

УДК 811.111'42(045)

*Н.И. Пушина, П.Ю. Маханькова***СЕМИОТИКА НАТЮРМОРТА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

(на примере произведений С. Моэма «Луна и грош», «Рождественские каникулы»)

Статья выполнена в русле исследований по семиотике культуры, воплощаемой в пространстве языка, и посвящена семиотике натюрморта в пространстве художественного текста. Натюрморт – это не просто изображение «мертвой» природы, не только репрезентация набора предметов, а нечто большее, имеющее смысл, который может быть считан, как любой текст, обладающий своими особенностями. Используемый С. Моэмом язык натюрморта, позволяет создать новый образ, закодировать послание, увидеть тексты окружающей человека действительности, перенести образность в описание любого явления. В пространстве произведений С. Моэма натюрморт становится частью жизни человека, расширяет границы реальности и повседневного опыта. Воплощаясь в художественном тексте, семиотика натюрморта предстает как сложное устройство, хранящее многообразные коды и способное порождать новые. Транспонируя семиотику натюрморта в систему естественного языка, С. Моэм использует доступные ему как писателю средства художественной выразительности, которые стремятся к иконичности и насквозь пронизаны символизмом, создавая подобие того, что представлено на холсте.

Ключевые слова: семиотика, семиотика культуры, семиотика натюрморта, иконичность, индексальность, символизм, лингвосемиотика, невербальная семиотика, жанр живописи.

Возросший в последние годы интерес к семиотике со стороны исследователей, в значительной степени связан с тем, что семиотика как теория знаковых систем позволяет осмыслить закономерности познания и общения, обусловленные их семиотической природой, их общие семиотические черты и своеобразие, конкретные типы и аспекты знаковой деятельности, закономерности построения языкового кода.

Значительное количество открытий в области семиотики тесно связано с семиотикой культуры, которая, в свою очередь, изучает взаимодействие разных семиотических систем, находя свое отражение в любом поле человеческой деятельности, например, в живописи и, в частности, в натюрморте как одном из её жанров. Натюрморт – это не просто изображение «мертвой» природы, не только репрезентация набора предметов, а нечто большее, скрытое, закодированное, имеющее тайный смысл, который должен быть разгадан или, иначе говоря, считан, как любой другой текст, имеющий свои особенности. Натюрморт, как и любой другой вид живописи, а значит и искусства, является неотъемлемой частью жизни культуры, а также показателем развития человеческого общества. Несмотря на то, что в работах по истории живописи натюрморту обычно отводится скромная роль обозначать периферию художественного процесса, существуют эпохи, когда этот жанр живописи выступает на авансцену. И тогда выявление семиотического своеобразия натюрморта, воплощаемого в пространстве художественного текста в кодах естественного языка, и в установлении сходств и различий используемых семиотических средств при передаче семиотического содержания натюрморта становится важным и актуальным.

Как самостоятельный жанр живописи натюрморт возник примерно пять сотен лет назад, почти одновременно с пейзажем и портретом. Европейский натюрморт вышел из религиозной живописи. Он неразрывно связан с темами грехопадения Адама и Евы; он проявлял себя в утвари, окружавшей ложе Богородицы; он возникал корзинами со снедью на картинах со святыми или раскрытой книгой на иконах. При включении в сюжет «бытовых фрагментов» художниками руководило желание запечатлеть возле Мадонны часть себя, приблизиться к святой и прикоснуться к прекрасному. Кроме того, в Средние века любой предмет, особенно на иконах, имел символическое значение. Например, корочка хлеба в кулачке младенца говорила о причастии. Любая деталь для образованного и знающего человека придавала картине второй и третий смысл, порой смутный, так как образованных людей, обладающих умением считывать зашифрованные послания картины, было слишком мало [11]. Большое влияние на развитие натюрморта оказали религиозные войны XVI в., дав художникам новые темы. В то время особо популярными стали цветочные композиции, букеты, и в этом направлении самой большой славы добились голландские мастера. Исчезновение религиозной тематики с полотен не означало конца их символических прочтений. На смену явился язык цветочных символов. Увядшие цветы означали краткосрочность жизни. Красочные и сочные бутоны роз были символом иде-

альной розы. Присутствие гусениц на картине говорило о непостоянстве и переменчивости бытия, а появление лимона по соседству намекало на то, что радостная жизнь нередко приносит «горькие и кислые плоды» – разочарования и невзгоды.

