

# Наблюдения над экфрасисом в романе М. Фагерхольм «Дива»

34

С. Хейнонен (Sanna Heinonen),  
магистр философии университета  
г. Йюенсу (Финляндия)

О. Г. Борисова, кандидат филологических  
наук, доцент кафедры финно-угорского  
и сравнительного языкознания ГОУВПО  
«МГУ им. Н. П. Огарева» (г. Саранск, РФ)

Монику Фагерхольм сегодня считают одной из успешных и всемирно известных современных финских писателей. Общей темой ее произведений является исследование природы молодой женщины. Фагерхольм пытается писать о женщинах, не фокусируя взгляд на какой-то традиционной роли – матери, жены или подруги; в первую очередь она рассматривает женщину как экзистенцию. Писательница неоднократно высказывалась о том, что в СМИ и литературе идентитет молодых женщин определяется обычно с внешней стороны либо через психологию, сексуальность или близость. Сама связь девушки с миром при этом остается неисследованной областью [3, 36; 10, 58].

Первые два произведения Фагерхольм, сборники новелл «Sham» (1987) и «Patricia» (1990), являются короткой прозой и, по словам самого автора, литературоведческими экспериментами. На момент работы над новеллами Фагерхольм увлекалась постмодернистскими идеями и не признавала крупные формы литературных произведений. Однако в итоге форма произведения стала ограничивать историю повествования. Фагерхольм изменила свое мнение относительно крупных форм и решила написать роман, в котором можно использовать старые, испытанные образцы повествования. Вышедший в 1994 г. дебютный роман «Underbara kvinnor vid vatten» («Чудесные женщины у воды») мгновенно сделал из нее известную писа-

тельницу. Магически написанная семейная драма 60-х переведена по крайней мере на девять языков мира, а Клаес Олссон снял по ней одноименный фильм. Награжденное в Финляндии произведение даже восхваляли на страницах книжных рецензий «Нью-Йорк Таймс», что можно считать признаком большого успеха финского романа.

С выходом в 1998 г. второго романа Фагерхольм «Дива» читатели испытали легкое разочарование. «Дива» не является для читателя легкой книгой, так как в ней писательница растянула до предела начатые в «Чудесных женщинах» опыты повествования. Мнения относительно романа разделяются, но, несмотря на это или именно поэтому он удостоился статуса культовой книги. Третий роман – «Den Amerikanska flickan» («Американская девочка») – Фагерхольм выпустила в свет только в 2004 г. В Швеции роман наградили самой престижной литературной премией – Августом, в настоящее время выходит также его телевизионная версия. Этой осенью ожидается продолжение романа – «Glitterscenen» («Сцена блеска»).

Моника Фагерхольм – шведскоязычная финка. В пятимиллионном населении Финляндии шведскоязычных финнов насчитывается около 300 тысяч. Столь небольшое языковое сообщество смогло дать Финляндии значительное количество великих писателей, таких как Туве Янссон (Tove Jansson), Бу Карпелан (Bo Carpelan), Туа Форсстрём (Tua Forsström), Чель Вестё (Kjell Westö). И это только некоторые из

**Фагерхольм пытается писать о женщинах, не фокусируя взгляд на какой-то традиционной роли – матери, жены или подруги; в первую очередь она рассматривает женщину как экзистенцию.**



многих. Шведский язык является вторым официальным языком в Финляндии; языковая ситуация в этой стране в какой-то мере и сегодня остается чувствительной. Когда в 2007 г. Фагерхольм пригласили участвовать в Днях финно-угорской культуры в Вену, в обществе возник некий диссонанс. Некоторые не понимали, как шведскоязычная писательница может представлять финно-угорскую культуру. Было бы иначе, если бы в заголовке мероприятия звучала финская культура – многие финские шведы считают себя финнами, говорящими по-шведски [4, 77–79]. Об этническом идентитете финских шведов ведутся многочисленные разговоры. На интернет-портале Министерства иностранных дел Финляндии в цитируемом ниже интервью голландской газете «NRC Handelsblad» [13] Фагерхольм даже не пытается определить явление идентитета. Как художник она видит в этом некую плодотворность, преимущество.

