

DOI: 10.33184/dokbsu-2023.4.3

## Формирование семиотического пространства живописи в художественном тексте (на материале романа Н. Готорна «Мраморный Фавн»)

© М. М. Биктимирова\*, Г. В. Гафарова

*Уфимский Университет науки и технологий*

*Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.*

*\*Email: biktimirovamm92@gmail.com*

Рассматриваются способы репрезентации семиотического пространства в художественном тексте, анализируются его смыслообразующие и сюжетообразующие функции. Доказывается, что упущение метафорических элементов, заложенных автором в формирование специфических семиотических пространств, может привести к утрате имплицитных смыслов и искажению понимания текста реципиентом.

**Ключевые слова:** Н. Готорн, семиосфера, семиотическое пространство, метафора.

Формирование семиотического пространства, несомненно, играет большую роль в переводе художественных текстов. Семиотические пространства зачастую выполняют сюжетообразующую и смыслопорождающую функции, неся в себе имплицитные смыслы, необходимые для понимания авторской интенции, однако вопрос их языкового отображения и интерпретации в переводе в настоящее время остается малоисследованным, что и определяет актуальность данной статьи. Своеобразие семиотического пространства внутри структуры художественного текста может остаться незамеченным переводчиками, что приводит к утрате важных смысловых оттенков текста оригинала. Целью предпринятого исследования становится анализ способов формирования семиотического пространства живописи в романе Н. Готорна «Мраморный фавн» и выявление языковых средств выражения пространственных отношений в тексте. Стоит также отметить, что современного перевода романа на русский язык не существует, что привело нас к необходимости обратиться к единственному существующему переводу, созданному в 1860 г. неизвестным переводчиком.

В структуре художественного текста Готорна категория пространства живописи и искусства в целом передается с помощью различных лексических и грамматических средств, а также используется прием «текст в тексте» – термин, который был предложен Ю. М. Лотманом в его труде «Статьи по семиотике и топологии культуры». Для начала обратимся к языковым средствам отображения: весь текст романа пронизывают ряды лексем называющих имена великих художников: *Raphael, Leonardo da Vinci, Guido Reni, Domenichino, Caravaggio Guercino, Perugino, Luini / Рафаэль, Леонардо да*

*Винчи, Гвидо Рени, Доменикино, Караваджо, Гверчино, Перуджино, Луини*, инструменты работы живописца, технику живописи и графики: *pen, ink, pencil, sketch, drawing, touch, easel* / *перо, чернила, карандаш, набросок (эскиз), рисунок, штрих (мазок), мольберт*. Стоит также отметить, что имя Гвидо Рени упоминается в романе 18, а Рафаэля Санти – 19 раз. Именно полотна этих живописцев и оказываются не только структурными, но и сюжетообразующими элементами в тексте. При формировании семиотического пространства живописи автор не останавливается на сугубо лексических средствах. Так, анализ способов формирования семиотического пространства живописи в романе «Мраморный фавн» невозможен без обращения к образам главных героев – особенно, образам Мириам и Гильды, которые «становятся смысло- и формообразующими в художественном тексте» [1]. С каждым из этих образов, глубоко метафоричных по своей сути, связаны разнообразные живописные мотивы, реализованные в том числе через интертекстуальные включения, которые представляют собой «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже» [2], что и является в данном случае основой генерирования смысла. Рассматривая природу семиотических структур такого рода, полагаем возможным согласиться с высказыванием Лотмана: «сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации» [3].

Действительно, создаваемое Готорном семиотическое пространство представляет собой сложную, многоуровневую структуру, основой которой являются живописные произведения великих мастеров. Так, Мириам, молодая копиистка, в прошлом которой сокрыта страшная тайна, неоднократно сравнивается автором с Юдифью, согласно ветхозаветной притче, убившей военачальника Олоферна, и Беатриче Ченчи, замешанной в убийстве собственного отца – обезумевшего тирана. Данные параллели подчеркиваются Готорном при помощи живописных полотен, в частности «Юдифь и Олоферн» Караваджо и «Беатриче Ченчи» Гвидо Рени. Интересно отметить, что сравнения героини с Юдифью возникают в тексте 16 раз, а с Беатриче – 18. С меньшей частотностью появляются в тексте сравнения и с другими героинями живописных полотен упомянутых мастеров (Луини, Караваджо, Перуджино, Гвидо Рени), а именно Клеопатрой, Иаилью, Евой, Марией Магдалиной.