Тему бренности земной жизни сменили полотна “*venitas*” (лат. «суета»). Это – натюрморт-аллегория, скрывающий за собой порочного человека и его сущность: бокал был символом чревоугодия, оружие – воинской славы, перламутровые раковины – сладострастия, а мыльные пузыри олицетворяли непрочность человеческого существования. Натюрморт стал представлять собой бесконечную гамму объектов и их сочетаний в определенной последовательности, претендуя на иную трактовку уже существующих образов. Появление картин-обманок, модных вплоть до XIX в., повернуло натюрморт в русло создания подобий того, что существует в реальной жизни; а рождение изысканных голландских застольных натюрмортов говорит о незримой близости человека – в каждом из них сохранен эффект его присутствия. «Кухонные композиции» хотя и не были столь изысканными, повествуют о жизни обычного народа, свидетельствуют об основательности и прочности мира. А огромные, многометровые полотна «рыночного натюрморта» были подлинным гимном новой жизни: сытой, обеспеченной, без войн. Примерно в период между «цветочными горшками» и многометровыми «рыночными натюрмортами», к концу XVII в., этому виду искусства наконец-то придумали название: *nature morte* (фр.) – «мёртвая природа». Но натюрморт никогда не был мёртвым: скрывая человека за каждым изгибом кубка, он повествует о его жизни, страданиях, думах [11].

При рассмотрении натюрморта в плоскости его лингвосемиотического воплощения в художественном тексте неизбежно возникает вопрос об оппозиции «слово – вещь», вопрос, принадлежащий к основным семиотическим образующим всякой культуры, искусства и живописи, в частности. При этом «вещь» берется не в ее лингвистическом значении, как денотат знака, а в ее реальности, противопоставленной знаковости как таковой. Вещи в натюрморте приписывается не просто материальность, но и единственность, самодовлеющее бытие, целостность и особая подлинность, безусловность и чувственная реальность, выводящая ее за пределы мира социальных конвенций. Слово воспринимается в культурном мире как знак вещи, нечто заменяющее вещь в процессе коммуникации, но не способное заменить ее в реальном употреблении. Поэтому вещи приписывается признак реальности, того, что не может быть заменено. И если слово функционирует в отчуждении от предметного мира, то вещь всегда дана в непосредственном контакте. Перечисленные выше свойства вещи, как об этом говорит Ю.М. Лотман, проявляются, однако, лишь в контексте культуры, а человеческая культура по своей природе основывается на слове. Это приводит к неожиданным трансформациям последнего, включает его в длинную цепь сложных семиотических отношений [5]. С одной стороны, слово, отягощено своей «нормальной» культурной функцией и может проявлять стремление изменить свою семиотическую природу и сделаться вещью. Но, если слово стремится сделаться вещью, то вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение к тому, чтобы стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему – в условное изображение идеи в рисунке и пластике, смысл которой установлен однозначно. При этом следует иметь в виду, что эмблематичность присуща только изобразительному искусству. На пересечении этих семиотических процессов располагается искусство *изображения вещи* – натюрморт [5].

Натюрморт может стремиться к полной иллюзии вещности. Художник задается целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь. «Натюрморт есть <...> вторжение в область обоняния, осязания, вкуса и даже звука – область чувств, которая, кажется, противопоказана искусству живописи и которая в других жанрах обычно не акцентирована и не привлекает специального внимания художника» [5]. Имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник, и его аудитория. Наглядный тому пример – натюрморт голландского художника Йозефа де Брая «Похвала селедке» (Josef de Bray, 1656, Gemäldegalerie, Dresden). Де Брай писал «Похвалу селедке» для Якоба Вестербана, родного дяди, и автора одноименной поэмы, для которой картина племянника служила своего рода живописной рамкой:

«Соленая селедка чистая,
Жирная, толстая и длинная,
Уже без головы,

Аккуратно разрезанная вдоль живота и спины...» [3. С. 791-792].

И художник, и автор поэмы с таким мастерством изобразили селедку, что, глядя на картину, невольно возникает чувство подлинности, и даже аппетит. Суммируя сказанное, можно предположить, что в этом случае речь идет не столько об иллюзии натуральности, сколько о семиотике такой иллюзии, и лучшим способом создания такой иллюзии представляется использование иконического знака, распознаванием значения которого является определение его сходства с предметом. Однако, как правило, интерпретационная практика молчаливо игнорирует тот факт, что сходство есть категория интуитивная и индивидуальная. Образованный по иконическому признаку знак (путем догадок и подборов «схожести»), включается в систему конвенциональных употреблений и всегда «значит» в двух системах: иконической и конвенциональной [3]. Вот почему натюрморт, с одной стороны, в наибольшей степени из всех классических жанров провоцирует интерпретацию (конвенциональность знака), а, с другой стороны, полностью отрицает необходимость таковой (иконичность знака).

Натюрморт не смотрят, а читают. Но его не просто читают – его разгадывают. Возможность многообразных прочтений – от поверхностно-бытовых до скрыто-аллегорических – переносит нас в ситуацию, обычную для литературного текста, но сравнительно мало характерную для живописного. Порой в полотно вводится лишь одна какая-либо явно эмблематическая деталь, но она задает ключ для чтения, и остальные элементы, старательно «замаскированные» под бытовые предметы, раскрывают свою символическую сущность. По мнению Ю.М. Лотмана, натюрморт обычно приводят как наименее «литературный» вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее «лингвистический» ее вид. Не случайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой [5].