«Сегодня часто приходится решать, к какому культурному или литературному сообществу ты относишься. Такого, по-моему, быть не должно. Мы живем здесь в такой маленькой стране, в таком закрытом мире. Стоит ли еще размышлять об идентитете? Это катастрофа. Я пришла из маленькой культуры, в которой есть финские, шведские, норвежские и русские элементы. Все это дает мне большую свободу. Я свободна творить то, что я хочу. Конечно, кому-то может быть и трудно, если он не знает, к какой культуре относится и все время ощущает себя чужим. Но писателя такое положение только обогащает – видишь мир со стороны. И никогда не знаешь, кто ты, – это для писателя идеальная ситуация».

### «Дива» и экфрасисное повествование

В постмодернистском стиле написанная «Дива» при выходе в свет получила, с одной стороны, воодушевленный, а с другой – удивленный, смущенный прием. Роман, полное название которого – «Дива. Вечные основы одного взросления. Вместе с лабораторией кукол (бонусная история о будущем)», – посчитали очаровательным взглядом на подростковую жизнь девочки, но мозаичную технику построения романа оценили как неудачную. Например, Рита Куткиярви (Riita Kutkijärvi) написала в «Утренней газете» г. Тампере следующее: «Структура романа Фагерхольм не работает, но содержание буквально всасывает тебя» [5]. Искусствовед Хелена Седерхольм (Helena Sederholm), напротив, оценила своеобразие техники повествования: «Мы переживаем и ощущаем окружающий мир как события из некоторых мест, между которыми – только дорога. Литература, театр и кино иногда представляют нам мир таким же, как мы его чувствуем. Вместо сценического и временного расстояния мы представляем серии картин, промежутки



Моника Фагерхольм

между которыми заполняет сам воспринимающий. Точно так же, как промежутки между квадратами серии комиксов. Такого типа, например, и произведение Моника Фагерхольм «Дива»» [12, 105].

Седерхольм занимается главным образом исследованием таких проблематичных и пограничных явлений между традиционными видами искусства, как перформанс (перформанс), инсталляция и коллаж. Упоминание художественного произведения в данном контексте, возможно, вызовет вопрос о связях романа, словесного художественного произведения, с визуальным представлением. Отметим, что кроме обложки в 476-страничном произведении графических иллюстраций нет. Конкретно присутствует только текст, слово. Но описанные словесно картины кажутся существующими, правда, где-то в ином месте: в воображении писателя или читателя. Они метафоричны, нематериальны и недостижимы.

В литературоведении центральной категорией, отражающей отношения между словом и картиной, является понятие экфрасиса. Термин, уходящий корнями в античную греческую риторика, предназначен для вербальной репрезентации визуального [2, 299; 9, 152]. В узком смысле экфрасис – это отрывок художественного текста, в котором описываются произведения изобразительного искусства, обычно картины, фотографии и скульптуры. Однако в



последнем случае термин не полностью отражает суть явления, так как формы взаимодействия картины и слова в тексте многогранны. Более широкое и практичное толкование понятия дает теория В. Робилларда (V. Robillard) [11, 53–54], согласно которой экфрасис рассматривается как взаимодействие художественных кодов разных видов искусств, т. е. как интермедиальность, и даже как один из видов интертекстуальности. Такой подход позволяет охватить все теоретические проблемы, связанные с картиной и словом.

Смело можно сказать, что «Дива» во многом экфрасисное произведение. В тексте часто встречается словесное описание воображаемых и реальных картин, других произведений художественного искусства, а также бесчисленное множество ссылок на картины, фильмы и комиксы. Как отмечает Седерхольм, представление картин в романе повлияло на его повествование [12, 105]. Временные границы романа сложно представить. Содержание скорее разбивается на ряд серий картин и эпизодов, чем тянется единой линией. Напряжение между картиной и словом проявляется, например, в противопоставлении написанного и увиденного. В романе литература и способность художественно отражать действительность подвергаются критике. Выросшая в пишущей среде девочка-подросток уверяет, что она никогда не напишет ни слова. Вместо этого она собирается «ВИДЕТЬ». Далее вкратце представим несколько наблюдений того, как в романе использован экфрасис в построении образов двух героев – матери и отца.

