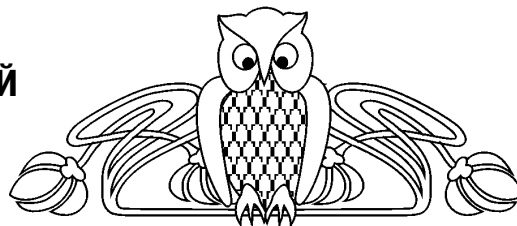




- ский, или Русские в 1612 году: Исторический роман в трех частях». Соч. М.Н. Загоскина // Московский вестник. 1830. № 1. С. 83–84). Можно предположить, что Загоскин намеренно изменил народный афоризм по «этическим» соображениям, поскольку употребление слова «голенький» могло вызвать недвусмысленные ассоциации в отношении фигуры юродивого, чего автор романа допустить не мог.
- ²⁴ В Энциклопедическом словаре христианства значатся слова «мене, мене, текел, фарес» (см: Христианство: Энциклопедический словарь. Т. 2. С. 101). По поводу лингвистических особенностей перевода указанных слов из Ветхого Завета см.: *Соловейчик И.И.* О значении загадочных слов: мани, текел, фарес в книге Даниила // Журнал министерства народного просвещения. 1904. Ч. CCCLI. Янв. С. 295–357.
- ²⁵ В толковом словаре В.И. Даля приводятся несколько значений этого слова: «ИСПИТОЙ, испить, см. испивать; ИСПИВАТЬ, испить что, пить, выпить – на (у) пиваться допьяна <...> испиваться, испиться, спиваться, пьянствовать без меры, предаваться пьянству <...> Испивной или испивочный, к испитию относящ. испитой, малокровный, худосочный, как бы лишившийся крови, истощенный, исхудалый, тощий, изнуренный» (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1995. Т. 2: И–О. С. 53). То есть значения слова «испитой» «подтверждают» двусмысленность речей юродивого.
- ²⁶ В разговоре перед свадьбой дочери волостного дьяка и сына приказчика боярина Кручины холоп Шалонского, Федька Хомяк, рассказывает казаку Кирише о жадности Шалонского, его жестокости: «Нам и от холопей-то его житья нет» (с. 78).
- ²⁷ Польский воевода, один из инициаторов похода в Россию; после захвата Москвы в 1610 г. стал начальником польского гарнизона.
- ²⁸ Ср.: «в тебе не достает того, за что можно было бы продлить твое существование». (Христианство: Энциклопедический словарь. Т. 1. С. 101).
- ²⁹ Гетман литовский, направленный польским королем Сигизмундом III в сентябре 1611 года в Москву на помощь Гонсевскому, осажденному новгородским ополчением.
- ³⁰ См. примеч. 12 Загоскина к 3-й части романа: «Священник села Кудиново, отец Еремей, лицо не вымышленное, хотя о нем и не упоминается в летописях времени междуцарствия» (с. 285). См. также примеч. А. Пескова: *Загоскин М.* Соч. Т. 1. С. 702.
- ³¹ *Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н.* Указ. соч. С. 86.
- ³² *Федотов Г.П.* Святые Древней Руси / предисл. Д.С. Лихачева, А.В. Меня; коммент. С.С. Бычкова. М., 1990. С. 209.
- ³³ Цит. по: *Аксаков С.* Собр. соч.: в 5 т. / под общ. ред. С. Машинского. М., 1966. Т. 4: Статьи и заметки. Избранные стихотворения. Записки об уженье рыбы. С. 171–172.
- ³⁴ Цит. по: *Загоскин М.* Соч. Т. 2. С. 737.
- ³⁵ *Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н.* Указ. соч. С. 100–101.
- ³⁶ *Топоров В.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. V (УЗ ТГУ. Вып. 284). С. 37, примеч. 54. – Цит. по: *Успенский Б.* Избранные труды: в 3 т.; 2-е изд., испр. и доп. М., 1996. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 473.
- ³⁷ *Мотеюнайте И.* Указ. соч. С. 147.
- ³⁸ См. коммент.: *Загоскин М.* Соч. Т. 1. С. 700.
- ³⁹ Подробнее см.: Фонд М.Н. Загоскина (1789–1852). Ф. 291. Оп. 1. № 27: Записная тетрадь под названием «Альбом с автографами М.Н. Загоскина». 17 сент. 1815 г. – 1842 г. На рус. и франц. яз. Чернилами и карандашом. Л. 42.
- ⁴⁰ Фонд М.Н. Загоскина (1789–1852). Ф. 291. Оп. 1. № 100: Письмо А.П. Курбатова к М.Н. Загоскину от 13 июня 1830 г. Л. 1.
- ⁴¹ *Загоскин С.* Из воспоминаний // Загоскин М.Н. Избранное. М., 1988. С. 420.