Натюрморт наиболее близок человеку. Пейзаж далек, так как он изображает мир природы, зачастую неподвластный, стихийный, а потому неблизкий человеку для понимания и интерпретации. Портрет изображает чужую персону, которая не всегда вторит чувствам и характеру смотрящего. И только органически и гармонично сплетенные предметы в натюрморте говорят о присутствии человека и его близости.

Не случайно в творчестве английского писателя Уильяма Сомерсета Моэма, где тема искусства всегда занимала важное место, где ведущей проблемой является столкновение незаурядной творческой личности с окружающей ее средой, отстаивающей непрерываемость своих взглядов на жизнь и моральные ценности, натюрморту отводится особая роль, поскольку натюрморт способствует точной прорисовке и исторического времени, и социально-психологической драмы, и внутреннего напряжения героев.

С. Моэм использует язык натюрморта и потому, что он позволяет создать новый образ, позволяет закодировать новое послание, он учит видеть тексты вокруг всей человеческой действительности, привносит образность и аллегорию в описание любого явления. Моэм знает, что язык живописи открывает новые возможности прочтения, новые возможности изображения, что это своеобразная техника передачи послания. Живопись обогащает пространство текста, насыщает его новыми символами, украшает и, в конце концов, привносит эстетику в целостное произведение. Более того, появление живописи, как одного из вида искусств, может стать своеобразным приемом, который позволяет читателю использовать весь его культурологический запас, весь опыт умения читать закодированные послания. Это повышает уровень владения процессом чтения, усложняет и развивает человеческий ум в умении интерпретировать и расшифровывать знаки. В пространстве произведений С. Моэма натюрморт становится частью жизни человека, он принадлежит потоку жизни и расширяет границы реальности и повседневного опыта.

Роман С. Моэма «Луна и грош» (“The Moon and Sixpence”) по праву считается одним из лучших биографических романов и представляет собой жизнеописание вымышленного персонажа Чарльза Стрикленда, английского биржевого маклера, который в 40-летнем возрасте внезапно бросает жену и детей, чтобы стать художником. Прообразом Чарльза Стрикленда критики считают Поля Гогена, несмотря на то, что сам С. Моэм таких отсылок к исторической личности данного художника не дает.

Вдохновившись судьбой Поля Гогена, Сомерсет Моэм написал роман о творчестве, поиске смысла жизни и самого себя, гениальности, пороке и благодати, жизни и смерти.

Повествование в романе ведётся от лица молодого писателя. Эпизоды из жизни главного героя Стрикленда перемежаются размышлениями рассказчика и других персонажей. Попав на Гаити, Стрикленд создает серию гениальных картин и умирает от проказы в бедности и забвении за несколько лет до того, как его холсты станут бесценными.

В романе упоминается и о том, что, создав свои лучшие работы, Стрикленд приказал своей возлюбленной сжечь все, что он создал. Единственным человеком, который видел уничтоженные впоследствии настенные шедевры Стрикленда, был доктор Кутра: «Какой-то сказочный мир окружал его. Ему смутно чудился девственный лес, в котором обнаженные люди расхаживали под деревьями. Потом он понял, что это так расписаны стены <...>. Все было так странно и фантастично. Точно он видел начало света, райские кущи, Адама и Еву» [7].

Рассматриваемый натюрморт Стрикленда – это натюрморт с фруктами (*a fruit-piece*) в доме доктора Кутра:

“ It is a fruit-piece. You would think it not a very suitable picture for a doctor's consulting-room, but my wife will not have it in the drawing-room. She says it is frankly obscene.” “A fruit-piece!” I exclaimed in surprise. We entered the room, and my eyes fell at once on the picture. I looked at it for a long time. It was a pile of mangoes, bananas, oranges, and I know not what. and at first sight it was an innocent picture enough. It would have been passed in an exhibition of the Post- Impressionists by a careless person as an excellent but not very remarkable example of the school; but perhaps afterwards it would come back to his recollection, and he would wonder why. I do not think then he could ever entirely forget it. The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave. They were sombre blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life; there were purples, horrible like raw and putrid flesh, and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus; there were reds, shrill like the berries of holly – one thought of Christmas in England, and the snow, the good cheer, and the pleasure of children – and yet by some magic softened till they had the swooning tenderness of a dove's breast; there were deep yellows that died with an unnatural passion into a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook. Who can tell what anguished fancy made these fruits? They belonged to a Polynesian garden of the Hesperides. There was something strangely alive in them, as though they were created in a stage of the earth's dark history when things were not irrevocably fixed to their forms. They were extravagantly luxurious. They were heavy with tropical odours. They seemed to possess a sombre passion of their own. It was enchanted fruit, to taste which might open the gateway to God knows what secrets of the soul and to mysterious palaces of the imagination. They were sullen with unawaited dangers, and to eat them might turn a man to beast or god. All that was healthy and natural, all that clung to happy relationships and the simple joys of simple men, shrunk from them in dismay; and yet a fearful attraction was in them, and, like the fruit on the Tree of the Knowledge of Good and Evil, they were terrible with the possibilities of the Unknown.