## Слова матери

«Дива», как мы уже отмечали, – это повествование о взрослении. Главный герой романа и рассказчик – 13-летняя девочка, которая живет вместе с матерью-поэтессой и двумя братьями где-то в тихом микрорайоне местечка Вартола в шведскоязычной части Финляндии. С внешней стороны жизнь Дивы довольно обычная для подростка: школа, друзья, влюбленность, пререкания со старшим братом... В самой же Диве нет ничего обычного. Это настоящая супердевочка, как ее любимая героиня комиксов Phoenix Marvel Girl. Интеллект девочки очень развит, а внешность у нее, как у модели. Стараясь избегать канонов и не зависеть от группового подросткового давления, она создает свой мир, использует свой язык. Дива, как и другие герои романа, не является реально существующим человеком, у нее нет прототипа, она литературная конструкция, по словам автора, «человек-утопия» [7].

Мать Дивы побуждает ее найти в жизни свой настоящий образ. Советы матери в романе – это не традиционные комментарии относительно домашних заданий, выполнения работы по дому, одежды,

## В литературоведении центральной категорией, отражающей отношения между словом и картиной, является понятие экфрасиса.

выбора мужчины и хорошей работы, а умные, художественные и в какой-то степени феминистические размышления.

*«Никогда не старайся быть “своим парнем”, говорила мне мать. Так ты играешь им на руку. Тебя не оценят такой, какая ты есть, самой собой. <...> Мне иногда кажется, что женщины сами не знают, кто они, когда так воодушевленно играют и всегда играли тот свой большой спектакль перед мужчинами. – Есть и другие способы существования, продолжала мать. Есть много других способов. Есть сотни способов быть и жить, можно быть такой, какой ты сама хочешь. <...> Действительность реальнее, чем ты сама. Продолжай свои мечты. <...> И ты станешь взрослой, и тебе придется испытывать свои неудачи» [1, 33, 34; 38; 150].*

Заслуживает внимания и то, что внешний вид матери в романе совсем не описан. Мать не соглашается с тем, чтобы ее изображали. Дива вспоминает, как в детстве они с братом во дворе в шутку сделали похожую на мать снежную бабу, но сразу же сломали ее, увидев, что мать рассердилась [1, 187]. Мать присутствует в тексте и жизни дочери именно через слово. Лексема «слово» периодически присоединяется к образу матери:

*«...думала, что, вероятно, мама играла чрезмерно много великими словами. Это, вероятно, порок писателей. <...> Она швыряла меня в пустоту дурацкими словами, которые, конечно, очень и очень интеллигентны. Невозможно знать, откуда берутся ее слова» [1, 32; 226; 421].*

Мать часто была в таком восторге от своей сообразительности, что ее реплики оставались всего лишь словами. Она не всегда могла сама объяснить, что имела в виду. Дива определяет ее как умницу, которая «практически все подвергает сомнению, но не приходит ни к какому выводу, отказывается довольствоваться готовыми мыслями других и не хочет что-то заимствовать» [1, 35]. Мать переводит «дневник европейского читателя» и упорно пытается писать нефигуративные, т. е. необычные, стихи. Она поставила перед собой высокую цель.

В романе мать Дивы представляет такой образ мышления, который исследователь Митчелл (W. J. T. Mitchell) [9, 152–154] называет экфрасисным страхом. Страх, надежда и равнодушие – это составляющие трехэтапного процесса, который, по мнению Митчелла, отражает напряжение между словом и картиной в экфрасисе. Обычно эти три



ступени существуют в тексте в большей или меньшей мере одновременно. Этап, или фаза, равнодушия (indifference) означает, что экфрасис не способен представить визуальный объект так, как картина. Наш здравый смысл утверждает, что, хотя текст может сколько угодно описывать картину, он не сможет преподнести глазам конкретное изображение. Фаза надежды (hope) заключается в том, что при помощи языковой картины и воображения экфрасис способен представить слушающим изображаемый объект. Третья фаза – страх (fear) – заключается в риске затенения разницы между словом и картиной. Имеется риск того, что картина и образный язык могут определенным образом завуалировать информацию и ввести читателя в заблуждение.

