

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.5.20>

Щемелева Елена Борисовна

**Диалог эпох: Экфрастический роман Роберта Денниса Харриса "Помпеи"**

Статья раскрывает содержание понятия "экфрастический дискурс", акцентируя внимание на проблеме репрезентации визуального искусства в постмодернистском литературном произведении, когда сам текст получает самые различные интерпретации. Целью исследования является определение степени взаимодействия визуального объекта, иллюстрации "Последний день Помпеи" К. П. Брюллова, с художественным пространством исторического романа "Помпеи" современного британского писателя Р. Д. Харриса. Особое внимание автор уделяет связям между разными культурно-историческими эпохами, отражая синтез эстетики постмодернизма и мифологического мировоззрения, присущего античному миру.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2019/5/20.html](http://www.gramota.net/materials/2/2019/5/20.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 5. С. 90-96. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2019/5/](http://www.gramota.net/materials/2/2019/5/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 821.111

Дата поступления рукописи: 06.03.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.5.20>

*Статья раскрывает содержание понятия «экфрастический дискурс», акцентируя внимание на проблеме репрезентации визуального искусства в постмодернистском литературном произведении, когда сам текст получает самые различные интерпретации. Целью исследования является определение степени взаимодействия визуального объекта, иллюстрации «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, с художественным пространством исторического романа «Помпеи» современного британского писателя Р. Д. Харриса. Особое внимание автор уделяет связям между разными культурно-историческими эпохами, отражая синтез эстетики постмодернизма и мифологического мировоззрения, присущего античному миру.*

*Ключевые слова и фразы:* Р. Д. Харрис; экфрасис; экфрастический дискурс; визуальное искусство; вербальное искусство; постмодернистская поэтика; мифологическое мировоззрение.

**Щемелева Елена Борисовна**

Московский педагогический государственный университет  
schemeleva2018@mail.ru

### ДИАЛОГ ЭПОХ: ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ РОМАН РОБЕРТА ДЕННИСА ХАРРИСА «ПОМПЕИ»

Для художественного воссоздания облика античного города в историческом романе, быта и нравов горожан, личностных характеристик персонажей авторы обращаются не только к письменным источникам, но и к предметам изобразительного искусства, объектам архитектуры и даже музыки, включая их как самостоятельные фрагменты в свои произведения. Такое соотношение визуального и вербального видов искусства, в котором последний транслирует художественный опыт живописцев и скульпторов, называется экфрасисом. Выдающимся образцом экфрасиса по сей день считается гомеровский рассказ о щите Ахиллеса, описанный в 18-й песне «Илиады». Этот термин, существующий с античных времен, постоянно наполняется новым звучанием, по-разному трактуется как литературоведами, так и самими авторами, обращающимися к данному культурологическому аспекту. Современные исследования выдающихся отечественных и западных ученых представляют междисциплинарный подход к проблеме, и эта заданность позволяет расширить границы знаний об экфрасисе и упорядочить их в систему. Так, в широком смысле под ним понимается всякое воспроизведение одного искусства средствами другого, а в узком – словесное описание визуальных объектов, особенно визуальных произведений искусства. Л. М. Геллер, расширяя границы термина, утверждал, что экфрасис – это «риторико-нарратологический прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета» [Цит. по: 7, с. 45], и таковым является художественный объект живописи или архитектуры. Н. В. Брагинская сужает границы функции данного явления, понимая под экфрасисом любое описание произведений изобразительного искусства, как имеющее самостоятельный характер, так и представляющее собой некий художественный жанр [2]. Ж. Хетени, рассуждая о визуальной ассоциации и образах памяти в творчестве В. В. Набокова, отмечает «обманчивое соотношение реального мира и произведений искусства как объектов памяти о реальном», указывая на одну из определяющих, по ее мнению, характеристик экфрасиса в постмодернистском произведении – установку на вымысел, на сверхреальное [Цит. по: 7, с. 495]. По-разному определяя природу экфрасиса, ученые, занимающиеся исследованием его природы, начиная от Лессинга и заканчивая Шпитцером, Митчеллом, Хеффернаном и др., рассматривают его как тип дискурса, где автор литературного произведения «полемизирует» с объектом живописи или пластического искусства. Так, например, У. Хеффернан охарактеризовал экфрасис как «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации» [Цит. по: 11, с. 6-7], практически отделив его от заданности и иконичности. О **научной новизне** нашего исследования свидетельствует факт, подтверждающий отсутствие научных трудов как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении, отражающих семантико-стилистическую специфику экфрастических элементов, присущих античным романам Р. Д. Харриса, среди которых особое место занимает роман «Помпеи», представляющий собой вторичный экфрасис и написанный, прежде всего, в традициях «школы катастроф», непосредственно под влиянием романа Э. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпей». **Актуальность** настоящей работы определяется значительным интересом современных исследований к художественному пространству постмодернистского исторического романа, в котором экфрастические элементы приобретают особую значимость, вступая в дискурс с визуальным объектом и выявляя связь между различными культурно-историческими моделями общества – глубокой античностью и Европой на рубеже XX-XXI веков. **Цель** исследования – определить степень взаимодействия картины К. Брюллова «Последний день Помпеи» с художественным пространством романа «Помпеи» Р. Д. Харриса. **Задачей** работы является комплексный анализ экфрастических фрагментов в произведении, служащих для выражения повествовательных особенностей современного исторического романа, обнаруживающих черты постмодернистской поэтики.