УДК 821.111(73).09-32+929 [Ирвинг+Бартон]+791.43.05(73)

ОТ РОМАНТИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ: НОВЕЛЛА В. ИРВИНГА «ЛЕГЕНДА О СОННОЙ ЛОЩИНЕ» (1819) И КИНОВЕРСИЯ ТИМА БАРТОНА «СОННАЯ ЛОЩИНА» (1999)



А.А. Петрушина

Саратовский государственный университет
E-mail: seecow@mail.ru

В статье представлен анализ трансформации произведения одного из основоположников американского романтизма в постмодернистское кинополотно. Материалом для анализа стали новелла Ирвинга «Легенда о Сонной Лощине» (1819) и фильм Тима Бартон «Сонная Лощина» (1999).

Ключевые слова: литературное произведение, новелла, кино-текст, писатель, режиссер, романтизм, постмодернизм.

From Romanticism to Postmodernism: W. Irving's Novel «The Legend of the Sleepy Hollow» (1819) and Tim Burton's Film Version «The Sleepy Hollow» (1999)

A.A. Petrushina

The article analyzes the transformation of a literary work by one of the founders of American Romanticism into a post-modernist film canvas. Materials for the analysis are a short story by Washington Irving, «The Legend of Sleepy Hollow» (1819) and a Tim Burton film, «Sleepy Hollow» (1999).



Key words: literary work, short story, movie, writer, film director, Romanticism, Postmodernism.

Как и всякая наука, литература не стоит на месте. Вихрь прогресса меняет не только форму и тематику новых произведений, но и существенно корректирует восприятие современным читателем образцов классической прозы. Эта «корректировка» может давать двоякий эффект. С одной стороны, происходит обесценивание произведений с теперь уже неактуальной проблематикой. Оставаясь в ряду классических, они становятся мертвыми памятниками ушедших эпох, интересными лишь для узкого круга исследователей. С другой стороны, с появлением и развитием кинематографа часть классики получила вторую жизнь.

Хотя традиция превращения литературного сюжета в кинотекст существует давно, она все еще остается дискуссионной. По-разному решается вопрос о необходимости корректной передачи авторского замысла; имеет место несовпадение режиссерского и зрительского восприятия; необходим правильный выбор звукового сопровождения и т.д. В некоторых случаях литературная «экранизация» – острая полемика, иногда – творческий диалог. Ярким примером последнего является предложенная Т. Бартоном киноверсия новеллы В. Ирвинга «Легенда о Сонной Лощине» («The Legend of Sleepy Hollow»)¹. Произведение основоположника американского романтизма режиссер переводит на язык кино, превращая его в постмодернистское полотно. В кинотексте Бартона присутствует большая часть идей Ирвинга. Однако их трактовка существенно отличается от оригинального варианта

