

DOI: 10.15643/libartrus-2023.2.2

## Трансформация традиционного сюжета в романе М. Кунцевич «Тристан 1946»

© Г. Г. Ишимбаева

Уфимский университет науки и технологий  
Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, улица Заки Валиди, 32.

Email: galgrig7@list.ru

*В настоящей статье дается системный и целостный анализ романа польской писательницы Марии Кунцевич «Тристан 1946», где оригинально трансформируется традиционный тристанский сюжет. В связи с этим рассматриваются истоки сюжета о Тристане и Изольде и история его художественного осмысления в мировой культуре; особое внимание уделяется структуре и ядру тристанского сюжета, значению оппозиций, связанных с образами леса и моря, развязке и финалу. Исследование трансформационных стратегий писательницы посвящено сравнению хронотопов, сюжетного ядра, системы образов, тематик и проблематик претекста и «Тристана 1946». Доказывается: 1) роман Кунцевич дает основания для рассмотрения его в ракурсе гендерной литературы и «женского письма»; 2) художественный мир романа концептуализируется как преодоление заданной архетипической матрицы; 3) финал романа переакцентирует тематику и проблематику тристанского сюжета: современные Тристан и Изольда, реализующие каждый по-своему американскую мечту, невольно дискредитируют высокую патетику и апологию любви средневекового романа; 4) текст романа, ориентированный на субстрат тристанской истории, осуществляет культурный трансфер и демонстрирует возможности бытования древнего предания в новых обстоятельствах – социокультурных, политических, философских, этических, эстетических, национальных. Делается вывод о том, что интертекстуальность романа увеличила смысловую валентность традиционного сюжета и внесла поправки в его кодификацию на основе новых гносеологических, эстетико-аксиологических, идейно-мировоззренческих принципов.*

**Ключевые слова:** М. Кунцевич, традиционный тристанский сюжет, Тристан и Изольда, Тристан 1946.

«В истории мировой литературы существуют сюжеты, которые с завидным постоянством повторяются в культуре разных времен и народов, оставаясь для каждой эпохи современными и актуальными. Отвечающие на жгучие вопросы как вселенского, так и конкретно-исторического характера, они обладают константным содержанием, которое запрограммировано на вариативность прочтений» [11, с. 5]. В ряду подобных сюжетов архетипического характера – фаустовских и фаустианских, донжуановских, гамлетовских и т.д., – находится и тристанский сюжет, возникший в средневековой Европе и отразивший художественную рефлексию куртуазного кодекса поведения рыцаря<sup>1</sup>. Плоть от плоти средневековой культуры, история Тристана

---

<sup>1</sup> Не ставя своей целью дать обзор существующей литературы вопроса, среди работ последних лет выделю статьи М. Н. Морозовой [18], Е. О. Айзенштейн [1], Е. Н. Шапинской [22], Т. А. Михайловой [17], В. Н. Базылева [2], А. Ю. Большаковой [7], которые исследуют разные аспекты тристанской истории и ее модификации различных эпох и различных социокультурных контекстов.

и Изольды «моделирует человеческие отношения, поэтому... универсальна» [15] и поэтому на протяжении веков вдохновляет художников на переосмысление.

Истоки сюжета о верной службе королю, рыцарских подвигах, греховной страсти и самоидентификации Тристана коренятся в кельтских народных сказаниях о любви героя-воина к жене короля (саги «Изгнание сыновей Уснеха», «Преследование Диармайда и Грайне») и в валлийских легендах «Триады острова Британии» [19]. Они были обработаны анонимным поэтом середины XII в., который создал собственный «Роман о Тристане», где синтезировал тристанскую историю с концепцией куртуазной любви поэзии провансальских трубадуров и труверов и с кельтскими и французскими фольклорными представлениями о роковой предопределенности судьбы. Этот не дошедший до Нового времени французский рыцарский роман послужил сюжетным источником для множества средневековых сочинений на ту же тему, среди которых важны поэма Беруля, где предложена так называемая простая, эпическая версия сюжета о Тристане и Изольде, романс англо-норманского трувера Томаса Британского, автора куртуазной лирической версии, а также анонимная поэма «Тристан-юродивый».