Проблема репрезентации визуального искусства в художественном тексте предвливается особенно актуальной в период постмодернизма, когда сам литературный текст получает самые различные интерпретации. Античный мир в исторических романах Р. Д. Харриса «Помпеи» и трилогии о Цицероне представляет собой

пример не миметического отображения действительности, хотя все указанные произведения созданы с опорой на достоверные документальные источники, а предмет репрезентации, вступающий в диалогические отношения с прошлым. Автор часто использует не только данные оригинальных письменных источников, но и обращается к изображению объектов изобразительных и пластических видов искусств, дополняющих идейно-художественное содержание романа и помогающих в решении философских, политических и этических вопросов. И в этом смысле использование экфрасиса в творчестве Харриса симптоматично указывает на одну из его основных функций: иллюстративный материал дает возможность непрерывного диалога в литературном тексте. Роман «Помпеи» (“Pompeii”, 2003), написанный британским писателем под непосредственным влиянием романа Э. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпей» (“The last days of Pompeii”, 1834), представителя школы катастроф, представляет собой экфрастический роман, в котором автор излагает свою художественную версию визуального объекта – картины К. П. Брюллова «Последний день Помпеи». Брюллов, лично побывавший на раскопках города летом 1827 года и воодушевленный этим событием, начинает работу над своим многофигурным полотном, посвященным событиям в Помпеях во время катастрофического извержения вулкана 24 августа 79 г., используя при его создании также и исторические документы, в частности письма Плиния Младшего. В качестве места действия, куда художник скопировал фигуры городских жителей в тех позах, в которых они были найдены под слоем затвердевшего пепла, выбрана Дорога Гробниц, ведущая к морю. Брюллов говорил, что вещи, им изображенные, взяты из музея, что он следует археологам – «нынешним антиквариям», что до последнего мазка он заботился о том, чтобы быть «ближе к подлинности происшествия» [Цит. по: 8, с. 146]. В марте 1828 года Брюллов писал письмо своему брату Федору в Петербург, в котором обосновывал выбор места для своего полотна, где было представлено действие развернувшейся трагедии в Помпеях: «Декорацию сию я взял всю с натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиною, чтобы видеть часть Везувия как главную причину, без чего похоже ли было бы на пожар» [Цит. по: 1, с. 53]. Бульвер-Литтон также для финальной сцены выбирает Дорогу Гробниц, скрупулезно изучив документальные источники, среди которых письма Плиния Младшего, сочинения Диона Кассия, Тацита, и, по утверждению Е. В. Сомовой, следует приему художника, «последовательно высвечивая сходный образный ряд, цепь трагических эпизодов», включающих группу заблудившихся влюбленных, сына, бросившего отца, мать, умоляющую сына бросить ее и спастись самому. Исследователь-литературовед отмечает сходство заключительных сцен романа с идеей картины Э. Делакруа «Адский город в пламени» (“Hell of a city in flames”, 1822): «... в мире властвуют жестокие, необузданные силы, подчиняющие себе человека», а «обреченные люди, пытаясь спастись, отчаянно борются со стихией, но их трагические усилия бессмысленны» [9, с. 123]. Фрагмент, изображающий героев в момент смертоносного извержения на картине, стал кульминационным в сюжетном действии романа Харриса, а описание всех событий, освещенных автором, охватывает четырехдневный период с момента появления первых признаков катастрофы. Говоря о расстановке действующих лиц и пространстве, выступающем фоном для разыгравшейся трагедии, в первую очередь, мы отмечаем расширение временных и территориальных границ, обусловленное жанровым своеобразием произведения, усиление панорамности и многомерности, что становится возможным благодаря языку литературы. Анализируя расстановку действующих лиц романа, с которыми автор знакомит читателя в течение всего повествования, живописную палитру, выступающую в качестве элемента художественного декора, мы обнаруживаем лишь частичное совпадение текста британского писателя с изображением Брюллова, представившего на картине цикл эпизодов, объединенных определенными группами. Использование приема «последовательного высвечивания сходного образного ряда», ставшего единым принципом художественного изображения трагедии в Помпеях, позволяет «считывать» в романе Харриса группы узнаваемых картинных персонажей: зловещие яркие, пляшущие «красно-оранжевые полотнища пламени, прорывающие дыры в покрове тьмы» [10, с. 350], периодически освещают лица и силуэты людей. Не всех героев в романе Харриса можно однозначно идентифицировать при сопоставлении с персонажами картины Брюллова, но в некоторых случаях это представляется возможным. Так, в параллель семейной группе «помпеянец, укрывающий плащом свою семью» с картины Брюллова Харрис создает аквария Марка Аттилия Прима и Корелию Амплиату, а Бульвер Литтон – афинянина Главка и гречанку Иону, группе влюбленных «новобрачных», изображенных с краю в правой части картины, – Юлию Феликсу и ее мужа. Романтические злодеи Амплиат и Арбак частично приобретают черты языческого жреца с иллюстрации, в страхе покидающего город, в считанные секунды превращающийся в развалины. Присутствуют на картине и реальные исторические личности: это Гай Плиний Младший, спасающий свою обессилевшую мать, хотя документальные источники свидетельствуют о его местонахождении в момент извержения в Мизенах. Подобный выбор, связанный с перемещением героев из одной географической реалии в другую, обусловлен тем, что мотив самоотверженной и жертвенной любви матери и ее восемнадцатилетнего сына, объединяющий эту семейную группу, соответствует идейно-художественной концепции произведения, возвеличивающей человека перед ликом смерти. Цель нашего исследования – определить степень взаимодействия визуального объекта, иллюстрации Брюллова, с художественным пространством произведения Р. Д. Харриса «Помпеи».