At last I turned away. I felt that Strickland had kept his secret to the grave” [13].

Семиотика натюрморта воплощается в его композиции – сочетании фруктов и их цвета. На картине изображена груда плодов: манго, бананы и апельсины, и еще какие-то неизвестные экзотические плоды. С древних времен манго символизирует любовь и страсть; банан – мужское начало, силу, стойкость и выносливость; апельсин – древний знак плодородия, изобилия. Сочетание столь привычных и невинных для зрителя фруктов в натюрморте, на первый взгляд, вполне естественно. Но манера исполнения, авторский стиль художника, выбор красок, которые «были так необычны, что словами не передашь тревожного чувства, которое они вызывали» [7], рождает иные, смешанные эмоции. Это множество фруктов, этот хаос на полотне создают определенную ауру страсти, бурных эмоций, противоречивых чувств, естественных инстинктов и человеческих потребностей, что во многих культурах выступает как порок, с которым нужно бороться. Натюрморт противопоставляет любовь возвышенную и любовь страстную, природную, близкую к земле и к самим плодам.

Фрукты в натюрморте Стрикленда не только изображают и копируют реальность, они становятся знаками-символами противоборства в человеке двух начал: естественного, порочного, наполненного желаниями и инстинктами, а потому слабого, и возвышенного, мощного, светлого и сильного. Стрикленд воспекает человека, он наделяет его разнообразными силами и оставляет в борьбе с самим собой.

Для рассматриваемого натюрморта, как и для любой живописной работы, решающую роль играет цветоизображение. Самостоятельное значение цвета в искусстве и в жизни подчеркивал К. Малевич, утверждая, что цвет как таковой, без привязок к сюжету, к мотиву картины, без ассоциаций с предметом, имеет самостоятельное энергетическое содержание [2]. **Голубой** символизирует чистоту, постоянство, разум; **синий** – доброту, постоянство, покой; **фиолетовый** – знание, интеллект, святость, покаяние; **желтый** – Солнце, источник тепла, света и жизни на Земле; а **зеленый** – символ по-

беды жизни над смертью. При первом рассмотрении натюрморта кажется, что сочетание фруктов, а так же их цвет, должны создавать позитивное и радостное восприятие. Но позже становится понятным, что они несут совсем иной смысл, свидетельствуя о великих страданиях, страстях, печалях, мучивших художника, о его бесконечных поисках смысла жизни.

Стремясь передать всю воздействующую силу натюрморта, создавая в пространстве художественного текста подобие картины, С. Моэм специально «сталкивает» цвета, сравнивает их, дает им иное толкование: *sombre opaque blues* – мрачный тусклый голубой; *purples, like raw and putrid flesh* – багровые как разложившаяся гнилая плоть; *deep yellows that died with an unnatural passion into a green* – глубокие оттенки желтого цвета в противоестественной страсти сливались с зеленым. Казалось, желтый и зеленый – такие легкие и приятные цвета, но именно они в сочетании друг с другом большинством людей ассоциируются с завистью и фальшью. Тусклый серо-желтый цвет указывает на скупость, обман и неверие [1]. Сочетание цвета в натюрморте Стрикленда скорее раздражает, призывает к пристальному вниманию и рассмотрению, побуждает к глубокому анализу переживаний. В этом случае обнаруживается психическое воздействие цвета, психическая сила краски, вызывающая душевную вибрацию. В описании натюрморта С. Моэм использует символ красных ягод остролиста (падуб или дуб), означающих, с одной стороны, веселый и радостный праздник Рождества, а, с другой, – символизирующих кровь Христа и его страдания. А «изящный резной кубок из ляпис-лазури» – *a delicately carved bowl in lapis lazuli* – символ сердца – из красного, горячего и страстного сердца превращается в холодный синеватый камень. В натюрморте Стрикленд предстает глубоко страдающим человеком, терзаемым сомнениями и собственными страхами, но сохраняющим огромную силу, энергию, страсть. Натюрморт Стрикленда пронизан синестезией (интермодальностью) – взаимовлиянием зрительных и слуховых образов [12]. Представляя Рождество, мы слышим голоса и смех детей – *the good cheer, and the pleasure of children* – *хорошее настроение и удовольствие, радость детей*. Образ голубя как символа мира и плодородия вызывает ощущение его мягкого пуха, нам передаются звуки его нежного воркования – *had the swooning tenderness of a dove's breast* – *тона обладали обморочной нежностью груди голубки*. Непосредственное ощущение голубиного пуха позволяет говорить о гаптическом восприятии, сенсорная система которого ответственна за построение осязательного образа на основе тактильных и кинестезических ощущений [9]. Читатель может даже столкнуться с гаптической галлюцинацией, обманом осязания в виде ощущений поглаживания голубя. Зеленый цвет у С. Моэма подобен душистой, благоуханной весне, искрящемуся, чистому, горному, ручью – *a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook*. Зеленый цвет начинает «звучать», начинает «пахнуть». Читатель слышит звуки бурлящей, сверкающей на солнце воды, вдыхает свежий и чистый горный воздух. Красный, багровый цвет на картине Стрикленда «источает» гнилостный запах разлагающейся плоти, невольно слышится жужжание летающих мух – *“They were horrible like raw and putrid flesh”* – *тона были багровые как ужасно сырая и гниющая плоть*. Благодаря синестезии натюрморт перестает быть плоским полотном, преобразуясь в трехмерное пространство, его можно потрогать, почувствовать и даже понюхать. «Вонь гниющей плоти» ольфакторно [9] передает идею разложения, своего рода распада целостной материи на мелкие части, указывая на ощущения боли, страдания и желание живого существа воссоединиться, восстановиться, вновь обрести свою неделимость. Подобные чувства не кажутся странными, так как на протяжении всего романа Стрикленд пытается объяснить для себя свое предназначение в мире искусства и жизни, обрести свое «я», свой стиль, воссоединиться с природой, стать с ней неразрывным целым.