Опираясь на многочисленные легенды и предания, популярные в Америке начала XIX в., Ирвинг предложил читателю незатейливую историю о типичном янки, нелепом и корыстолюбивом, который мечтает жениться на богатой наследнице поправить свои отнюдь не блестящие дела. Романтическую линию в новелле составляют многочисленные пейзажные зарисовки, представление особенностей национального характера, элемент мистики (ночные прогулки школьного учителя, сказки старых голландок, появление Всадника без головы и т.д.) и любовные коллизии (борьба за сердце прекрасной девушки двух соперников). Умение автора изящно соединить перечисленные выше компоненты обеспечило новелле большую популярность в XIX в. и место в хрестоматиях века XX, но поистине огушительную известность она получила после выхода на экраны в 1999 г. фильма Тима Бартона с Джонни Деппом и Кристиной Риччи в главных ролях. Бартон корректирует сюжет и стиль оригинала в ключе главного культурного направления своей эпохи – постмодернизма. По мнению таких исследователей, как Азим Гош, А. Хайсен, Ким Ньюман, Оуэн Гляйберман и другие, из множества компонентов, присущих фильмам постмодерна, в «Сонной

Лощине» присутствуют смешение различных стилей, «презентация непрезентабельного», уничтожение границ между прошлым и настоящим, чувство ностальгии, пародия, поппури, уайеризм, противоречивые женские образы, надежда на лучшее, ироническое осмысление истории, культура симулякра, отсутствие моральной оценки героев, интертекстуальность, фрагментация или мир как хаос, утверждение приоритета «текста» над реальностью, которая уже не отражает данный текст, а непосредственно им творится². Примечательно, что некоторые из перечисленных компонентов как бы заложены еще в ирвинговском тексте. Работая с оригиналом, Бартон трансформирует и развивает его идеи в соответствии с требованиями постмодернизма.

Так, смешение стилей присуще новеллам Ирвинга в целом. По замечанию Ю.В. Ковалёва, «неторопливое абстрактное размышление, характерное для эссе, он смешал с конкретным описанием нравов, присущим очерку, неподвижную картинность пейзажной зарисовки – с динамикой фольклорных легенд, дидактическую однолинейность человеческих типов – с романтической индивидуализацией характера»³. Такое нарушение жанровых параметров впоследствии стало основой для формирования классической американской новеллы.

Бартон также постоянно нарушает и разрушает жанровые параметры, сочетая хоррор (появление и действия Всадника без головы), мистический триллер (сверхъестественные силы, направляемые человеком), детектив (заговор, выявление преступника) и сказку (колдуны и ведьмы, волшебные зелья, образ двух сестер и злой мачехи)⁴. Такое сочетание позволяет в избытке показывать нелицеприятные моменты, которые смело можно назвать визитной карточкой данного режиссера (достаточно вспомнить фильмы «Битлджус», «Труп невесты», «Планета обезьян», «Большая рыба»). В кинотексте «Сонной Лощины» зрителя ждут обезглавленные тела; жук, выползающий из мертвого тела; эксгумация; анатомическое вскрытие; фонтаны крови, брызжущей прямо в лицо, снятые крупным планом, что также является постмодернистской тенденцией (пример – отрезанное ухо с ползающими по нему гигантскими жуками на фоне ярко зеленой травы в классическом «Синем бархате» Дэвида Линча).

Проблема границ очень много значила и для писателя, и для режиссера, различается лишь её трактовка. У Ирвинга на передний план выходят границы территориальные – идея вечного противоборства Новой Англии и центральных штатов Америки, её глубинки, выраженная в конфликте между янки Крейном и коренным соннолощинцем Бромом Бонсом. В кинотексте этот конфликт усугубляется тем, что практичный Крейн с его неверием в сверхъестественное и в Бога вносит резонанс в привычный мир *всех* жителей Сонной Лощины. Кроме того, режиссер не ограничивается



столкновением территорий и добавляет временную путаницу. Границы между прошлым и настоящим размываются словами главного героя: «Мы на пороге нового тысячелетия»⁵. Однако время действия фильма – 1799 год – никак не могло быть таким «порогом». Здесь Бартон подразумевает год 1999 – время выпуска ленты.