Вначале обратимся к персонажам, внесенным в группы «помпеянец, укрывающий семью плащом» и влюбленные «новобрачные». Включение этих групп в художественную композицию полотна Брюллова подчинено идее всепобеждающей любви любви мужчины и женщины, символизирующей семейственность и продолжение рода, перед лицом смертельной опасности. Группа героев, идеологическим центром которой является помпеянец, укрывающий свою семью плащом, расположена возле ступеней Гробницы Скавра и включена в композицию

на ранней стадии работы над идеей картины. Прообразом помпеянца стал известный спортсмен Доменико Марини, о чем свидетельствует их внешнее сходство: Брюллов уже писал портрет античного легкоатлета до создания картины «Последний день Помпеи». В параллель олицетворяющему силу и самоотверженность помпеянцу Харрис создает четко прорисованный образ молодого аквария Марка Аттилия Прима, прибывшего в Помпеи для починки акведука и относящегося к группе вымышленных героев. Близость Аттилия к атлету Доменико Марини нарочито подчеркнута автором. Так, шлем, подаренный ему капитаном Торкватом, дает акварию возможность почувствовать себя гладиатором, который вот-вот шагнет на арену. На картине Брюллов придает этому герою особую динамичность, изобразив его стоящим на правой ноге, подразумевая активные движения персонажа на пути к желанному спасению. В романе Харриса созданный в параллель помпеянцу Аттилий тоже максимально активен: глазами аквария, совершающего всеобъемлющий маршрут, читатель наблюдает последние часы жизни Гая Плиния Старшего, сталкивается с обезумевшими от безысходности жителями города, попадает в дом рабовладельца Попидия в поисках любимой, наконец, находит в термах Корелию, столкнувшись с Амплиатом, и совершает последний рывок к спасению, погрузившись в резервуар. Прямым указанием на образ помпеянца с картины Брюллова является атрибутика, заимствованная с иллюстрации: в момент извержения, пытаясь отыскать Корелию, Аттилий случайно находит плащ, который становится предвестником их чудесного спасения. Держа плащ в руках и вдыхая запах, он предается размышлениям, где ему искать возлюбленную, и его мысли, выстраиваясь в логически последовательный ряд, постепенно приводят аквария к тому безопасному месту – к термам: *«И куда дальше? Где здесь безопасное место? Где отыскать достаточно крепкую крышу, способную выдержать вес восьмифутового слоя пемзы? Никакая плоская крыша на это не способна – об этом даже и говорить нечего. Нужно что-то, построенное в соответствии с современными традициями. Лучшие всего – купол. Но где здесь, в Помпеях, найти современный купол?»* [Там же, с. 364]. Соотнесенность Аттилия и Корелии с данной группой героев, несомненно, состоящих в браке, эксплицитно выражает в романе семейную тему и рождение детей. Фатальность будущих событий подтверждает и легенда о чуде спасшихся мужчине и женщине, которые, пройдя несколько миль под землей, словно кроты, вышли из туннеля там, куда не добралось извержение. Исследователь живописи Брюллова В. И. Порудоминский констатирует, анализируя эту группу, что *«ткань плаща, окружая их всех, позволяет передать особенное единство фигур этой группы, как бы слитых в одно целое»* [8, с. 145]. Структурную завершенность семейной группе в романе «Помпеи» придает репрезентированный в соответствии с постмодернистской поэтикой образ ребенка, отсылающий читателя к образу помпеянца из семейной группы, изображенного с женой и двумя детьми. Вместо «заявленных» детей с картины Брюллова в финальном эпизоде у Харриса рядом с акварием – *«наполовину засыпанная обломками рухнувшей крыши»* кукла, которая *«в царящем полумраке до нелепости напоминала ребенка»* [10, с. 363]. Фикциональность, граничащая с театральностью, свойственная этому фрагменту, определяет особое восприятие визуального объекта писателем-постмодернистом, описывающим происходящее как условность.

