

ОБРАЗЫ САДА В РОМАНЕ УИЛЛЫ КЕСЕР «СМЕРТЬ ПРИХОДИТ ЗА АРХИЕПИСКОПОМ»

Уилла Кесер (Willa Cather) американская писательница, чье творчество приходится на начало XX века. Имя ее давно уже вошло в историю художественной литературы Соединенных Штатов Америки на правах классика. Ее роман «One of Ours», вышедший в свет в 1923 г., был удостоен Пулитцеровской премии, ее творчеству посвящено немало научных статей и исследований в Америке и за рубежом, однако в нашей стране и странах ближнего зарубежья о ней практически ничего не известно. Ни один из ее романов не переведен, ее имя не встретишь ни в одном учебном пособии по зарубежной литературе, ни в одном справочнике или энциклопедии. Между тем творчество Уиллы Кесер несомненно заслуживает пристального внимания и изучения. Единственным отечественным ученым, обратившимся к наследию писательницы, является Пухнатая С.А. Научное исследование «The Platonic and Christian tradition in Willa Cather's writing» [1] написано на английском языке и издано в США в 2011 г. Пухнатая С.А. уделяет внимание полномасштабному рассмотрению платоновских, неоплатоновских и христианских традиций в художественных произведениях У.Кесер. Нашей задачей является продолжить изучение творчества писательницы.

Цель данной статьи – исследовать образы садов в романе «Смерть приходит за архиепископом» («Death Comes After The Archbishop»), определить их смысловую значимость в художественном мире романа.

«Смерть приходит за архиепископом» вышел в свет в 1927 г. Этот роман считается по праву шедевром, вершиной творчества У.Кесер. Писательница никогда не была католичкой, но во время своего путешествия в Нью Мексико в 1912 году, узнав историю католической церкви и ее роль в развитии американского юго-запада, была потрясена настолько, что смогла создать оригинальную оптику для того, чтобы передать всю своеобразную красоту богатства характеров и бескорыстия первых священников.

В центре романа два француза, епископ Жан Латур и отец Жозеф Вейллант, покинувшие Европу и посвятившие всю свою сознательную жизнь созданию нового католического прихода в Санта Фе после Мексиканской войны.

Оба священника-францисканца учились в семинарии в Монферран (Montferrand) и в возрасте 20 лет вместе уехали в Париж, а затем в Шербург, чтобы оттуда плыть в Новый Свет в качестве волонтеров для католической миссии. Эта земля на юго-западе Америки стала для них поистине родной, несмотря на дикость и язычество, где индейцы «идут своей древней дорогой страхов и тьмы, сражаясь со злыми знаменьями и древними тенями» (с. 211), где мексиканцы – «дети, которые играют со своей религией» (с. 211). Это место, которое невозможно было оставить даже тогда, когда миссия была

официально закончена, и можно было бы вернуться в любимую ими Францию.

Почему они не могли оставить эту землю? У каждого героя романа свой резон. Однако есть общее, что их объединяет – это упорный и тяжкий труд по духовному возрождению прихожан. Образом, олицетворяющим этот труд, как физический, так и духовный, является сад.

Образ сада имеет многовековую историю в мировом искусстве и обладает многослойной семантикой. Он является архетипом, отражающим общие для всех народов способы взаимодействия с окружающим миром. В античной мифологии сад олицетворял потусторонний мир (сад Гесперид), царство мертвых. В библейской традиции сад наделен гораздо более широким спектром семантики. Помимо положительных коннотаций (Эдем, рай духовный, Гефсиманский сад) он имеет и негативный смысловой заряд (сады, «насажденные от чужой лозы»).

В романе «Смерть приходит за архиепископом» просматриваются библейские мотивы в изображении сада, а также образы средневекового христианского искусства с доминирующим садом Мадонны, садом заключенным, связанным с образом Девы Марии.

Сад художественно олицетворяет деятельность священников в художественном мире романа. Священник – это «садовник», чья миссия культивировать духовное начало в человеке.

В романе можно выделить два основных образа сада: *сад-эдем* и *антисад*, иными словами, *сад-жизнь* и *сад-смерть*. Третья и пятая книги (всего их 9 в романе) инверсивно, то есть зеркально, симметричны. В обеих актуализируется мотив создания сада.

Данные образы-антиподы (не единственные в романе) связаны с епископом Латуром и испанским священником Балтазаром. Оба священника стремятся создать сад. Однако цели, способы и результат оказываются совершенно разными. Похожие вроде бы мотивы, побуждающие разбить сад, складываются в итоге в абсолютно противоположные узоры.

Священник Балтазар, согласно легенде, в начале 17 века создал на столовой горе, где поселилось, спасаясь от набегов Навахо и апачей, индейское племя Акома, свой собственный «райский» сад.