Чувство ностальгии, которым проникнута вся новелла Ирвинга, мастерски обыгрывается режиссером за счет усугубления. В оригинальном тексте лирическое настроение достигается красочными пейзажными зарисовками (в кинотексте они «протитированы» потрясающей красоты видеорядом) и противопоставлением характера Крейна общей атмосфере «тихой заводи» Лощины. В киноленте ностальгия сквозит буквально во всем, зрителю отчетливо видна тоска режиссера по тем наивным временам, когда люди чувствовали родство с природой, верили в чудеса и собирались все вместе, чтобы отпраздновать очередной национальный праздник (примечательно, что в качестве такового выступает исконно-американский Хэллоуин).

Элемент иронии, который в избытке присутствует в фильме, идет непосредственно из оригинального текста. Неизменным остается и его объект – Икабод Крейн. У Ирвинга этот персонаж комичен от начала и до конца: его внешность, воспитательные методы (розга только для физически крепких учеников, даже если виноват кто-то другой), способности ухаживания (чтение эпитафий), голос, от которого крестятся даже небоязливые фермеры и начинают выть собаки, несурзные танцы и т.д. Бартоновский Крейн носится со странными и смешными на вид инструментами (пародия на плоды Просвещения), будучи констеблем, он боится трупов, крови, пауков и способен упасть в обморок при встрече с Всадником без головы.

Еще один иронический момент картины, который частично произрастает из текста, существенно трансформировался в соответствии с культурными веяниями нового времени. Столкновение Икабода и Всадника – это не просто «страшилка», но противостояние модернизма и постмодернизма, соответственно. Это конфликт головы и «безголовости», тела без органов против тела с органами, силы ума и физической силы⁶.

Удивительно, но даже эротические мотивы Бартон черпает из оригинала. В новелле объект чувственных желаний Икабода – отнюдь не Катрина, а еда. Чувственные описания пищи поистине эротичны: «Его прожорливое воображение рисовало каждого бегущего по двору поросенка не иначе, как с пудингом в брюшке и яблоком в оскаленной пасти; голубей он любовно укладывал в чудесный пирог, прикрыв сверху поджаренной, хрустящей корочкой; что касается гусей, то они плавали в собственном жиру, тогда как утки, напоминая любящих, только что сочетавшихся в браке молодоженов, нежно прижавшись друг к другу, лежали на блюде, обильно политые луковым соусом. В свиньях он прозревал грудинку

– жирную, нежную! – и душистую, тающую во рту ветчину; индейка витала перед его взором, повиснув на вертеле с шейкой под крылом и, быть может, опоясанная связкой восхитительно вкусных сосисок; царственный петушок – золотой гребешок в качестве особого угощения, растянувшись на спинке с задранными вверх коготками, как бы молил о пощаде, просить о которой при жизни ему не позволял его рыцарский дух»⁷.

У Бартона эротические моменты также связаны с Икабодом, но выражены в форме уайеризма, элемент которого присутствует в кинотексте прямо и косвенно. В первом случае Икабод и зритель видят интимную сцену между хозяйкой дома и ее любовником – местным священником. Во втором – хозяйка рассказывает Крейну о подсмотренной ею любовной встрече ее служанки с одним из отцов города, вновь делая констебля невольным свидетелем столь интимных подробностей.

Все вышеназванные трансформации с оригиналом текста происходят отнюдь не случайно. Ирвинг как бы дает основу для развития его сюжета, чья кажущаяся незатейливость напоминает гениальную простоту произведений Пушкина.