В продолжение «детской» темы Харрис следует описанию иллюстрации Брюллова и использует для этой вербальной интерпретации идеологический центр картины, включающий упавшую с колесницы мертвую женщину, символизирующую гибель античного мира, и склонившегося над ней златокудрого младенца, который, в свою очередь, является *«знаком неиссякаемых сил жизни»*, *«аллегорией нового мира, должно возникнуть на смену исчезающему»* [6, с. 102]. Художественное решение представление этой семейной группы находит в финальном фрагменте романа, иронично повествующем *«чудесные истории о выживших»*, в числе которых двое детей-близнецов, *«красивых, белокурых, в золотых одеяниях»*, *«не получивших ни единой царапины, но утративших дар речи»* [10, с. 378] и принятых при императорском дворе. Будучи композиционным центром у Брюллова, у Харриса эта группа не заявлена как семейная и смещена на задний план, находя упоминание лишь в финальном фрагменте романа, но не утрачивая при этом смысловой значимости, заданной художником. В романе белокурый ребенок, облаченный в золотые одеяния, символизирует зарождение новой жизни, а живописность стиля, проявляющаяся использованием изящной бело-золотой палитры, соответствует идейной завершенности финального фрагмента: слияние белого и золотого цветов знаменует единство духовности, мистицизма, просветленности и богатства. Немота детей-близнецов в романе – следствие перенесенного потрясения от увиденного смертоносного извержения, с одной стороны, усиливает драматизм происходящего, но с другой – уменьшает значимость этого чудесного спасения. Если мы обратимся к древнегреческой мифологии, полностью воспринятой Древним Римом после завоевания, то обнаружим, что много эпизодов, базирующихся на теме наказания, связано с лишением героев дара речи. Немота – это божественная кара, и примеров тому в древнегреческой мифологии немало. Так, прекрасная Ио, возлюбленная Зевса, превращена им в корову и лишена дара речи с целью сокрытия преступной страсти от жены Геры, а древнегреческая нимфа Эхо наказана таким же способом ревнивой Герой за любовную связь с ее мужем. Ксанф – древнегреческий герой, конь Ахилла, по одной из легенд, титан и товарищ Зевса, лишен возможности говорить эриниями вследствие уникального дара предвидения. Имплицитная отсылка к древнегреческим героям в эпизоде с детьми-близнецами – пародия, представляющая переосмысление фактурности и глобальности любых исторически значимых событий и помогающая автору выразить все нравственно-этические противоречия конкретной исторической ситуации. Надо отметить, что обращение к древнегреческой мифологии вообще является характерной чертой для творчества Харриса и Бульвер-Литтона: в основе самого романа «Помпеи» лежит миф о Тесее, подтверждением чему являются прямые указания в виде внутренних монологов главного героя – аквария Аттилия, а Бульвер-Литтон в «Предисловии» называет Помпеи полугреческой колонией.

Также и в самом романе определенно четко выражена греческая линия, и связана она с образами Главка, идеализированного героя, которого автор называет «вторым Алкиноем, щедро одаренным богами, но не знавшим тщеславия», и красавицы-гречанки Ионы, ставшими центром повествования [3, с. 18].

Следующая семейная группа, которую представляется возможным идентифицировать, – «новобрачные», расположена в правой части полотна и окружена романтическим ореолом. Прецедентом для ее создания – на этот факт указывают многие исследователи – послужил исторический роман итальянского писателя А. Мандзони «Обрученные», или «Помолвленные» (*“I Promessi sposi”*, 1827), в центре которого разворачивающаяся на фоне гражданской войны любовная история двух влюбленных – Ренцо и Лучии, по воле судьбы разлученных на длительное время. Эта сюжетная линия найдет позднее свое воплощение в романе Бульвер-Литтона: сразу две группы персонажей, связанных амурными отношениями, аллегорично отсылают нас к произведению Мандзони: главные герои Главк и Иона, чьей мечте мешает осуществиться злой колдун Арбак, и потерявшиеся в адском пламени влюбленные – Юлия Феликса и ее молодой муж, имевшие реальных прототипов в Древнем Риме, свидетельством чему являются документальные источники. Брюллов, передавая колорит античной эпохи, украшает головы новобрачных венками из цветов, а невесту фламмеем – покрывалом желто-оранжевого цвета. Молодой человек с лишенной чувств невестой на руках настолько поглощен мыслями о возможной утрате любимой, что не чувствует страха перед глобальной природной катастрофой. Описание новобрачных, которых несложно идентифицировать и в романе Харриса, в целом совпадает с образами на картине. В данном случае мы имеем дело с неявным экфрасисом, на данную семейную группу с картины Брюллова указывает лишь частичная общность сюжетной организации финального эпизода: молодой мужчина, безуспешно пытающийся найти свою жену Юлию Феликсу в полумраке разрушенного города и со стоном выкрикивающий ее имя, выглядел «до нелепости аккуратно, как будто просто вышел пройтись перед завтраком» [10, с. 360]. Изящество и торжественность, свойственные визуальному объекту Брюллова и доминирующие в вербальной интерпретации сюжетного выражения в романе, связанного с линией «новобрачных», кажутся абсурдными на фоне огненного пламени, охватившего Помпеи. И если для иллюстрированной темы Брюллова, касающейся этой семейной группы, характерна завершенность эпизода – воссоединение заблудившихся влюбленных, то у Харриса это сюжетное выражение приобретает черты открытости и неизвестности: повествование этой сюжетной линии заканчивается тем, что молодой муж исчезает в городском полумраке, не найдя Юлию Феликсу, а едва мерцающий огонек лампы в полуутме олицетворяет тающий на глазах символ надежды.