Различные ветви тристанской легенды создавались с конца XII вплоть до XVI в. французскими, немецкими, английскими писателями (среди них – Мария Французская, Кретьен де Труа, Готфрид фон Страсбургский, Генрих фон Фрайберг, Ульрих фон Тюрхаймом, Эйльхарт фон Оберге, Ганс Сакс, Томас Мэлори, Пьер Сала и др.). В XIII–XVI вв. появились итальянская, испанская, чешская, сербская, белорусская переводы-переработки тристанской легенды. Многие древние памятники утеряны, многие дошли до нашего времени в виде фрагментов, но тем не менее сохранился некий корпус текстов, посвященных Тристану.

Тристанский сюжет оказался востребованным в культуре Западной Европы эпохи романтизма и неоромантизма (поэмы А. В. Шлегеля, В. Скотта, К. Иммермана, драма К. Риттера, опера Р. Вагнера, картины прерафаэлитов Д. У. Уотерхауса, Э. Ф. О. Сэндиса, Д. Г. Россетти, Э. Лейтона, Н. К. Уайета, Г. Д. Дрейпера, Э. К. Берн-Джонса).

Многочисленные редакции сюжета были реконструированы в конце XIX в. французским филологом-медиевистом Жозефом Бедье [4]. Его компилятивный текст, опубликованный в 1902 г. и названный современной исследовательницей «псевдореальным» [17, с. 20], способствовал возрождению интереса к средневековому роману и сыграл роль протосюжета для художников XX в., обратившихся к теме Тристана и Изольды, – С. Дали, Т. Манна, Д. Джойса, Ж. Кокто, М. Кунцевич.

Роман польской писательницы Марии Кунцевич «Тристан 1946» (1967) и является предметом исследования в настоящей статье. Вопрос принадлежности этого романа к тристанской сюжетике – в силу очевидности традиции (роман назван именем героя средневекового предания) – не вызывает сомнений. Об этом пишут многие исследователи (см.: А. Д. Михайлов [15], И. М. Берштейн [5], Т. А. Михайлова [17] и др.), но в их работах роману Кунцевич отводится несколько абзацев, как, впрочем, и в обзорах польской литературы 1960–70-х гг. [21]. Таким образом, научная новизна и актуальность настоящего исследования обусловлены тем, что в отечественной полонистике нет целостного анализа романа «Тристан 1946», который нуждается в системном изучении.

Приступая к анализу художественного текста, определимся с кругом вопросов, ответы на которые позволят сделать вывод о трансформационных стратегиях М. Кунцевич. Это сравнение хронотопов, сюжетного ядра, системы образов претекста и романа; тематик и проблематик

средневекового и анализируемого романов; а также исследование поэтологических особенностей «Тристана 1946».

Для средневековых поэтов основным протагонистом был один герой Тристан<sup>2</sup>, чья история излагалась линейно – от рождения до смерти [14, 16]. Он сын людей незаурядных, короля Лоонуа Ривалена и принцессы Бланшефлер, страстно влюбленных друг в друга и трагически обреченных (он вероломно убит герцогом Морганом, она скончалась во время родов). «Печальный» от рождения, Тристан<sup>3</sup> словно наследует ауру печали любви. Он был взят под опеку конюшим Роальдом Твердое Слово и оруженосцем Горвеналом, попал ко двору своего дяди короля Марка, получил куртуазное воспитание, вырос блестящим рыцарем, совершил множество подвигов во славу Корнуэльса, среди которых – убийство в единоборстве Морольда Ирландского и избавление от ежегодной живой дани своей новой родины, победа над драконом и завоевание невесты для короля Марка.

Собственно, ядро тристанского сюжета связано с любовным напитком, приготовленным королевой Ирландской в качестве свадебного подарка своей дочери и королю Марку и выпитому Тристаном и Изольдой случайно во время морского путешествия из Ирландии в Корнуэльс. Море не просто фон, на котором на героев обрушивается девятый вал испепеляющей страсти. Оно равноправный участник событий и несколько раз самовольно отправляет Тристана в Ирландию, выступая символом иного мира и даже междумирья, недаром оно разделяет три основные локации романа – Корнуэльс, Ирландию и Бретань.

Все дальнейшие испытания, которые проходит Тристан, складываются в цепь оппозиций и связаны с морем и лесом. Две стихии, одновременно дружественные и враждебные человеку, они моделируют отношения Тристана с миром и обуславливают трагический итог любви. Слабый правитель, обманутый муж, но великодушный человек король Марк и благородный рыцарь, верный вассал, но обманщик Тристан находятся в сложных психологических отношениях и неразрешимом конфликте. Связанные любовным приворотом, Тристан и Изольда, предающие короля Марка и до поры до времени спасаемые высшей божественной силой, после идиллии леса Моруа прощаются друг с другом: ее принимает муж, он отправляется в изгнание и женится на бретонской принцессе Изольде Белорукой.

