет, описание мимики, жестов, манеры поведения, сочетающихся с психологическими комментариями автора-повествователя или героя, а также иными традиционными способами создания образа героя. Этот тип визуальности присущ практически всем героям повести, за исключением мистера Хайда, т.е. всем, находящимся

по *эту* сторону разделяющей видимый и невидимый миры границы. Визуальность второго типа рождена пространством мистическим, которому принадлежит мистер Хайд и которое открывается уже зрению «внутреннему». Оно нуждается в формах иных, и мы встречаемся как с символическими образами, указывающими на присутствие невидимой реальности в реальности видимой, подвергающейся трансформации, так и с формой видений, переданных через восприятие Аттерсона.

Можно было бы говорить об оккультном характере связи видимого с невидимым, если бы не христианский контекст, в котором эта сила и это пространство получают опознание и оценку, в соответствии с которой обнажается и сущность этой невидимой реальности зла. Помещенная в духовный (ценностный) контекст визуальность мистического свойства обретает христианское осмысление, чему и служит именование Хайда Джаггернаутом, Сатаной и пр. Образ Аттерсона, живущего по христианским заповедям, оказывается ключевым в системе персонажей. Этически центральное положение этого героя делает его мнение авторитетным, раскрывающим духовную сущность образа Хайда, носителя духа злобы. Подчеркнутая неличность, а именно *личность* (отсутствие лица как личности) образа мистера Хайда рождает и особую визуальность, заключающуюся в принципиальной её неопределимости.

Основной конфликт образа Джекила/Хайда носит духовный характер — ведь «выделенный» из себя Джекилом мистер Хайд есть не просто научный эксперимент, а форма протеста героя против идеи вечного противостояния в человеке добра и зла, света и тьмы, духа и плоти, — т. е. основной антропологической идеи протестантизма, породившей пуританство и неизбежный в этой неразрешимости внутреннего конфликта трагизм, нашедший свое осмысление в повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 423 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М.: Изд-во «МИК», 2002. — С. 5—23.
4. Есаулов И.А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. — Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1998. — С. 42—53.
5. Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Самара, 2011. — 37 с.
6. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; под ред. Л.Г. Андреева. — 2-е изд., испр. и доп. М.: Высш. школа, 2004. — 559 с.

7. *Злыднёва Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. — М.: Индрик, 2008. — 304 с.
8. *Лавлинский С.П., Гурович Н.М.*, Визуальное в литературе // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. — М.: Intrada, 2008. — С. 37—39.
9. *Лехахин В.В.* Икона и образ // Икона в русской словесности и культуре: сб. ст. / сост. В.В. Лехахин. — М.: Паломник, 2012. — С. 1—71.
10. *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. — Л.: Наука, 1982. — С. 31—65.
11. *Луков В.А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 2. — С. 309 — 313.
12. *Роберт Луис Стивенсон.* Странная история доктора Джекила и мистера Хайда // Роберт Луис Стивенсон. Собрание сочинений в пяти томах / общ. ред. М. Урнова. — М.: Правда, 1967. — С. 507 — 572. — Т. 2.
13. *Словарь библейского богословия* / под ред. К. Леон-Дюфруа и [и др.]. — 3-е изд. — Киев; М.: Кайрос, 1998. — С. I—XXIV, 1288 стб. С. I—X.
14. *Соловьева Н.А.* Викториаство как феномен культуры // История зарубежной литературы XIX века: учеб. пособие / Н.А. Соловьева, В.И. Грешных, А.А. Дружинина и др.; под ред. Н.А. Соловьевой. — М.: Высш. шк. 2007. — С. 159 — 180.
15. *Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. — 2004. — Вып. 7. — С. 217 — 226.
16. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. — М.: Новое лит. обозрение, 2007. — 616 с.

УДК 791.43.03(450)"19"

ББК 85.374.3(4Ита)6-8Антониони М.

А.А. ЗАКРЕВСКАЯ

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ: УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ОПТИКА

В статье рассматриваются художественные особенности фильма М. Антониони «Фотоувеличение» с точки зрения соединения в нем элементов магического, иррационального и видимых признаков узнаваемой реальности. При помощи работы с пространством кадра, композицией, цветовым решением открывается особая «правда жизни» — смена угла зрения позволяет увидеть скрытые глубины, переосмыслить границы реальности, создать более сложную картину мира.

Ключевые слова: Микеланджело Антониони, магический реализм, образ пространства, изображение, фотография, оптика, композиция кадра, цветовая драматургия.

Выражение «магический реализм» впервые возникло и получило широкое распространение с 1923 года в Германии в статьях и книгах искусствоведа Франца Роха для характеристики постэкспрессионистской живописи [1]. Речь у него прежде всего шла о возвращении на полотно художников предметного мира, конкретной и отчетливо зримой реальности (в противовес экспрессионизму), которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия и ряда других приемов приобретала сверхреальное, магическое наполнение. Хотя критику и не нравится сам термин, который Рох, по его собственному выражению, нехотя вводит за неимением более подходящего, он, можно сказать, провозглашает его как эстетическую категорию. Не ограничиваясь лишь анализом некоторых живописных полотен, он понимает, что термин может употребляться гораздо шире. Он считает, что «магический реализм» — это не отдельное узкое направление в искусстве, а особое отношение к

реальности, попытка каким-то образом выразить тайны, присущие ей. Рох выделяет понятие «магическое» — в противовес «мистическому», где тайна, в самом широком смысле, не привнесена автором в выдуманный мир механически, а, скорее, извлекается из глубин живой и пульсирующей изображаемой реальности. И в таком случае на первый план выходит особое запечатление как раз самых привычных, обыденных, на первый взгляд, вещей, которые, под пристальным взглядом художника, могут проявлять свою имманентную внутреннюю загадку и красоту.

Применительно к литературе термин впервые был предложен французским критиком Эдмоном Жалу в 1931 году и на протяжении двадцатого века применялся для описания самых разнородных течений в искусстве. Наибольшую известность после Второй мировой войны приобрел Латиноамериканский магический реализм. В узком смысле он понимается как конкретное течение в ла-