Одним из образов, вступающих в идеологический дискурс с литературными героями Бульвер-Литтона и Харриса, для которых он стал прототипом, на картине Брюллова является образ жреца. Он изображен на втором плане в глубине картины убегающим с прикрытой головой и уносящим ритуальные ценности. В ранних эскизах жрец был размещен художником то на ступенях лестницы слева, то на углу улицы в правой части иллюстрации, но позднее, подчинив создание этого образа основному замыслу, заключающемуся в неизбежной гибели античного языческого мира и наступлении христианской эпохи, Брюллов смещает его вглубь картины. Образ Арбака, демонического злодея из романа Бульвер-Литтона, считающего магию вершительницей людских судеб, скопирован с образа языческого римлянина. Идейная сфера, связанная с эволюцией этого персонажа в романе, определена увлечением самого автора мистическими учениями Востока и культурой Египта. Харрис предлагает собственную реконструкцию этого образа и финального эпизода картины Брюллова. Так, черты жреца приобретает вольноотпущенник, римский рабовладелец Амплиат – отец Корелии, возлюбленной молодого аквария. Этот персонаж наделен мифологическим мировоззрением, однако его языческие представления в различных фабульных выражениях достаточно противоречивы: «...не то чтобы он был полностью лишен религиозного чувства», его приводили в восторг кровавые зрелища, связанные с жертвоприношением, но «смотреть, как суеверные граждане поочередно проходят мимо костра и сотнями швыряют туда мелкую рыбешку... – нет, в этом Амплиат не мог углядеть ничего благородного, как ни старался» [Там же, с. 227-228]. Внешний облик персонажа явно не скопирован с картины Брюллова, где жрец – немолодой, седовласый старик с демоническим взглядом: статный мужчина, с красивым правильным лицом и глазами оттенка синевы, что и у дочери, Амплиат не похож на своих предшественников. В связи с трансформацией образа готического злодея на смену собирательному образу римского язычника, находящегося в плену мистификаций и предрассудков и пытающегося спастись бегством, приходит делец, не желающий расставаться с властью и богатством даже перед ликом смерти. Мотив бегства, несущего ему мнимое спасение, отсутствует в романе: Амплиат погибает в термах вместе с семьей под волной захлестнувшей его раскаленной песчаной бури. Авторский выбор связан с таким фабульным выражением не случайно. Конструируя финальный эпизод – гибель Амплиата, – Харрис зашифровал в нем метафорично мысль о том, что языческое мировоззрение, канувшее под обломками разрушенных Везувием Помпей, легло в фундамент новой античной цивилизации. Ведь европейская идеология в течение многих веков обращалась к опыту Древней Греции и Древнего Рима, и это обращение связано, прежде всего, с религиозно-философскими учениями, природа которых представляет синтез различных культур. В современной западной мысли прослеживается тенденция либеризации христианского мировоззрения, утрачивается значение института церкви, и поэтому закономерным и знаковым является тот факт, что в романе Харриса отсутствует образ христианского священника. Ведь у писателя-постмодерниста, разрушающего «условные границы дискурса между художественной литературой или историей» [5, с. 57], появляется возможность «провести параллель с любым кризисным состоянием мира – в том числе и современного» [Там же, с. 64]. Неслучаен выбор представляющегося современным идеологом Харриса сделать Гая Плиния Старшего центральным

образом романа, подчеркнув ценностную ориентацию этого героя. Аутентичность атмосферы античного мира, выписанная в произведении и связанная с изображением конкретных исторических реалий, не вызывает сомнения, однако Плиний старший, который, кстати, у Бульвер-Литтона не является образной доминантой, получает у Харриса свою интерпретацию. Этот образ создавался автором с опорой на оригинальные источники: переводы Плиния, Сенеки, Страбона, письма Гая Плиния Младшего. Современным читателям он известен, прежде всего, не только как автор «Естественной истории» – масштабной энциклопедии, но и как политический деятель. Плиний в романе не «худощавый ученый», созданный воображением аквария, а комичный, несуразный человек с животом, выдававшимся вперед, «словно таран одного из кораблей». Насмешливо и пренебрежительно называя его «толстяком с высоким одышливым голосом», «со своими пухлыми щеками, поджатými губами и редкими седыми кудрями, слипшимися от пота», походившим «на разъяренного пожилого Амура, сошедшего с какого-то расписанного, но уже облезающего потолка» [10, с. 64–65], Харрис не умаляет его значения как «человека науки» – «своеобразного явления», «со своими авторскими правами и бесправием», управляющего «после смерти из своей могилы целыми нациями и поколениями» [4, с. 182]. Отстаивающий приоритеты организационного начала в обществе, логичности и доказательности суждений, Гай Плиний Старший лишен религиозного чувства, отдаёт предпочтение научной сфере, служащей фундаментальной базой для развития различных направлений в современном мире. Именно поэтому образ Плиния, находящегося в период вулканического извержения в качестве командующего морского флота в Мизенах и обретшего свое последнее пристанище на берегу Неаполитанского залива в Стабиях, подробно выписан Харрисом в финальной сцене «Помпей» и заслуживает, по мнению автора, непререкаемого пиетета, который порождает особый статус науки в мировом социуме.