Финальная часть тристанского сюжета подробно раскрывает суть повествования о несчастной любви и смерти. Ее необходимые сюжетные элементы – кольцо, данное перед расставанием Изольдой Белокурой Тристану; смертельное ранение Тристана; посланный с Каэрином первой Изольде призыв о помощи; ложь второй Изольды, подслушавшей разговор своего мужа и брата; смерть Тристана и смерть Изольды; наконец, чудо терновника на могиле несчастных любовников.

В финале тристанского сюжета, таким образом, воссоздана архетипическая ситуация противостояния Любви и Смерти и проводится идея о торжестве Любви, преодолевающей все препятствия. Именно этот аспект сюжета делает его привлекательным для читателей и исследователей многих поколений. При этом в восприятии реципиентами текста особенностей отношений героев нет однозначности. Любопытна, например, необъявленная гендерная дискуссия о Тристане и Изольде между двумя французскими интеллектуалами XX в.

---

<sup>2</sup> Примечательно, что и Данте в «Божественной комедии» среди грешных сладострастников упоминает Тристана без Изольды («Песнь пятая») [9, с. 33].

<sup>3</sup> Имя Тристана созвучно французскому *triste* – печальный.

Автор «Лесного царя» М. Турнье считает: «Тристан – жертва целой когорты женщин, не дающих ему ни малейшего шанса сбежать. Ирландская королева, настаивающая вино из трав, Бранжьена, дающая его выпить, Изольда Белокурая, Другая Изольда – все эти женщины окружают храброго рыцаря – постоянно раненного, отравленного, ухоженного – точно четырьмя стенами некой подвижной тюрьмы» [20, с. 26].

Родоначальница современного феминизма, С. де Бовуар, в отличие от М. Турнье и большинства исследователей, сконцентрировала свое внимание не на Тристане, а на Изольде, которая «требуется, чтобы мужчина действовал, завоевывал мир. Какой же он герой, если не совершает никаких подвигов. Дама обижается, когда рыцарь покидает ее и отправляется совершать новые подвиги, но, если он остается у ее ног, она презирает его» [6, с. 156].

Сюжет о Тристане и Изольде, действительно, дает основания для постановки вопроса в ракурсе гендерности литературы и «женского письма» (Э. Сиксу). Яркое и самобытное явление в польской женской прозе 1930–1960-х гг., М. Кунцевич исследует мироздание с позиции женщины и женского опыта, проникает в глубины женской психологии, которая раскрывается во взаимоотношениях с родителями, мужчиной, ребенком. Польские исследователи, говоря о своеобразии «женского писательского мастерства» рубежа XX–XXI вв. и о «необходимости найти для него формулу», замечают, что оно впервые появилось в Польше в межвоенное двадцатилетие, и называют среди прочих имя Марии Кунцевич, творчество которой «было отмечено метафоричностью стиля, концентрацией на психике героев, ограничением описываемого мира частной сферой» [3, с. 71]. Действительно, опыт гендерного мировосприятия М. Кунцевич, которая в 1939–1940 гг. жила во Франции, роднит ее с такими французскими писательницами, как Э. Триоле, С. де Бовуар, Ф. Саган и обуславливает специфику трансформации тристанского сюжета в романе «Тристан 1946», где своеобразно использована матрица средневекового романа о Тристане и Изольде.

Совершенно очевидно, что уже на уровне наименования текста писательница относит время действия романа на почти 800 лет вперед, словно испытывая сюжет новым временем, и точно датирует конец истории 1950-м г. Отчасти изменяется и топос романа, основное действие которого разворачивается в графстве Корнуэлл, что отсылает к средневековому королевству кельтов. Однако ни об Ирландии, ни о Бретани в романе речи нет – первая присутствует опосредованно, через рассказ об одной ирландской семье и их дочери, проживающих в Лондоне, а Бретани функционально подобна США. При этом образ моря и – шире – океана не несет той символично-психологической нагрузки, что в средневековом произведении. Герои традиционного сюжета – польский юноша Михал Гашинский, в прошлом боец Сопротивления и участник Варшавского восстания 1944 г., узник концлагеря, с травмированным позвоночником и расшатанной нервной системой, и ирландская девушка Кэтлин Мак-Дугалл, изучающая психофизиологию и работающая лаборанткой в психиатрическом отделении больницы.