В тексте при трансформации семиотики натюрморта в иную семиотическую систему, вербализуя естественное содержание натюрморта, С. Моэм активно использует целый ряд стилистических средств, таких как метафоры, эпитеты, сравнения, аллюзии, олицетворения и т. д., позволяющих писателю оживить картину, дать ей воздух, жизнь, голос, запах: *The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave* – краски были так необычны, что словами не передашь тревожного чувства, которое они вызывали; *suggested the palpitation of mysterious life* – в дрожащем блеске ощущался таинственный трепет жизни; *the good cheer, and the pleasure of children* – мы слышим доброе веселье и радостные возгласы детей; *purples, horrible like raw and putrid flesh* – тона багряные, как сырое разложившееся мясо; *reds, shrill like the berries of holly* – тона красные точно ягоды остролиста; *colors had the swooning tenderness of a dove's breast* – тона становились нежнее, чем пух на груди голубки; *green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook* – зелень, как весна, и прозрачна, как искристая вода горного источника; *They were heavy with*

tropical odours. They seemed to possess a passion of their own – плоды были тяжелы от напитавшего их аромата тропиков. Казалось, они обладали своей собственной страстью; *They were sullen with un-awaited dangers* – Они (фрукты) набухли неожиданными опасностями.

Моэм апеллирует к уже известным образам: *somber blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli* – тона, как на изящном кубке из ляпис-лазури; активно используются аллюзии: *the Roman Empire of Heliogabalus* – римский император эпохи Гелеогабалуса, во время пиров которого приказывалось рассыпать с потолка розы в таком количестве, что пирующие задыхались; *a Polynesian garden of the Hesperides* – сад гесперид (Геспериды – в древнегреческой мифологии нимфы, дочери Геспера – Вечерней Звезды и Никты, охраняющие золотые яблоки).

Три мира сплетаются у Моэма: 1) реальный – *Christmas in England* – рождество в Англии с простыми хлопотами и радостями жизни; 2) древний магический и загадочный мир: *the Roman Empire; a Polynesian garden; a stage of the earth's dark history when things were not fixed to their forms* – темная пора истории земли, когда вещи еще не затвердели в неизменности форм; 3) божественный мир: *the gateway to God* – врата к Богу, *like the fruit on the Tree of the Knowledge of Good and Evil* – подобно фрукту дерева знаний добра и зла – *All that clung to happy relationships and the simple joys of simple men, shrunk from them in dismay* – добру и простым радостям простых людей должно было в страхе отшатнуться от этих плодов.

Натюрморт Стрикленда вызывает противоречивые эмоции, выражаемые в глаголах, существительных: *shrunk from* (отшатнуться), *a fearful attraction was in them* (притяжение), *suggested the palpitation of mysterious life* (трепет, дрожь) и т.д.

Вербализуемая реальность многогранна, богата и бесконечно развиваема. Она обслуживает человеческие потребности в эстетике и приносит неимоверное удовольствие простому наблюдателю. Она просто красива!