Творение Брюллова «Последний день Помпеи», в отличие от романа Харриса, таит в себе глубокую религиозность и сакральность. Образ священника, введенный художником в более поздней версии интерпретации трагедии в Помпеях и созданный по принципу контраста с образом языческого жреца, отступившего на задний план, присутствует на полотне, выражая противоречивые религиозные настроения античной эпохи. Изображенный в левой части картины с крестом на шее, с кадиллом и факелом в руке, священник возвышается над семейной группой «матерью с двумя дочерьми» и наблюдает за крушением статуй языческих божеств, являя собой рождение нового христианского мира. Религиозный мотив присутствует и в романе Бульвер-Литтона, и представлен он также противостоянием двух мировоззрений – языческого и христианского, разрешившимся триумфом последнего – принятием главными героями, афинянином Главком и его возлюбленной гречанкой Ионой, в финальной сцене христианства. Таким образом, мы отмечаем, что религиозная проблематика в той или иной степени присутствует как в исторических романах британских авторов, так и в иллюстрированной русской версии трагедии в Помпеях, послужившей для них экфрасисом.

Факт сближения эпох, основанный на сходных чертах культурно-исторических моделей общества, мы можем констатировать не только применительно к художественному постмодернистскому пространству романа Харриса: Брюллов, создавая картину, решает обозначенную проблему взаимодействия на уровне образной системы, обращаясь к портретам своих современников при создании рядовых помпеянцев, спасающихся под обломками разрушенных зданий. Так, художник наделяет портретным сходством с Юлией Самойловой, музой самого автора, четырех героинь своего живописного полотна, а именно: знатную женщину, упавшую с колесницы, мать, обнимающую своих дочерей, девушку с кувшином и, наконец, женщину, прижимающую к груди младенца. Муза Брюллова, обладавшая яркой южной внешностью и надолго покорившая сердце создателя легендарных Помпей, – востребованный автором тип женщины, обнаруживающий сходство с обычными помпеянками и часто наблюдающийся в остальных работах мастера, наполненных эротизмом и торжеством жизни над смертью. В образе помпеянца, укрывающего семью плащом, угадываются черты атлета Доменико Марини (факт, упомянутый ранее), а лица многих персонажей из толпы на ступенях Скавра скопированы с реальных людей, проживающих в Италии. Создавая «Последний день Помпеи», Брюллов изобразил «не холодные прекрасные статуи», а живых людей, обнажив их возвышенные чувства и страдания: «... в их прекрасных лицах, телах, движениях он воспевал лучшее в людях, а не расчетливое совершенство форм» [8, с. 147]. Многочисленные имплицитные отсылки как к конкретным историческим личностям, так и к современникам самого Брюллова помогают оживить канувший в небытие город и стереть многовековые границы между различными культурно-историческими эпохами. По словам самого Брюллова, «одно из главных условий для картины – приуроченность к требованиям девятнадцатого века». «История в “Последнем дне Помпеи” – ощущение вулкана, кипящего рядом и в любую минуту готового обрушить на землю огонь. История не гибель Помпеи, это лишь эпизод истории; история – крушение целого мира с его людьми, бытом, верованиями и неизбежное рождение нового мира, она – в смене миров, эпох» [цит. по: Там же, с. 152]. Бульвер-Литтон в своем романе создает психологически достоверные художественные образы: в них также конкретно-историческое сочетается с вечным и общечеловеческим, поэтому перед лицом всепоглощающей лавы, уничтожающей все на своем пути, жители Помпей равны. Подобное видение автором исторических реалий в художественном пространстве романа позволяет легендарным персонажам находиться «в тени». Так, Гай Плиний Младший является второстепенным героем, активно вступая в игровое художественное пространство лишь в момент извержения, пытаясь спасти свою беспомощную мать и демонстрируя величие и любовь, побеждающие страх смерти. Исторические документы свидетельствуют, что он находился в момент извержения в Мизенах, расположенных в нескольких десятках километров от Помпей, но Брюллов, а вслед за ним и Бульвер-Литтон, пренебрегая этим фактом, вводят в финальную

сцену группу Плиния с матерью, уговаривающих друг друга спастись во время трагических событий у Дороги Гробниц, усиливая драматический эффект при помощи динамичных жестов героев. У Брюллова лицо Гая Плиния Младшего скопировано с натуры, а в качестве объекта, послужившего создателю иллюстративным материалом, выступил обычный горожанин-итальянец, современник Брюллова.