В первой главе романа намечены контуры предыстории героя, родители которого, в отличие от претекста, несчастны в браке, не понимают друг друга и не верны друг другу, переживают крах семьи в контексте крушения Польши и всего мира накануне и в годы войны. Это является камертоном романа: разрушение привычного мироздания ведет к необратимым мутациям в человеке, который перед лицом смерти делает экзистенциальный выбор и зачастую теряет себя. Тристанский сюжет, таким образом, разворачивается в контексте актуальнейших историко-философских и политических проблем эпохи и подтверждает общую закономер-

ность бытования магистральных сюжетов мировой литературы и их рецепции: «...универсальное синкретичное идейное содержание традиционного сюжета, этого организма, который существует всякий раз в строго определенное время и в строго определенной национальной среде, поддается расшифровке лишь при условии последовательного применения принципа историзма» [12, с. 114].

В связи с этим особенно важен момент идентификации героя как Тристана. После освобождения из концлагеря и лечения в госпитале американской зоны оккупации Михал приезжает к матери в Корнуэлл, где ведет замкнутый образ жизни и находит некоторое успокоение в бесконечных прогулках по лесу, подражая пению птиц. Это занятие, которым он овладел в бытность свою в партизанском отряде, роднит его с Тристаном, пораженным своим искусством воспроизведения птичьих голосов.

Когда две эксцентричные и начитанные соседки матери Михала увидели его выходящим из леса, свистящим как соловей и поющим на незнакомом языке, то мгновенно соотнесли этого юношу с героем предания: «...прибыл сын неизвестных родителей, сирота, королевич без короны, прибыл из королевства Лоонуа, иначе говоря, ниоткуда» [13, с. 33]. Так образ леса и его пернатых обитателей приобрел символические коннотации претекста и послужил катализатором узнавания Лаурой Уиндраш и Браун в юноше Тристана. Так был задан вектор развития сюжета, и с ним согласились все романские персонажи (некоторые из них в разное время даже прочитали средневековую историю).

У каждого из них своя рецепция этого текста, связанная с особенностями их характеров и психологий, а также с развитостью/неразвитостью аллюзивного мышления, с жизненным опытом и пережитыми историческими переломами. То, как они понимают древний текст, позволяет сделать выводы о специфике их личностей, раскрыть их существо.

Михал Гашинский, который по настоянию соседок читает роман, например, называет «чушь» [13, с. 35] Изольду и любовный напиток, а к Дракону относится серьезно, потому что сам убил Дракона. Так он называет полицейского, которого задушил и чей язык отрезал и затем хранил в банке<sup>4</sup> до той поры, пока Кэтлин не закопала его в парке. Это естественная реакция молодого человека его биографии на сказочный дискурс средневекового романа.

Ванда Гашинская, которая боится своего молчащего сына и однажды узнала о его истории с Драконом, тоже обращается к тексту о рыцаре-менестреле, победившем в Ирландии дракона-людоеда и выбросившем драконий язык по приказу Изольды Белокурой. Матери, понимающей, что она плохая мать, важно, чтобы в окружении Михала появилась та, что сыграет роль Изольды Белокурой и спасет его.

Затем Ванда перечитывает честертоновский вариант легенды и поражается порочной склонности Тристана ко лжи и клятвopреступлению и неожиданно заключает: «Должно быть, в двенадцатом веке жизнь была не менее жестокой, чем в „эпоху печей“» [13, с. 54]. Так, Ванда, сбежавшая из Польши и спрятавшаяся от кровавой Второй мировой войны в английской деревушке, в уюте и порядке буржуазного существования, впервые заговорила о табуированных в ее доме вещах. Она впервые осознала, через что прошел ее сын, впервые поняла, что «любовь Тристана цвела в тени смерти, и Михалу вполне подходила такая любовь» [13, с. 83]. И тогда же она сформулировала: «...мне подходила роль Бранжъены, потому что я не сумела быть матерью» [13, с. 83], а значит, она не может претендовать на роль Бланшефлер.

---

<sup>4</sup> Мотив отрезанной части тела, которая хранится в банке в качестве символического артефакта, до Кунцевич использовал Г. Грасс в своем знаменитом романе «Жестяной барабан» (1959) [10].