Помимо проанализированного способа формирования семиотического пространства живописи, автор вводит в повествование еще один уровень зеркального отображения существующих в действительности произведений искусства в копиях, выполненных героинями романа. Мириам и Гильда создают копии портрета Беатриче, а среди набросков Мириам находится неоднократное воспроизведение образа Юдифи. Опираясь на заключения Ю. М. Лотмана, можем сделать вывод, что портрет имеет основополагающее значение в структуре текста и «постоянно колеблется на грани художественного удвоения реальности» [3]. Иными словами, пространство, реализующееся

через описанный Ю. М. Лотманом прием «текст в тексте», помимо структурообразующей и смыслообразующей функции также выполняет функцию сюжетообразующую, предупреждая будущее развитие сюжета. Мотив удвоения, «портрета в портрете», подчеркивается тем, что даже внешний облик героини Готорн описывает через копию портрета Беатриче. Но сходство Мириам с Беатриче Ченчи не ограничивается визуальным совпадением: создавая описание портрета, автор имплицитно показывает душевное состояние Мириам: ее печаль и вина репрезентуются при этом лексико-семантическими рядами, основанными на лексеме “*guilt*” (*veil of guilt, stained with guilt, mortal guilt, shadow of guilt, terrible guilt, deadly chill of guilt, loathsome guilt, odor of guilt / завеса вины, запятнанная виной, смертная вина, тень вины, ужасная вина, смертельный хлад вины, невыносимая вина, налет вины*). Как видим, автором запущен сложный механизм создания многоуровневого семиотического пространства в художественном тексте, который должен быть воспроизведен в процессе перевода. Ключевые элементы этого пространства, «тексты в тексте», сами по себе выполняют функцию «разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некое исходное сообщение» [3]. Именно из этих метафорических элементов реципиент узнает о возможной судьбе героини. Мириам размышляет о преступлении Беатриче, но подразумевает преступление, которое, возможно предстоит совершить ей самой. Беатриче, а вместе с ней имплицитно и Мириам, «проходит путь от смятения и ужаса перед злодейством, за которое нет расплаты, до смирения и раскаяния» [4].

Полагаем, что данный «текст в тексте» отображает и другие метафорические смыслы в рамках семиотического пространства: судьба Беатриче Ченчи представляет одновременно отголоски прошлого Мириам и метафорическое отражение того, что ожидает ее в будущем: с молчаливого согласия Мириам Донателло убивает таинственного монаха, преследовавшего героиню и угрожавшего ей. И хотя большинство вопросов, связанных с прошлым Мириам, так и остается без ответа, следуя традиции Готорна выносить сам факт «преступления» за рамки повествования, данные многоуровневые метафорические структуры помогают реципиенту понять авторскую интенцию и расшифровать актуализирующиеся в них имплицитные смыслы.

Семиотическое пространство Готорна наполнено контрастами: так, образ копиистки Гильды, возвышенной и чистой, противопоставляется мрачному и трагическому образу Мириам. Данное сравнение актуализируется в семиотическом пространстве живописи посредством введения в повествование полотен, изображающих Деву Марию, с которой зачастую сравнивается Гильда. Так, лексемы *the virgin, Madonna, Mary / Святая Дева, Мадонна, Мария*, относящиеся к Гильде, встречаются в тексте 66 раз. При этом семиотическое пространство текста насыщено мистическими мотивами, описывающимися при помощи живописных полотен эпохи Возрождения и Барокко и библейских и мифологических сюжетов, отраженных в них. Интересно отметить сцену «сна Гильды», в котором ей видятся великие художники, Рафаэль и Гвидо Рени, и

«небесные», «магические» варианты их картин: *“Guido had shown her another portrait of Beatrice Cenci, done from the celestial life, in which that forlorn mystery of the earthly countenance was exchanged for a radiant joy”* [5] / «Гвидо показал ей другой портрет Беатриче Ченчи, написанный в небесной жизни, в коем тень безнадежности и тайны на ее лице сменилась на сияние тихой радости» [6]. Таким образом, метафорическая структура, построенная на параллели Мириам-Беатриче, замыкается, имплицитно показывая возможность искупления и освобождения как для Беатриче, так и для Мириам.