Р. Д. Харрис в заключительных главах романа следует историографической точности, сохраняя топографические позиции и за Гаем Плинием Старшим, и за его племянником – Гаем Плинием Младшим. Однако автор, эксплуатируя фрагмент – сын, спасающий свою мать, – в параллель образу Гая Плиния Младшего создает вымышленного персонажа – Луция Попидия, потомственного рабовладельца, который собирается стать законным супругом Корелии. В финальной сцене именно он предстает спасающим свою обессилевшую мать. В сравнении с жертвенно прекрасным Гаем Плинием Младшим Луций Попидий со своими слипшимися волосами походит на медузу и выполняет лишь единственную функцию в этом фрагменте: компенсирует идейно-художественный подтекст финала, призванный вызвать обострение восприятия масштабной катастрофы. Прием подмены вызывает определенный комический эффект у читателя, и надо отметить, что автор, искусно манипулируя сознанием, разрушает какие-либо ассоциативные связи между этими параллельными образами. Ироничное описание свойственно писателю-постмодернисту на протяжении всего повествования, когда он обращается к образу Попидия: герой, мир для которого *«стал вверх тормашками»*, *«никогда не был силен в арифметике, и потому, когда Амплиат сказал, что он тоже может кой-чего заработать, он подписал договор, не читая»*; намекая на его гомосексуальные наклонности, Харрис обращает внимание на то, что тот был бы не прочь развлечься втроем, имея в виду брата Корелии – Цельзиния [10, с. 163].

В контексте проблемы, выявляющей степень влияния живописного полотна на финальный эпизод романа Харриса, знаковым становится особое место в композиции картины фигуры художника – автопортрета самого Брюллова с этюдником на голове, ставшего «соучастником» катастрофы и беспристрастно наблюдающего трагедию на городской площади. Брюллов таким образом оставил автограф, как это делали многие итальянские живописцы, у которых он учился. Г. К. Леонтьева отмечает, что *«этот личный момент»*, *«эффект присутствия»* сближает «Последний день Помпеи» с творениями романтиков, которые писали *«стихи вовсе не автобиографического свойства от первого лица»* [6, с. 101]. Чтобы определить степень локализации Харриса как субъекта эстетической действительности в художественном пространстве, нам необходимо обратиться к эпизодам, в которых прием погружения в сознание героя позволяет автору стать соучастником происходящего, «влестись» в цепь размышлений романной личности, создавая иллюзию правдоподобия, тем самым инспирируя читательскую оценку происходящего. Внутренний монолог аквария, увязающего в пемзе, перерастает в философские размышления о вечной жизни, метафорично выраженной в образе *«каменной мантии»*, принесшей герою *«безграничное ощущение покоя»* и способность принять смерть – *«и даже обрадоваться ей, как можно радоваться отдыху после целого дня изнурительной работы где-нибудь на аркаде акведука»* [10, с. 356]. Такие характеристики Гая Плиния Старшего, как острота ума, сохранившееся юношеское любопытство, непоколебимость характера и самоотверженность в делах научных, Харрис иллюстрирует в последний день извержения, растворяясь в сознании героя, передавая физические страдания через сравнение – *«боль железным обручем сдавила грудь»* [Там же, с. 376]. В словах «Благодарности», прилагающихся к роману, писатель постоянно сравнивает себя с ученым, о чем говорят следующие выражения: *«Боюсь, я, в отличие от Плиния, не могу сказать...»*, *«И, как и Плиний, я полагаю...»* [Там же, с. 379]. Такое художественное «отождествление» предполагает имитацию реальных мыслительно-речевых возможностей героев «Помпей», способствует выявлению причинно-следственных связей в рассуждениях, содержащих глубокий нравственно-философский подтекст.