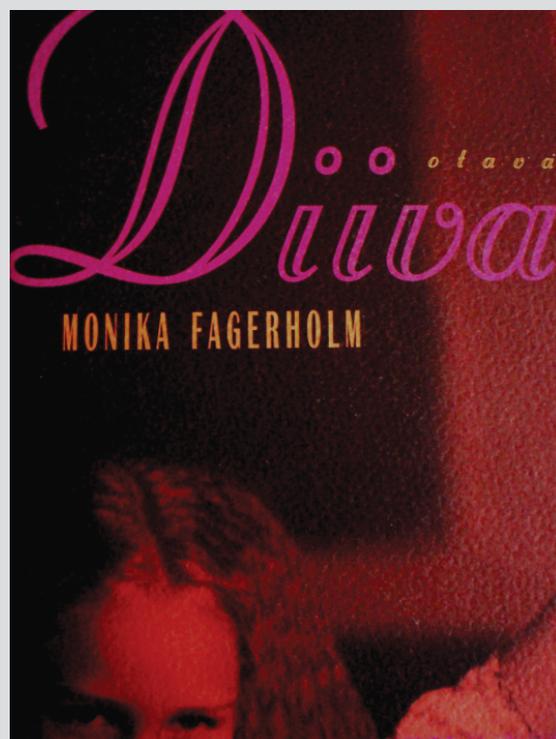
В своих текстах мать стремится освободиться от соблазнительных иллюстраций. Возможно, экфрасисный страх ведет к стремлению разграничить картину и слово. Следы экфрасисного страха можно довольно легко найти в теории искусства и истории литературы. Митчелл [9, 155] приводит в качестве примера немецкого теоретика искусств Д. Е. Лессинга, который считал сочинение стихов совершенной формой выражения и предостерегал поэтов от соприкосновения с приемами изобразительного искусства, дыбы речь не застыла, как «кукла».

Кукла составляет важный мотив и в романе. Одна из незабываемых фраз матери звучит так: «Внутри каждой женщины – говорящая кукла, своего рода Коппелия. Балет» [1, 32]. Кукла как феминистическая, пассивная игрушка является картиной, образом того, какой не хотела бы видеть свою дочь в будущем эмансипированная мать. Мотив куклы связан с античным мифом о Пигмалионе и с теми произведениями культуры, в основу которых этот миф положен, например с балетом «Коппелия», поставленным по легенде Э. Т. А. Гофмана.

Картина и слово в качестве кодовых систем нейтральны, но в различных контекстах, например в теории Лессинга, статичная картина как объект взгляда больше относится к женскому началу, а динамичное слово – к мужскому. Картина считается объектом, вторичным по отношению к тексту – субъекту [8, 110].

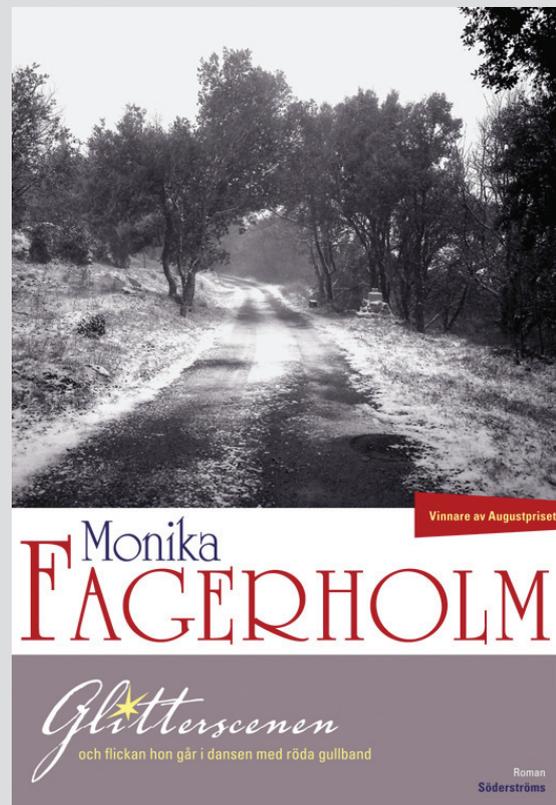
Дива-подросток слушает мать, углубившись в комиксы, с отвращением. Она не собирается следовать советам матери. По мнению Дивы, мать «только и хочет стереть все, стереть все слова со страницы, так, что в конце ничего не останется» [1, 433]. Дива сама научилась владеть картинами, образами и знает, что они фиктивны. Она понимает, что это всего лишь художественный способ выразить определенное чувство.