В структуре романа нередко возникает мысль о наличии некоей высшей силы, управляющей людьми, о «всесильном провидении», над которым никто не властен. Таким «зловещим» элементом является в романе «Мраморный Фавн» таинственная фигура натурщика-монаха, преследующего Мириам, как тень прошлого, напоминающего о совершенном преступлении и грядущей расплате. Отображение этого мотива также производится посредством пространства живописи. Заметим, что автор вновь обращается к полотнам Гвидо Рени: таинственный капуцин напоминает образ демона с картины «Архангел Михаил, поражающий дьявола», что отмечают и герои романа, напуганные этим сходством, несущим в себе зловещее предзнаменование: *“and it added not a little to the grotesque and weird character... to think of him as personating the demon's part in a picture of more than two centuries ago”* [7] / «и мысль о том, что преследователь Мириам олицетворяет демона в картине, написанной два столетия тому назад, придавала странности ... характеру, который они ему приписывали» [6]. Лингвистически, мотив зловещей тайны выражается автором через описание героя при помощи лексем *ominous, evil spirit, premonition of calamity, mysterious shadow of guilt, the sign of impending doom, sinister personage* / зловещий, злой дух, предвестник бедствий, знак неумолимого рока, зловещий человек.

Полотно «Архангел Михаил, поражающий дьявола» появляется в тексте неоднократно – герои возвращаются к ней после убийства монаха, позже Гильда видит в храме мозаичную копию этого произведения.

Полагаем, что при формировании семиотического пространства живописи, Готорн намеренно вводит мотивы «удвоения», «зеркального отображения реальности», воспроизведенные в живописных полотнах. Упущение при анализе и последующем переводе текста этих мотивов может привести к тому, что значительный пласт контекстовой информации может оказаться бесследно утерянным для реципиента, а смыслообразующие функции метафорических «текстов в тексте» нивелируются, что может привести к искажению понимания смысла художественного текста.

Таким образом, рассмотренные элементы формирования семиотического пространства живописи в художественном тексте Н. Готорна создают сложную систему пространственных отношений, передающих авторскую интенцию. Выделяя различные типы и особенности семиотических пространств в романе писателя, следует подчерк-

нуть их метафоричность, наличие сквозных пространственных метафор, сложной структуры соединения вымышленного и реального видов пространств. При этом пространственные характеристики связаны с метафорическими образами персонажей, что позволяет выявить глубину и многообразие заключенных в произведениях писателя метафорических смыслов.

### Литература

1. Морозкина Е. А., Биктимирова М. М. «Текст в тексте» в пространственной структуре оригинала и перевода романа Н. Готорна «Мраморный фавн» // Вестник Башкирского ун-та. 2018. Т. 23. №1. С. 238–243.
2. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Академический проект, 2002. 544 с.
3. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х тт. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 13-24.
4. Морозкина Е. А., Биктимирова М. М., Исхакова Э. В. Библейская метафора в художественном тексте // Вестник Башкирского ун-та. 2018. Т. 23. №2. С. 538–542.
5. Hawthorne N. The Marble Faun. URL: <http://www.eldritch-press.org/nh/mf.html>
6. Готорн Н. Мраморный Фавн. СПб.: типография Глазунова, 1860. 294 с.

---

## Formation of the semiotic space of visual art in literary texts (based on N. Hawthorne's novel "The Marble Faun")

© М. М. Biktimirova\*, G. V. Gafarova

*Ufa University of Science and Technology*

*32 Zaki Validi St., 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

*\*Email: biktimirovamm92@gmail.com*

The article is devoted to the problem of formation of the semiotic space in literary texts. It is noted that the semiotic space of visual art performs structure-forming, meaning-forming and plot-forming functions in the literary text. An attempt to determine the necessity of thorough analysis of intertextual elements conveying important shades of meanings is undertaken.

**Keywords:** N. Hawthorne, semiosphere, semiotic space, metaphor.