Если говорить об «истинно постмодернистских» компонентах, то в первую очередь необходимо выделить интертекстуальность (визуальное и/или звуковое цитирование других фильмов, сюжетов). В кинотексте «Сонной Лощины» к примерам интертекстуальности можно отнести:

- роль бургомистра в исполнении Кристофера Ли, известного по фильму «Дракула». Бартон считал, что именно Дракула должен был отправить Крейна в Сонную Лощину;
- образ мельницы, с которого начинается и заканчивается действие, как аллюзия на «Дон Кихота» Сервантеса⁸;
- отдельные действия Всадника являются отсылками к фильму Д. Камерона «Терминатор II» (1991): появление Всадника из горячей мельницы повторяет выход робота «Т1000» из-под горящего моста, а погоня призрака за каретой идентична преследованию «Т1000» машины с Джоном Коннором;
- сны Икабода о смерти матери в комнате пыток напоминают сцены из фильмов Марио Бава «Маска Сатаны» (1960) и «Колодец и маятник» Роджера Кормана;
- леса, окружающие Сонную Лощину, с их призрачным туманом похожи на леса Трансильвании, изображенные классиком фильмов ужасов Форестом Хаммером, а Древо Смерти словно пришло из ленты «Братство волка» (1984)⁹;
- жук в обезглавленном теле старшего Мазбота напоминает куколку бабочки, ставшую визитной карточкой маньяка Буффало Билла в триллере «Молчание ягнят» (1991) режиссера Джонатана Демми;
- изображение пугала с тыквенной головой является литературной и киноцитатой одновременно. Впервые этот образ появляется у Ирвинга и



ассоциируется непосредственно с Икабодом Крейном: «Когда в ветреный день в развевающейся, как парус, одежде он крупными шагами спускался по склону холма, его можно было принять за <...> пугало, сбежавшее с кукурузного поля»¹⁰. Пугало с тыквенной головой становится главным героем сказки другого классика американского романтизма – Н. Готорна («Хохолок», 1852), а затем успешно переходит в целый ряд произведений американской литературы («Волшебник страны Оз» Л. Боула, «Дети кукурузы» С. Кинга и т.д.). В кино данный образ достигает пика своего развития в ленте «Дети кукурузы» (1984, режиссер Фриц Кирш), снятой по одноименной повести «короля ужасов» Стивена Кинга.

Фрагментация (мир как хаос), еще один характерный признак постмодернизма, достигается совокупностью текстов, которые сами творят реальность и лежат в основе ключевых поворотов сюжета. Так, завешание ван Гаррета, с которого начинается фильм, является своеобразной завязкой и развязкой кинотекста. К неправильным выводам и едва ли не к трагедии приводит Крейна его собственная записная книжка. Жизнь констеблю спасает сборник заклинаний, в котором застревает пуля, а Библия помогает выявить истинные мотивы преступления.

Помимо этих постмодернистских преобразований в кинотексте Бартона радикально меняется облик и характер персонажей новеллы. Если у Ирвинга можно выделить двух главных героев: неказистого учителя Икабода Крейна и отчаянного малого Брома Бонса, то у Бартона круг действующих лиц значительно шире: помимо Крейна и Бонса (роль которого в фильме сведена к минимуму) появляются четко прорисованные (в отличие от ирвинговских) женские персонажи – Катрина, леди ван Тассель, старуха-ведьма; органично входят в сюжет так называемые «отцы города» и т.д. Наиболее существенные трансформации происходят с образом Крейна – Бартон полностью стирает его литературный портрет и рисует новый духовный и физический образ, переворачивая многие перечисленные у Ирвинга моменты с ног на голову. В итоге главный герой из чудаковатого учителя с очень специфической внешностью превращается в серьезного констебля, роль которого исполнил один из главных секс-символов XX–XXI вв. – Джонни Депп. В обоих случаях Крейн – образ двойственный, противоречивый. Амбивалентность его природы в литературном тексте выражена страстью к мистике, с одной стороны, и крайней расчетливостью, с другой. У Бартона неоднозначность обусловлена происхождением героя. Он – рационалистичный атеист, чья мать была приговорена к смертной казни за колдовство собственным мужем – священником.