Таким образом, как утверждает Габриэль ван Зюилен, текст предстает перед нами как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые [4]. Натюрморт же следует рассматривать как знак в тексте, так и текст в контексте культуры. Семиотическое содержание натюрморта в доме доктора Кутра основывается на взаимодействии трех видов знаков (икон, индексов, символов), на их способности переходить и «перетекать» друг в друга. Так, «разложившееся мясо», являясь символом убытка, греховной плоти, вызывает иконически-звуковой образ «жужжания мух». Метафора о «тяжести» аромата плодов превращается в символ страсти и опасности. С одной стороны, знаки в натюрморте обладают высокой степенью иконичности, так как они изображают реальные предметы действительности и описывают их цвет и форму – плоды манго, апельсинов, яблок, бананов. Но с другой стороны, эти же знаки С. Моэм трансформирует в символы, наделяя их особыми тайными значениями. С. Моэм, создавая и используя яркие образы, необычные трактовки цвета, играя на ассоциациях читателя, прибегая к средствам как вербальной, так и невербальной семиотики, успешно трансформирует семиотику натюрморта в пространство художественного текста. Писателю удается вызывать от прочтения натюрморта Стрикленда такие чувства, которые можно испытать при непосредственном созерцании натюрморта Поля Гогена.

Роман Сомерсета Моэма «Рождественские каникулы» (“Christmas Holiday”), известен русскому читателю в значительно меньшей степени, чем роман «Луна и грош». Между тем, это один из самых «русских» романов английского писателя. Он был опубликован в 1939 г., описанные события происходят в 1930-е гг. Главная героиня романа – русская эмигрантка Лидия живет в Париже. Другой героиней, Чарли, приезжает в Париж из Лондона на Рождество. Их необычные отношения и ставятся в центр повествования.

В рамках данного исследования интересным оказывается один из эпизодов романа, когда герои приходят в Лувр с просветительской миссией. Желая показать Чарли настоящую живопись и поделиться своими мыслями, Лидия подводит его к натюрморту Ж.Б. Шардена – французского живописца, одного из известнейших художников XVIII столетия и одного из лучших колористов в истории живописи, прославившегося своими натюрмортами и жанровыми картинами.

Картина, которую рассматривали Чарли и Лидия, была написана в жанре бытового натюрморта:

...but finally she stopped him in front of a small picture that you might easily have missed if you had not been looking for it.

“Chardin,” he said. “Yes, I’ve seen that before.”

“But have you ever looked at it?”

"Oh, yes. I've always rather liked his still lifes myself."

"Is that all it means to you? It breaks my heart."

"That?" cried Charley with astonishment. "A loaf of bread and a flagon of wine? Of course it's very well painted."

"Yes, you're right; it's very well painted; it's painted with pity and love. It's not only a loaf of bread and a flagon of wine; it's the bread of life and the blood of Christ, but not held back from those who starve and thirst for them and doled out by priests on stated occasions; it's the daily fare of suffering men and women. It's so humble, so natural, so friendly; it's the bread and wine of the poor who ask no more than that they should be left in peace, allowed to work and eat their simple food in freedom. It's the cry of the despised and rejected. It tells you that whatever their sins men at heart are good. That loaf of bread and that flagon of wine are symbols of the joys and sorrows of the meek and lowly. They ask for your mercy and your affection; they tell you that they're of the same flesh and blood as you. They tell you that life is short and hard and the grave is cold and lonely. It's not only a loaf of bread and a flagon of wine; it's the mystery of man's lot on earth, his craving for a little friendship and a little love, the humility of his resignation when he sees that even they must be denied him."

Lydia's voice was tremulous and now the tears flowed from her eyes. She brushed them away impatiently.

"And isn't it wonderful that with those simple objects, with his painter's exquisite sensibility, moved by the charity in his heart, that funny, dear old man should have made something so beautiful that it breaks you? It was as though, unconsciously perhaps, hardly knowing what he was doing, he wanted to show you that if you only have enough love, if you only have enough sympathy, out of pain and distress and unkindness, out of all the evil of the world, you can create beauty."

She was silent and for long stood looking at the little picture. Charley looked at it too, but with perplexity. It was a very good picture; he hadn't really given it more than a glance before, and he was glad Lydia had drawn his attention to it; in some odd way it was rather moving; but of course he could never have seen in it all she saw. Strange, unstable woman! It was rather embarrassing that she should cry in a public gallery; they did put you in an awkward position, these Russians; but who would have thought a picture could affect anyone like that?

На картине были изображены хлеб и вино, но «Это не просто хлеб и бутылка вина, это хлеб жизни и кровь Христова <...> Это ежедневная пища страждущих» (*"It's not only a loaf of bread and a flagon of wine; it's the bread of life and the blood of Christ...; it's the daily fare of suffering men and women"*). Это простая картина, повествующая о простых радостях простого смертного: «Эта картина такая скромная, безыскусственная, человеческая, исполненная сочувствия». – *"It's so humble, so natural, so friendly"*. С. Моэм обращается к предметному дейксису, обозначающему использование языковых выражений и других знаков, которые могут быть проинтерпретированы лишь при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта – его участникам, его месту и времени.: «это не», «эта картина», «это не просто» – *"it's very..."*, *"It's not only..."*, *"it's the daily..."*, *"That loaf of bread..."*. С одной стороны, используя «пустое» местоимение «it», автор выстраивает для читателя дистанцию, чтобы он, как в галерее, смог издали «посмотреть» на картину; но, с другой стороны, постоянное использование существительных, подобно мазкам художника, заставляет читателя пристально всматриваться и разглядывать каждую деталь натюрморта, создавая коллаж из слов – «хлеб», «бутылка вина», «ежедневная пища», «крик» – *"a loaf of bread"*, *"a flagon of wine"*, *"the daily fare"*, *"the cry"*).