Ментальному зрению читателя на уровне фокализации, детализирующем слое художественной реальности романа [3. с.57], предстают детали, несущие в себе денотат *болезни, смерти*: «некогда цветущий» («an enclosed garden... must once have been very verdant») [2, с. 102], «в серой пыли внутреннего сада два тонких, полуживых персика все еще сопротивлялись засухе» («In the grey dust of the enclosed garden two thin, half-dead peach trees still struggled with the drought») [2, с. 102], «неказистое деревце, которое выросло от старых корней, но никогда не родит» («the kind of unlikely tree that grows up from on old root and never bears») [2, с. 102]. В данных лексиях подчеркивается, что жизнь из сада ушла, цветение в прошлом, жизнь в прошлом. Этот смысл возможно проследить на всех уровнях

художественной организации текста, особенно на уровне мифотектоники [3, с.71].

Хронотоп сада Балтазара оказывается полюсом отрицательного миропорядка. С помощью фундаментальных для общей картины мира соотнесенностей центра-периферии, верха-низа, правого-левого, далекого-близкого, замкнутого-разомкнутого, живого-мертвого, дневного-ночного, света-тьмы, тепла-холода в романе актуализируется негативный пространственно-временной кругозор. Ослепительный свет на вершине горы в начале книги, так потрясший Латура, превращается в лунный в конце легенды (Legend of Fay Baltazar) во время апогея смерти: Балтазар сброшен своими прихожанами с горы при лунном свете в полной тишине: ни звука от палачей, ни звука от жертвы. Все справедливо. Все понимают это. Холод, пробирающий до костей, в церкви Балтазара контрастирует с жарой, нестерпимым зноем во внешней мире. Так, на вершине горы, в поднебесье, царит инфернальный способ существования человека.

Кадры внутреннего зрения выстраиваются так, что индейское поселение, пуэбло, с его церковью и садом, идеальное вроде бы на первый взгляд убежище для человека на вершине горы, почти на небесах, оказывается в позиции *дна*. На уровне сюжетостроения сцепление эпизодов задает читателю ракурс видения сверху вниз. Латур поднимается на гору (2-я часть), Балтазар летит с горы (3-я заключительная часть книги). Так художественно дискредитируется «недуховность» деятельности «садовника»-священника.

Червоточиной испанского священника явилась жажда власти, амбициозность и суровость. Отец Балтазар комфортно обустроил себе жизнь на скале ценой пота и крови индейцев. Их духовная жизнь его не волновала: «...монах в Аcome жил больше нуждами плоти, чем духа» («...the Friar at Acoma lived more after the flesh than after the spirit») [2, с.105].

На тектонической глубине сад Балтазара знает *дольнее*, но лишен *горнего*. Это хронотоп *эгоистического* сознания.

Система деталей, из которых составляется картина сада Балтазара, находит объектные оппозиции в детализации сада Латура: полуживые побеги на пнях персиковых деревьев (сад Балтазара) - живые персиковые деревья (сад Латура); вода, приносимая женщинами на собственных плечах, (сад Балтазара) – естественный источник воды (сад Латура). Вода – архетипический символ души – редкость в саду Балтазара, ценность, добываемая тяжким непосильным трудом. У Латура же вода в достатке. Сад Латура имеет витально-органическую природу.

Детальная однородность садов Балтазара и Латура – персики, заботливое культивирование, источник воды в саду – художественно значима. На фоне ее ярче выявляется антитеза двух сознаний: «кто жил для людей или за счет людей» («who lived for the people or upon the people») [2, с.104].

Таким образом, в художественном мире романа перед читательским сознанием через образы садов предстают два модуса бытия в мире: альтруистичный и эгоистичный. Причастность к миропорядку труда и

ответственности противостоит непричастности и паразитированию на труде других (индейцев).

Литература

1. Pukhnata S. The Platonic and Christian tradition in Willa Cather's writing. San Diego State University, 2011.
2. Cather W. Death Comes After the Archbishop. N.Y.: Vintage Classics, 1990. – 298 p.
3. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учебное пособие для студ.филол.фак.вышш.учеб. заведений / В.И.Тюпа. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.

Аннотація

У статті розглядаються образи садів в романі Уиллы Кесер "Смерть приходит за архиепископом". У художньому світі є присутніми два основні образи саду: сад-едем і антисад, сад-життя і сад-смерть. Перед читацькою свідомістю через образи садів з'являються два модуси буття у світі: альтруїстичний і егоїстичний.

Аннотация

В статье рассматриваются образы садов в романе Уиллы Кесер «Смерть приходит за архиепископом». В художественном мире присутствуют два основных образа сада: сад-эдем и антисад, сад-жизнь и сад-смерть. Перед читательским сознанием через образы садов предстают два модуса бытия в мире: альтруистичный и эгоистичный.

Summary

In the article the images of gardens in Willa Cather's novel "Death Comes For The Archbishop" are observed. In the artictic world there are two main images of a garden: garden Eden and anti-garden, garden-life and garden-death. Two modes of life appear at reader's consciousness: altruistic and selfish.