Полемика писателя и режиссера прослеживается в отношении прошлого Икабода. У Ирвинга мы знаем только, что учитель – уроженец Нью-Йорка. У Бартона констебль оттуда *прибывает*,

но это отнюдь не его родина (религиозная нетерпимость, проявленная к матери Икабода, была свойственна преимущественно Новой Англии). Еще одна особенность киношного Крейна: он – воплощение амбивалентности добра и зла. Отсюда его сходство с Всадником (черты лица, волосы, одежда), а в сцене у Древа Смерти орудующий топором Крейн повторяет действия призрака, и кровь из сучьев брызжет ему в лицо, как кровь из тела жертв.

Женские персонажи Бартона – олицетворение постмодернистских противоречивых образов женщины. Режиссерский диапазон – от жестокого ребенка до благочестивой дочери и inferнальной женщины-вамп. Так, некоторые из упомянутых нами исследователей (Newman, Bernardo) считают, что основной конфликт кинотекста произрастает из неверной оценки роли женщины в мире. Так, в списке подозреваемых нет места женскому полу. Когда же подозрения констебля падают на Катрину, он и не думает привлекать ее к ответственности. В основе такого решения лежит не нежное чувство к девушке, а шовинистская убежденность, что «слабой натурой завладел злой дух. Она не понимает, что делает!»

Женщина как существо сильное, имеющее собственные цели и средства для их достижения, присутствует и в новелле Ирвинга, который называет ее «существом, доставляющим смертным неизмеримо больше хлопот и мучений, нежели духи, привидения и вся порода чародеев вместе взятая»¹¹. Однако писатель ограничивает женскую власть врожденной привлекательностью и кокетством. Бартон как будто буквально воспринимает цитату писателя и стремится показать, что дьявольская сущность свойственна женщинам в целом. Даже в образе Катрины сквозят inferнальные ноты, ведь неслучайно режиссер взял на эту роль Кристину Риччи, известную по фильму «Семейка Адамс» (здесь отчасти повторяется ситуация с Дракулой–Ли). Добрый ангел Катрина в «Сонной Лощине» имеет лицо мрачной дочери темных сил. Появление же героини на белой лошади в сумрачных лесах сродни появлению дантовской Беатриче в Чистилище, ведущей своего возлюбленного в Рай (ожившая природа Лощины).

Не меньший интерес вызывает антагонист Катрины – леди ван Тассель. Помимо классического образа злой, но прекрасной мачехи, старающейся погубить свою падчерицу, леди ван Тассель есть абсолютное зло. Примечательно отсутствие у неё имени, она – зло безымянное, всепроникающее, а платье-паутина в заключительных сценах символизирует её паучью сущность. Данным образом Бартон показывает, что нынешний слабый пол стремится к полной материальной и духовной независимости от мужчин. На фоне мрачной Лощины разворачивается настоящая битва полов, и хотя в этой битве отчаянно сражаются преимущественно мужчины, катализатором и основным центром выступает женщина¹².



Отметим, что хотя современное прочтение «Легенды ...» и отличается от классического варианта, тем не менее, новелла Ирвинга, при всех режиссерских манипуляциях, сохранила свой «классический» статус, успешно пережив трансформацию романтического жанра в продукт эпохи постмодерна.

Примечания

- ¹ Irving W. The Legend of Sleepy Hollow//Tales by Washington Irving. M., 1982.
- ² См.: Connor S. Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary. Oxford, 1989; Huysen A. After the Great Divide: modernism, mass culture and postmodernism. Macmillan, 1988; Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996.
- ³ Ковалёв Ю. Волшебный кубок Рипа ван Винкля // Tales by Washington Irving. M., 1982.
- ⁴ См.: Newman K. The cage of reason // Sight and Sound, 2000.
- ⁵ «We are at the dawn of a new millennium».
- ⁶ См.: Gleiberman O. Dead heads // Entertainment Weekly, 1999.