*«Большой Медведь несет меня домой. Я такая маленькая в руках Большого Медведя. Так не бывает, это только картина, некое чувство. Я слишком*



Повесть о подростке роман  
Моники Фагерхольм «Дива»

Новый роман Моники Фагерхольм «Сцена блеска»



*тяжелая, чтобы Большой Медведь мог нести меня домой, он не сможет, хотя он такой сильный, в миллионы раз сильнее, чем все остальные» [1, 150].*

У картины в тексте произведения есть свое место, так как не все можно прямо высказать. Иногда картина на самом деле рассказывает больше, чем тысячи слов, хотя она не совпадает с реальностью. Такое отношение к картине, используя терминологию Митчелла, можно назвать экфрасисным равнодушием. Конечно, в позиции рассказчика порой можно наблюдать и два других этапа. Мать Дивы часто клеветает на коллегу Инез Регнског, прообразом которой, судя по всему, является плодовитая чилийская писательница Изабель Аллендеа. Как считает мать, Регнског «со своим живым воображением и литературными приемами использует прозу безответственно и обманывает с ее помощью, насколько успеет» [1, 285, 468]. Ближе к концу романа у матери ослабевают пуристические идеалы, и она начинает писать, как Инез Регнског, большие романы. Этот поворот вызывает желание провести биографическое сравнение со второй матерью Дивы, с Моникой Фагерхольм.

## Картина с отца

Если мать в романе – это слова, то отец Дивы представлен только через картины. Отец – режиссер, который живет в далекой стране. Семья давно оставила отца, так как он решил перестать общаться, говорить. По мнению Митчелла [8, 110], молчание, тишина – один из атрибутов, связанных с картиной. По оценке Дивы, отец удалился «в большую тишину западных стран», в ту самую тишину, в которой находятся писатели Д. Д. Сэлинджер и Т. Пинчон [1, 194]. Сэлинджер и Пинчон кроме литературных трудов знамениты еще и тем, что им удается сторониться публичности. Насколько известно, Сэлинджер не давал интервью после 1980 г., а о личности Пинчона ходят лишь слухи. Обоих окружают молва и мифы. Они стали для литературного мира иконами. Заметим, что икона как объект не критичного поклонения тоже есть визуальная репрезентация. По сравнению с толкованием образа куклы она представляет противоположное отношение к картине. Иконе поклоняются без оговорок, а в религиозном контексте икона обладает силой.

*Финские гости. Республиканский праздник поэзии и народного творчества «Менам муза...», посвященный 170-летию Ивана Куратова. С. Куратово, Сысольский район, Республика Коми, 2009 г.*



Когда речь заходит об отце, в романе описывается следующая картина:

*«Мой отец живет в доме, построенном на сваях, на берегу в другой стране; там всегда идет дождь. Через окно можно заглянуть в дом. У отца на голове желтое сомбреро, он стоит у музыкального автомата (jukebox), и эта машина поет ему 28 раз одну и ту же песню, так как других песен там нет. Отец оперся о белую стену, а над его головой висит картина. На ней изображены спящие мексиканцы, и у мексиканцев на голове сомбреро, которые надвинуты на лицо. Смысл сейчас в том, что отец стоит там, как живой указатель на плохую картину, потому что он любит плохое искусство и умеет художественно использовать его в фильмах, которые он все еще делает, хотя и удалился в тишину. Стучу в окно. Отец поднимает голову, улыбается мне из-под желтого поля шляпы. Губы не двигаются, он не говорит» [1, 35].*

В отрывке ясно выделяется экфрасис, в котором кратко описывается висящая на стене в kitsch-стиле написанная картина: «На ней изображены спящие мексиканцы, и у мексиканцев на голове сомбреро, которые надвинуты на лицо». «Мексиканская» картина – это часть другой картины, которая не является конкретным произведением искусства. По сути дела, увиденный объект сравнивается с типичным существующим образцом, в нашем случае – с висящей на стене картиной. Такой обратный экфрасис Х. Лунд [6, 8] называет иконическим проектом. У людей имеется склонность в определенных обстоятельствах переживать действительность как некую картину, будто бы перед глазами открывающийся пейзаж есть картина на стене музея.