Иллюстрация Брюллова, несомненно, составляет основу живописного компонента романа Харриса, служа объектом экфрасиса, поэтому так важна цветовая палитра, придающая особый колорит повествованию и выражающая макабрические мотивы произведения. Глубоко романтическая идея картины и в определенной степени отход от канонов классицизма, выраженные в композиционном построении, где каждая группа уже не составляет традиционный треугольник, нарушается принцип барельефности и действие развивается вглубь полотна; в выдерживании приема естественного освещения, падающего из определенного, реального источника; разрушении локальности светотенью, рефлексам и, наконец, в стремлении выразить событие через характеры, психологию людей, многогранные оттенки чувств, вызванных угрозой неизбежной гибели, – все эти принципы приближают творение Брюллова-художника к глубоко романтической форме [6, с. 102]. Для картины характерным является принцип эстетизации смерти, придающий изображаемому событию некую театральность. Этот принцип, основанный на крайнем выражении манерности и стилизации, находит отклик в романах Харриса и Бульвер-Литтона, помогает при помощи определенной спектральной гаммы выразить inferнальные мотивы и дополнить готический фон повествования. Обратившись к картине Брюллова, мы наблюдаем на заднем плане пылающий Везувий, который бликами растекается на основной план, освещая его красно-оранжево-коричневым цветом и создавая таким «кровавым» освещением живописный эффект. *«Огненные потоки, отбрасывающие на воду красные блики»* [3, с. 274], в романе Бульвер-Литтона перекликаются с *«кипящей волной красного раскаленного пара»* в *«ярко освещенном терпидариуме»* [10, с. 357-359] у Харриса, придавая мистическую театральность трагедии. Символика, связанная с образом «мертвой птицы», сопровождает и визуальную интерпретацию катастрофы, и вербальную версию: на картине Брюллова мы можем наблюдать, как ребенок из семейной группы «помпеянец, укрывающий плащом жену и детей» тянется к лежащей на земле мертвой птице, а в романе Харриса предвещающие гибель всего живого готические

оракулы падают с неба. Автор создает подобие театральной сцены, обращая то к изображениям богов на дальней стене и на их фоне – к силуэтам людей, то к «каменному коню, впряженному в каменную повозку» [Там же, с. 354], эпатируя читателя словами о том, что здесь «не хватало лишь музыки, чтоб решить, будто он видит какое-то празднество» [Там же, с. 366]. Описание в финальном эпизоде Амплиата соответствует внешнему облику профессионально загримированного актера: через слой белой пыли на его расцарапанных щеках проступала кровь, словно через слой грима, «уголки рта были приподняты, словно у театральной маски комедианта», а «в неестественно широко распахнутых глазах отражался яркий свет». Его обращение к акварию – словно заученная речь лицедея, говорящего настолько быстро, что «слова так и сыпались из него»: «...казалось, будто он начинает новую фразу, еще не успев закончить предыдущую» [Там же, с. 367].

Итак, сравнив финальный эпизод романа «Помпеи» Р. Д. Харриса с иллюстрацией К. П. Брюллова, мы пришли к **выводу**, что картина «Последний день Помпеи», несомненно, послужила объектом экфрасиса у британского писателя. Однако Харрис демонстрирует независимость авторской позиции, включая в роман черты постмодернистской поэтики, элементы иронично-пародийного характера, выявляющие особый авторский стиль. Вымышленные персонажи и реально существующие в Римской империи исторические герои, заявленные в произведении, вступают в философский дискурс с иллюстрацией, обнаруживая при этом связи между разными культурно-историческими эпохами и отражая синтез эстетики постмодернизма и глубокого мифологического мировоззрения, присущего античному миру.

#### Список источников

1. Алленова О., Алленов М. Карл Брюллов. М.: Белый город, 2003. 64 с.
2. Брагинская Н. В. Структура диалогического экфрасиса // Симпозиум по структуре балканского текста / под ред. В. В. Иванова. М.: Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР, 1976. С. 6-11.
3. Бульвер-Литтон Э. Г. Последние дни Помпеи. Пелэм, или Приключения джентльмена / пер. с англ. В. Хинкиса. М.: Правда, 1988. 767 с.
4. Карлейль Т. Герои и героическое в истории. Публичные беседы. М.: Вузовская книга, 2001. 280 с.
5. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов. М.: Флинта; Наука, 2004. 213 с.
6. Леонтьева Г. К. Карл Брюллов. Изд-е 2-е, доп. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1983. 334 с.
7. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева; Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. М.: НЛЮ, 2013. 571 с.
8. Порудоминский В. И. Брюллов. Изд-е 2-е, стереотип. М.: Молодая гвардия, 2015. 315 с.
9. Сомова Е. В. Античный мир в английском историческом романе XIX века: дисс. ... д. филол. н. М., 2009. 416 с.
10. Харрис Р. Помпеи. М.: Эксмо, 2014. 384 с.
11. Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. Пермь: Издательский центр Пермского государственного национального исследовательского университета, 2014. 203 с.

#### DIALOGUE OF EPOCHS: ROBERT DENNIS HARRIS'S EKPHRASTIC NOVEL "POMPEII"

Shchemeleva Elena Borisovna  
Moscow State University of Education  
schemeleva2018@mail.ru

In the article, the author reveals the content of the notion "ekphrastic discourse" focusing on the problem of visual art representation in a postmodernist literary work, when the text receives a variety of interpretations. The purpose of the study is to identify the degree of interaction of the visual object, the illustration "The Last Day of Pompeii" by K. P. Bryullov, with the artistic space of the historical novel "Pompeii" by the modern British writer R. D. Harris. Special attention is paid to the relations between different cultural and historical epochs reflecting the synthesis of the aesthetics of postmodernism and the mythological worldview inherent in the ancient world.

*Key words and phrases:* R. D. Harris; ekphrasis; ekphrastic discourse; visual art; verbal art; postmodernist poetics; mythological worldview.