Стремясь к иконичности и желая создать подобие, С. Моэм активно использует метафоры и эпитеты, с помощью которых он оживляет повествование: *"It's so <...> friendly"* – картина такая дружелюбная, *"That loaf of bread and that flagon of wine <...> ask for your mercy"* – этот ломоть хлеба и кувшин вина просит вашего милосердия, *"in some odd way it was rather moving"* – она (картина) и вправду на свой лад довольно трогательна; *"a little friendship and a little love"* – немного дружбы и немного любви, *"painter's exquisite sensibility"* – беспредельная чуткость художника *"Strange, unstable woman!* – странная, неуравновешенная женщина! Моэм употребляет перформативные глаголы – эквивалентные действию, поступку, позволяя картине говорить: «Она говорит вам», «Они не просят милости», «Они говорят вам» – *"It tells you"*, *"They ask for"*, *"They tell you"*. Используя метафору, автор «надрыгает душу» – *it breaks you*, наделяет картину собственным голосом, утверждает, что натюрморт способен повлиять на чувства читателя и созерцателя, способен вести беседу, диалог. Заявляя о своем собственном отношении, С. Моэм задает риторический вопрос: *"And isn't it wonderful that*

<...> *dear old man should have made something so beautiful?*” – *И разве не чудо, <...> что странный и милый старик сотворил красоту?*

Писатель противопоставляет два процесса:

а) процесс создания натюрморта профессиональным художником: *«благодаря таким простым предметам, благодаря беспредельной чуткости истинного художника»* – *“those simple objects, with his painter's exquisite sensibility”*;

б) процесс создания абсолютно любым человеком самой настоящей красоты, из боли и жестокости этого мира: *“he wanted to show you that if you only have enough love, if you only have enough sympathy, out of pain and distress and unkindness, out of all the evil of the world, you can create beauty”*. Писатель убежден, что из боли, отчаяния, жестокости, из всего рассеянного в мире зла человек может сотворить красоту, было бы только у него довольно любви, довольно сочувствия. Переноса натюрморт Ж. Шардена в пространство художественного текста, С. Моэм утверждает, что любой человек уже является потенциальным художником, творцом, если он в состоянии трансформировать жестокость и беды мира в любовь, сочувствие и доброту – это и есть само искусство, это и есть сама красота. Параллелизм конструкций помогает С. Моэму создать законченность и логичность в доводах Лидии.

Автор обращается к аллитерации – к повторению одинаковых или однородных согласных, чтобы придать натюрморту особую звуковую выразительность: *“it's the bread and wine of the poor who ask no more than that they should be left in peace, allowed to work and eat their simple food in freedom”* – *это вино и хлеб бедняков, которым только и нужно, чтобы их оставили в покое, позволили свободно трудиться и есть свою простую пищу*. Читая этот натюрморт, понимаешь, что он олицетворяет простой народ и его страдания. Казалось, что наличие всего лишь двух предметов в натюрморте должно сделать его понятным, доступным и простым в интерпретации, но он, наоборот, пронизан символизмом и позволяет глубинно трактовать главные образы хлеба и вина: *«Этот хлеб и вино – символы радостей и горестей смиренных и кротких»*. – *«That loaf of bread and that flagon of wine are symbols of the joys and sorrows of the meek and lowly»*. В тексте содержатся аллюзии и отсылки к Библии, к Христу. Так, образ хлеба олицетворяет тело Господне, а вино – кровь Господню. *“It's the bread of life and the blood of Christ <...>. They tell you that they're of the same flesh and blood as you”* – *это хлеб жизни и кровь Христова <...>. Они вам говорят, что они из той же плоти и крови, что и вы*.

Натюрморт, который главные герои рассматривают в Лувре, состоит всего лишь из двух простых материальных вещей: хлеба и вина. Но их символика многогранна, бездонна и неисчерпаема. С одной стороны, хлеб и вино – это иконические знаки, так как изображая их в натюрморте, создатель картины стремится в наивысшей степени достоверно и реально изобразить эти предметы. Но, с другой стороны, в пространстве художественного текста иконические знаки имеют тенденцию становиться знаками-символами, неся добавочные зашифрованные послания [10].

ВИНО – многофункциональный символ, означающий познание. В нем есть имманентная глубина, отсутствующая в воде. Вино символизирует мужественность, оно превращает трусливого в храброго, молчаливому развязывает язык, бездарного делает поэтом. В христианской культуре оно символизирует кровь Христову и используется при причастии. Смешанное с водой, вино символизирует две природы в Христе – Божественную и человеческую.