Польский эмигрант, журналист и коммерсант, приятель Ванды Франтишек Оконский, пересчитывающий версию Ж. Бедье и размышляющий над загадкой средневековых любовников, раскрывается как одинокий интеллеktуал, боящийся любви и женщин. Но именно он первым среди героев романа осознает сходство ситуаций и поступков средневековых и современных Тристана и Изольды. Именно он вводит в интертекстуальное повествование вагнеровский мотив, сравнивая Кэтлин с героиней Р. Вагнера и проникательно подмечая, что «опера вдруг шагнула с театральных подмостков в жизнь» [13, с. 143].

Любопытна реакция на средневековый роман Кэтлин, которой он не понравился: «...грустно было и вообще я не люблю читать про любовь, ведь это всегда не похоже на правду» [13, с. 185]. Далекая от интеллектуализма, она готова признать, что Михал похож на Тристана, но переводит это сопоставление в практическое русло: Тристан жил в лесу, и у него никто не спрашивал паспорт, а Михалу в Лондоне задают неудобные вопросы и он ютится в подвале, где всегда темно.

Так «Роман о Тристане и Изольде» становится плотью романа «Тристан 1946», где герои постепенно начинают воспринимать себя и других ожившей аватарой средневековых персонажей: Михал – Тристаном, Кэтлин – Изольдой Белокурой, Джеймс Брэдли – королем Марком, его слуга Эрнест – карликом Фросином, Франтишек Оконский – Горвеналом, Ванда Гашинская – Бранжьеной, Кэт Уокер – Изольдой Белорукой, ее брат Бернارد – Каэрдином, а в припадном псе Партизане они видят собаку Тристана.

Авторская заданность подобной стратегии проявляется и в художественном целом романа, где выделены тристанские детали пейзажа, тристанский вещный мир, тристанские реплики. Кунцевич воссоздает цитатные и аллюзивные по отношению к средневековому роману сцены (сын живет по законам чувства и средневековых поэтов; Михал устраивает замужество Кэтлин с профессором Брэдли, испытывая уважение к нему; обманутый муж подсматривает за свиданием своей жены с любовником; Михал играет на гитаре, как Тристан на арфе; местные жители преследуют Михала и Кэтлин, как разгневанные бароны; Михал в качестве призыва о помощи отправляет подаренную ему Кэтлин сережку, как Тристан – кольцо Изольде, и договаривается с братом нелюбимой жены о цветовом шифре телеграммы, что соответствует тристановым белым или черным парусам; подслушавшая этот разговор Изольда Белокурая лжет в 1950 г. точно так же, как в XII в., и т.д.).

Некоторой корректировке подвергается образ любовного напитка, функции которого в романе выполняет пластинка с симфонией Франка, но сути происходящего это не меняет: герои не могут противиться чувству, которое имеет магическое происхождение. Приворотное зелье, сваренное матерью Изольды, или чудодейственная музыка в равной мере соединяют молодых людей навечно, вопреки всем нормам морали и требованиям разума.

Следуя в целом за всеми перипетиями старого предания, Кунцевич, однако, создает совершенно иное произведение, что обусловлено, на наш взгляд, кардинальным пересмотром финала истории Тристана и Изольды. В последних главах романа воссоздано перерождение Михала и Кэтлин, которые выламываются из заданной архетипической ситуации.

Тристан середины XX в. уезжает в Америку и в конце концов женится на богатой наследнице Кэт Уокер, обвиняя в этом свою Изольду Белокурую, которая не поняла его. Когда же после нападения злодеев он попал в больницу и отправил с Бернардом Уокером в Англию сережку Кэтлин («бриллиантовая слеза, оплавленная в платину» [103, с. 227]) и получил телеграмму с обманым известием («black», [13, с. 262]), то безоговорочно поверил тому, что он ей

не нужен. Отныне Изольда Белокурая для него голая королева и подобна голому королю из сказки Андерсена.

Кунцевич обнажает жизнь сознания и подсознания своего героя, который после всего пережитого, выздоравливая, стал растворяться в шизизме, начал понимать, почему его мать так трепетно относится к вещам: они покорны, в их верности нельзя сомневаться. Он, который так берег в себе польскую идентичность, начинает называть себя на американский лад Майком. Главный итог этого выздоровления в его формулировке: «Я <...> умер. <...> „Все“ умерло» [13, с. 265]. Неудивительно, что и его мать на вопрос соседки о том, как поживает Тристан за морем, отвечает: «Кажется, умер» [13, с. 282].