Как считает Лунд [6, 54], в форме картины пережитая действительность часто определенным образом обрамлена. Естественной оправой иконическому проекту служат, например, оконные рамы, ворота и дверные рамы. Во многих культурах у окон и дверей есть символические значения. Двери и ворота сим-

волизируют переход человека с одного жизненного этапа на другой, границу между двумя мирами. Дверь может обозначать как открытый доступ куда-то, так и препятствие, как близость, так и отдаленность. Окно является более молодым, чем дверь, символом в человеческой культуре. Оно обозначает проникновение, возможность и удаленность. Если дверь предоставляет возможность свободного прохода, то у окна сильнее функция препятствия. Окно дает возможность свободного хода больше для глаз и мысли, чем для ног. Функция удаленности и препятствия у символа окна хорошо видна в следующем отрывке:

*«Дива долго не видела отца, они физически далеки друг от друга, живут на разных концах земного шара. Единственная возможность приблизиться – в мыслях, через “память окна”».*

В образе отца реализуются многие идеальные черты. Он целиком и полностью живет в своем мире, и Дива не осуждает его, хотя он и решил жить отдельно от семьи. Отца считают блестящим художником, его окутывает пелена тех же легенд, которыми окружены Пингон и Сэлинджер. Эти фамилии указывают на литературные корни героя «Дивы». Известно, что одним из вдохновителей Фагерхольм был образ Холдена Колфилда из романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

#### Ключевые слова / keywords:

*экфрасис; слово; картина; роман; повествование*

*ekphrasis; word; painting; novel; narration*

Поступила 06.10.2009

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Fagerholm, M.* Diva. En uppväxts ragna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden) / M. Fagerholm. – Helsinki : Söderströms, 1998. – 476 s.
2. *Heffernan, J.* Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery / J. Heffernan. – Chicago ; L. : The University of Chicago Press, 2004. – 249 p.
3. *Hiidenheimo, S.* Rakastu suomenruotsalaiseen // Nuori voima. – 1999. – № 1. – S. 36–37.
4. *Järnefelt, R.* Järjetöntä politiikkaa // Kielipoliittisia puheenvuoroja / Toim. M. L. Lempinen. – BoD Finland, 2007. – S. 70–79.
5. *Kurkijärvi, R.* Diiva-Lucia puhkeaa kukkaan // Aamulehti. – 1998. – 29 lokak.
6. *Lund, H.* Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation / H. Lund. – Lund : FiberFörlag, 1982. – 198 s.
7. *Mander, J.* Baby Wonder / J. Mander // Ylioppilaslehti. – 1999. – № 1.
8. *Mitchell, W. J. T.* Iconologi. Image, Text, Ideology / W. J. T. Mitchell. – Chicago ; L. : The University of Chicago Press, 1986. – 219 p.
9. *Mitchell, W. J. T.* Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation / W. J. T. Mitchell. – Chicago ; L. : The University of Chicago Press, 1994.
10. *Rintala, T.* Muodon muuntelija // Kulttuurivihkot. Yhteiskunnallinen kulttuurilehti. – 2000. – № 3/4. – S. 56–58.
11. *Robillard, V.* In Pursuit of Ekphrasis. An Intertextual Approach // Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis / Toim. V. Robillard, E. Jongeneel. – Amsterdam : VU University Press, 1998. – S. 53–72.
12. *Sederholm, H.* Tämäkö taidetta? / H. Sederholm. – Porvoo ; Helsinki ; Juva : WSOY, 2002. – 200 s.
13. <http://www.formin.finland.fi/public/default.aspx?contentid=65538&nodeid=15154&contentlan=1&culture=fi-FI>