Не менее многозначен символ **ХЛЕБ**. Он олицетворяет тело божества; жертву, принесенную божеству; плодородие; средство существования; светило; мудрость; труд, работу; гостеприимство. Хлеб – это пища убогих, рабов, отшельников. Разделенный и съеденный с кем-то вместе хлеб означает союз, хлеб говорит о единении человека и божества. Хлеб – наиболее сакральный вид пищи, символ достатка, изобилия и материального благополучия, осмысливается как дар Божий и одновременно как самостоятельное живое существо или даже образ самого божества и требует к себе особо почтительного и почти религиозного отношения. В быту и в обрядах хлеб часто объединяется с солью. Хлеб символизирует связь между Богом и людьми, между живыми и умершими. Хлеб и вино используют в христианском таинстве Евхаристии.

Сравнивая натюрморты двух художников, можно сказать, что они находятся на разных полюсах: Шарден парит в воздухе, наблюдая за миром, и сочувствует ему, а Стрикленд твердо стоит на земле, постигая в первую очередь самого себя и свой внутренний мир. Шарден описывает духовного, страдающего человека, в то время как Стрикленд воспеваает сильного и страстного. Такое противопоставление, такое разное восприятие окружающего мира и человека, такие разные авторские карти-

ны мира обусловлены тем, что художники жили и творили в разное историческое время, оказавшее на них столь сильное влияние.

Воплощаясь в художественном тексте, семиотика натюрморта предстает как сложное устройство, хранящее многообразные коды, и способное порождать новые. Натюрморт, как зона повышенной семиотичности [6], в художественной организации пространства оказывает на человека определенного вида воздействие и организует его сознание. Он помогает читателю двигаться по карте произведения, расширяет границы восприятия романа, дополняет характеристики главных героев или выражает личностные качества самого художника.

Транспонируя семиотику натюрморта в систему естественного языка, С. Моэм использует доступные ему как писателю средства художественной выразительности, которые стремятся к иконичности и насквозь пронизаны символизмом, создавая подобие того, что представлено на холсте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М. 1996. 336 с.
2. Волкова П. Мост над бездной: Казимир Малевич. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8Xq0APfKWpc>.
3. Григорьева Е. Образование смысла в натюрморте // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 786-805.
4. ван Зюйлен Г. Все сады мира. М., 2002. 176 с.
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. М., 1986. С. 6-14.
6. Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. М.: 2008. 432 с.
7. Моэм С. Луна и грош. URL: <http://lib.ru/INPROZ/MOEM/moon.txt>.
8. Моэм С. Рождественские каникулы. URL: <http://lib.ru/INPROZ/MOEM/rozhdestwo.txt>
9. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М., 2002. 581 с.
10. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 1995. 560 с.
11. Санжарова О. Вещный мир голландского натюрморта // Л'Этуаль, 2013, июль. С. 95-100.
12. Смолина А.Н. Синестезия как троп метафорического типа. URL: <http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/2311/1576/1/>.
13. Maugham S. The Moon and Sixpence. URL: <http://www.literaturepage.com/read/moonandsixpence.html>.
14. Maugham S. Christmas Holiday. N.Y., 2000. 320 p.

Поступила в редакцию 20.04.15

N.I. Pushina, P.Yu. Makhankova

STILL-LIFE SEMIOTICS IN FICTION (IN S. MAUGHAM'S NOVELS "THE MOON AND SIXPENCE", "CHRISTMAS HOLIDAY")

The article is a research work on culture semiotics in language sphere. It is devoted to still-life semiotics in fiction texts. Still-life is not just a dead nature, or the combination of things, but it is something more with its own meaning, which can be read as any text with its own peculiarities. The language of a still-life used by S. Maugham helps to create a new image, to code a new message, to see the texts around in the environment of a person and to bring images in the description of any phenomenon. In Maugham's novels still-life becomes a part of character's life, widens the border lines of reality and everyday experience. Being embodied in fiction text, still-life semiotics presents itself as a complex mechanism with numerous codes which in their turn can create new ones. Transmitting still-life semiotics into the system of a natural language Maugham uses expressive means which aim at iconic signs and are penetrated by symbolism, creating similarity to what is shown on the canvas.

Keywords: semiotics, culture semiotics, still-life, still-life semiotics, icons, indexes, symbolism, lingua-semiotics, nonverbal semiotics, a genre of painting.

Пушина Наталья Иосифовна,
доктор филологических наук, профессор
Маханькова Полина Юрьевна, магистр

ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: pushinanatalia@yandex.ru

Pushina N.I.,
Doctor of Philology, Professor
Makhankova P.Yu., master degree student

Udmurt State University
426034, Russia, Izhevsk, Universitetskaya st., 1/2
E-mail: pushinanatalia@yandex.ru