До важнейших умозаключений приходит в финале романа и Кэтлин, которая, получив призыв своего любимого, бросила мужа и полетела за океан. Но после неудачной встречи с Михалом в присутствии Кэт Уокер она понимает, что оба ее мужчины были против нее: муж карал добротой, любовник – злобой, поэтому она ощущает себя постаревшей и производит своеобразный расчет с ними, стремившимися ею воспользоваться, переделав на свой лад.

Осознание этого, однако, не приводит ее к освобождению и эмансипированию от тиранической воли мужчины: недаром в судьбу Кэтлин в очередной раз вмешивается художник Драги, один из инициаторов ее фотографической и модельной карьеры. На сей раз он способствует ее артистической судьбе в кино и театре. До принятия этого предложения происходит символический эпизод: Кэтлин вместе с Драги отправляется смотреть «Трамвай „Желание“» Т. Уильямса, один из героев которого польский эмигрант Ковальский, человек-животное, с неразвитой душой и примитивными запросами. Для Кэтлин это окончательное прощание с Михалом. Отныне она обретает себя в театральном мире, и Ванда права, когда замечает, что Кэтлин всегда была актрисой, для которой игра замещает реальность.

Подобная концовка романа существенным образом переакцентирует тематику и проблематику тристанского сюжета. Главными проблемами инварианта были конфликт между нормами феодально-рыцарского мира и чувствами Тристана и Изольды, неразрешимое противоречие между любовью и моралью, противостояние благородства короля Марка и вынужденного предательства Тристана, а также дилемма между требованиями куртуазной любви и попранием нравственных законов куртуазности, что ведет к разрушению ее стереотипов.

В варианте Кунцевич эта проблематика тоже присутствует, однако для писательницы гораздо более важны другие вопросы. Одни из них имеют очевидную феминистскую окраску и поднимают проблемы неравноправия женщин в любви и чудовищной несправедливости обычной женской судьбы. Практически все героини романа сталкиваются с этим, испытывая неудовлетворенность в семейной жизни и в любовных отношениях. Несчастливы Ванда и мать Кэтрин; несчастны мать Франтишека и соседки Ванды Лаура Уиндраш и Браун; несчастны бывшая театральная актриса Ребекка, ее дочь Эллен и Гвен. Женские трагедии пережили Кэт Уокер, ее мать, бабки, тетки. Своего рода общий «женский вывод» и делает Кэт Уокер, Изольда Белокурая образца середины XX в.: «Мужчины рождаются предателями, единственное утешение женщины – дети» [13, с. 117]. В таком контексте ложь Кэт, которой выпало на долю очень много испытаний и которая пытается бороться за Михала, ставшего ее мужем, приобретает особую психологическую глубину, которой не было и не могло быть в средневековом романе.

Казалось бы, всем героиням Кунцевич противопоставлена Кэтлин, Кася, как зовет ее Михал, познавшая всю полноту взаимной страсти. Однако живописуя союз двоих, влюбившихся в любовь, потому что не видели ее в детстве, писательница постоянно подчеркивает их

принципиальное нежелание иметь детей и даже бравированием этим. Сама идея бесплодной любви, любви ради любви, берет под сомнение роман современных Тристана и Изольды, которая делает в тайне от любимого аборт. Кроме того, выясняется, что в Михале есть жажда отцовства, поэтому он относится к дочери Кэт, как к своему ребенку.

Зацикленность Тристана и Изольды друг на друге, абстрагирование от окружающего мира, как показано в романе, неминуемо приведет к столкновению с реальностью, и сказочная идиллия рухнет. Жизнь в джунглях мегаполиса не сравнима с жизнью в лесу Мооруа: современный Тристан работает шофером, мусорщиком, ворует, занимается контрабандой, скрывается от Скотланд-Ярда; современная Изольда настаивает на том, чтобы Тристан нашел нормально оплачиваемую работу, и становится моделью, актрисой. На этом пути, который в чем-то повторяет путь героев Б. Виана из «Пены дней» (1947) [8], поэзия любви мутирует, приходя в неразрешимое противоречие с прозой бытия. Закономерен отъезд Михала в Америку в поисках работы и закономерна его женитьба на богатой американке Кэт.

В финале романа нет физической смерти двух любовников, как нет и пронзительной истории про куст терновника, который из могилы Тристана пророс в могилу Изольды и стал символом того, что любовь сильнее смерти. Есть реализация американской мечты в двух вариантах: герой обретает материальное благополучие благодаря женитьбе, героиня становится голливудской знаменитостью. Такой финал, безусловно, дискредитирует высокую патетику и апологию любви средневекового романа.