- ⁷ «In his devouring mind's eye he pictured to himself every roasting pig running about with a pudding in his belly, and an apple in his mouth; the pigeons were snugly put to bed in a comfortable pie, and tucked in with a coverlet of crust; the geese were swimming in their own gravy; and the ducks pairing cozily in dishes, like snug married couples, with a decent competency of onion sauce. In the porkers he saw carved out the future sleek side of bacon, and juicy relishing ham; not a turkey but he beheld daintily trussed up, with its gizzard under its wing, and, peradventure, a necklace of savory sausages; and even bright chanticleer himself lay sprawling on his back, in a side dish, with uplifted claws, as if craving that quarter which his chivalrous spirit disdained to ask while living» («The Legend ...», p. 74).
- ⁸ См.: Newman K. Op. cit.
- ⁹ См.: Gleiberman O. Op. cit.
- ¹⁰ «To see him striding along the profile of a hill on a windy day, with his clothes bagging and fluttering about him, one might have mistaken him for <...> some scarecrow eloped from a corn-field» («The Legend ...», p. 67).
- ¹¹ «... a being that causes more perplexity to mortal man than ghosts, goblins, and the whole race of witches put together, and that was a woman» («The Legend ...», p. 72).
- ¹² См.: Bernardo S. The bloody battle of sexes in Tim Burton's Sleepy Hollow // Literature Film Quarterly, 2003.

УДК 821.112.2.09-31+929 Андреас-Саломе

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ПОВЕСТИ «РОДИНКА» ЛУ АНДРЕАС-САЛОМЕ

Ю.А. Романова

Саратовский государственный университет
E-mail: kamilie.ru@mail.ru

На материале повести «Родинка» (1923) немецкоязычной писательницы русского происхождения Лу Андреас-Саломе рассматриваются дифференцирующие признаки и уровни национальной идентичности, традиционные художественные средства, используемые для создания русской национальной идентичности. Привлекаются теоретические работы современных исследователей проблемы идентичности.

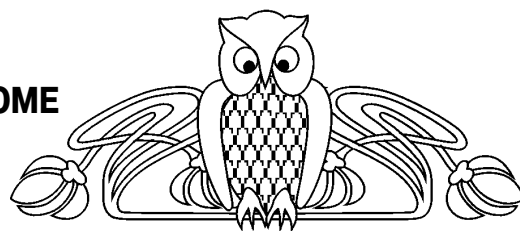
Ключевые слова: Лу Андреас-Саломе, конструкция национальной идентичности в литературе, образ России на Западе.

National Identity in the Short Novel «Birthmark» by Lou Andreas-Salome

Yu.A. Romanova

Based on the material of the story «Birthmark» (1923) by Lou Andreas-Salome, a prominent German author of Russian descent, the paper considers differentiating attributes and levels of national identity. The paper draws on the contemporary researchers' theoretical works on national identity.

Key words: Lou Andreas-Salome, construction of national identity, image of Russia in the West.



Литературоведение XXI в. все чаще исследует с позиций национальной идентичности не только современную литературу, но и художественные произведения прошлого. Этот подход позволяет в традиционных художественных средствах увидеть новые смыслы, «способствует более глубокому и тонкому пониманию литературного произведения и всех его составляющих: идейной насыщенности, художественного мира, его элементов: системы персонажей, образов главных героев, художественной детали¹. Повесть «Родинка. Воспоминания о России» («Rodinka: Russische Erinnerung», 1923) немецкоязычной писательницы Лу Андреас-Саломе (1861–1937), написанная от лица немки, тесно связанной с Россией, дает богатый материал для исследования категории национальной идентичности и ее отражения в литературе.

Из множества существующих определений национальной идентичности мы отдаём предпочтение определению Энтони Смита, одного из ведущих современных теоретиков нации: национальная идентичность – это «поддержание