Таким образом, роман М. Кунцевич «Тристан 1946» представляет собой оригинальную рецепцию одного из традиционных сюжетов, который получил актуальное современное выражение не только в содержательном, но и в поэтологическом отношении. Текст романа, ориентированный на субстрат тристанской истории, осуществляет культурный трансфер и демонстрирует возможности бытования древнего предания в новых обстоятельствах – социокультурных, политических, философских, этических, эстетических, национальных.

Художественный мир романа концептуализируется как преодоление заданной архетипической матрицы, что раскрывается при сравнительно-сопоставительном анализе исходного текста и его транскрипции, произведенной М. Кунцевич в «Тристане 1946». Интертекстуальность романа увеличила смысловую валентность традиционного сюжета и внесла поправки в его кодификацию на основе новых гносеологических, эстетико-аксиологических, идейно-мировоззренческих принципов.

## Литература

1. Айзенштейн Е. О. «Седого моря соленый дух»: Тристан и Изольда в русской лирике // *Нева*. 2014. №1. С. 186–222.
2. Базылев В. Н. «Тристан и Иольда»: от нового учения о языке до новой хронологии (к 100-летию от начала советского идеологического научного историко-филологического дискурса) // *Политическая лингвистика*. 2020. №4(82). С. 10–21.
3. Беднарек М. Навязчиво реальная и эфемерная. Новейшая польская женская и феминистская проза // *Прогулки по современной польской литературе*. СПб.: СЦДБ, 2015. С. 71–85.
4. Бедье Ж. *Роман о Тристане и Изольде*. М.: Аркадия, 2022. 128 с.
5. Берштейн И. М. Новая жизнь вековых образов // *Вопросы литературы*. 1985. №7. С. 86–113.
6. Бовуар С. де, Сартр Ж.-П. *Аллюзия любви*. М.: Алгоритм, 2013. 272 с.
7. Большакова А. Ю. «Современная пастораль» В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» в контексте жанровых традиций // *Проблемы исторической поэтики*. 2021. №19(1). С. 375–407.
8. Виан Б. *Пена дней*. М.: Азбука, 2022. 256 с.
9. Данте А. *Божественная комедия*. М.: Изд-во АСТ, 2021. 432 с.

10. Грасс Г. Жестяной барабан // Грасс Г. *Собр. соч. в 4 т.* Харьков: Фолио, **1997**. Т. 1. 654 с.
11. Ишимбаева Г. Г. *Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков.* М.: Флинта, **2002**. 262 с.
12. Ишимбаева Г. Г. *Русская фаустиана XX века.* М.: Флинта, **2002**. 128 с.
13. Кунцевич М. *Тристан 1946.* М.: Прогресс, **1977**. 288 с.
14. *Легенда о Тристане и Изольде.* М.: Наука, **1976**. 735 с.
15. Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // *Легенда о Тристане и Изольде.* М.: Наука, **1976**. С. 623–697. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/mihajlov-tristan-i-izolda.htm>.
16. Михайлов А. Д. *Средневековые легенды и западноевропейские литературы.* М.: Языки славянской культуры, **2006**. 264 с.
17. Михайлова Т. А. «Кровь на снегу», «волшебная родинка» и «любовный напиток»: роль детали в структуре архетипического нарратива // *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология.* **2019**. №5. С. 9–27.
18. Морозова М. Н. Тристан хитроумный или Тристан безумный? // *Вестник Российского государственного гуманитарного университета.* **2011**. №14. С. 280–297.
19. Смирнов А. А. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам // *Из истории западноевропейской литературы.* М.: Художественная литература, **1965**. С. 49–64.
20. Турнье М. Тристан и Изольда // *Полет вампира. Заметки о прочитанном.* М.: Стратегия, **2004**. С. 20–27.
21. Хорев В. А. *Польская литература XX века. 1890–1990.* М.: Индрик, **2009**. 352 с.
22. Шапинская Е. Н. «Сильна, как смерть, любовь...»: легенда о Тристане и Изольде в пространстве интерпретаций // *Культура и искусство.* **2017**. №6. С. 121–133.

Поступила в редакцию 07.03.2023.

DOI: 10.15643/libartrus-2023.2.2

## Transformation of the traditional plot in the novel “Tristan 1946” by M. Kuncewiczowa

© G. G. Ishimbaeva

*Ufa University of Science and Technology  
32 Zaki Validi Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

*Email: galgrig7@list.ru*

The article presents systematic and holistic analysis of the novel “Tristan 1946” by the Polish writer Maria Kuncewiczowa, where the traditional Tristan plot is transformed in an original way. In this regard, the origins of the story about Tristan and Isolde and the history of its artistic interpretation in world culture are considered. Special attention is paid to the structure and core of the Tristan plot, the meaning of oppositions associated with the images of the forest and the sea, denouement and conclusion. It is proved that 1) Kuncewiczowa’s novel gives grounds for considering it from the perspective of gender literature and “women’s writing”; 2) the artistic world of the novel is conceptualized as overcoming a given archetypal matrix; 3) the finale of the novel changes the themes and problems of the Tristan plot: modern Tristan and Isolde, each of them realizing the American dream in their own way, unwittingly discredits the high pathos and apology of love of the medieval novel; 4) the text of the novel, focused on the substrate of Tristan history, carries out a cultural transfer and demonstrates the possibility of the ancient legend existence in new circumstances: socio-cultural, political, philosophical, ethical, aesthetic, national. It is concluded that the intertextuality of the novel has increased the semantic valence of the traditional plot and amended its codification based on new epistemological, aesthetic and axiological, ideological and worldview principles.

**Keywords:** M. Kuncewiczowa, traditional Tristan plot, Tristan and Isolde, Tristan 1946.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at [edit@libartrus.com](mailto:edit@libartrus.com) if you need translation of the article.

Please, cite the article: Ishimbaeva G. G. Transformation of the traditional plot in the novel “Tristan 1946” by M. Kuncewiczowa // *Liberal Arts in Russia*. 2023. Vol. 12. No. 2. Pp. 93–103.

### References

1. Aizenshtein E. O. *Neva*. 2014. No. 1. Pp. 186–222.
2. Bazylev V. N. *Politicheskaya lingvistika*. 2020. No. 4(82). Pp. 10–21.
3. Bednarek M. *Progulki po sovremennoi pol'skoi literature*. Saint Petersburg: STsDB, 2015. Pp. 71–85.
4. Bed'e Zh. *Roman o Tristane i Izol'de*. Moscow: Arkadiya, 2022.
5. Bershtein I. M. *Voprosy literatury*. 1985. No. 7. Pp. 86–113.
6. Bovuar S. de, Sartr Zh.-P. *Allyuziya lyubvi*. Moscow: Algoritm, 2013.
7. Bol'shakova A. Yu. *Problemy istoricheskoi poetiki*. 2021. No. 19(1). Pp. 375–407.
8. Vian B. *Pena dnei*. Moscow: Azbuka, 2022.
9. Dante A. *Bozhestvennaya komediya*. Moscow: Izd-vo AST, 2021.
10. Grass G. *Sobr. soch. v 4 t. Khar'kov: Folio*, 1997. Vol. 1.
11. Ishimbaeva G. G. *Obraz Fausta v nemetskoj literature XVI–XX vekov*. Moscow: Flinta, 2002.
12. Ishimbaeva G. G. *Russkaya faustiana XX veka*. Moscow: Flinta, 2002.
13. Kuntsevich M. *Tristan 1946*. Moscow: Progress, 1977.
14. *Legenda o Tristane i Izol'de*. Moscow: Nauka, 1976.

15. Mikhailov A. D. *Legenda o Tristane i Izol'de*. Moscow: Nauka, **1976**. Pp. 623–697. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/mihajlov-tristan-i-izolda.htm>.
16. Mikhailov A. D. *Srednevekove legendy i zapadnoevropeiskie literatury*. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury, **2006**.
17. Mikhailova T. A. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*. **2019**. No. 5. Pp. 9–27.
18. Morozova M. N. *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*. **2011**. No. 14. Pp. 280–297.
19. Smirnov A. A. *Iz istorii zapadnoevropeiskoi literatury*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, **1965**. Pp. 49–64.
20. Turn'e M. *Tristan i Izol'da. Polet vampira. Zametki o pročitannom*. Moscow: Strategiya, **2004**. Pp. 20–27.
21. Khorev V. A. *Pol'skaya literatura XX veka. 1890–1990*. Moscow: Indrik, **2009**.
22. Shapinskaya E. N. *Kul'tura i iskusstvo*. **2017**. No. 6. Pp. 121–133.

Received 07.03.2023.