

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СОВРЕМЕННАЯ АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Под общей редакцией В. А. Бячковой

*Допущено методическим советом
Пермского государственного национального
исследовательского университета в качестве
учебного пособия для студентов, обучающихся
по направлениям подготовки бакалавров «Журналистика»,
«Реклама и связи с общественностью», «Филология»*



Пермь 2018

УДК 821.111
ББК 83.3(4)
И907

Авторский коллектив

И. А. Авраменко, Н. С. Бочкарева, Л. В. Братухина,
В. А. Бячкова, К. В. Загороднева, И. А. Новокрещенных,
Б. М. Проскурнин, С. А. Стринюк, И. В. Суслова

История зарубежной литературы. Современная английская
И907 литература [Электронный ресурс]: учеб. пособие / И. А. Авраменко,
Н. С. Бочкарева, Л. В. Братухина, В. А. Бячкова, К. В. Загороднева,
И. А. Новокрещенных, Б. М. Проскурнин, С. А. Стринюк, И. В. Суслова;
под общ. ред. В. А. Бячковой; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Элек-
трон. дан. – Пермь, 2018. – 1,5 Мб; 138 с. – Режим доступа:
<https://elis.psu.ru/ident/978-5-7944-3120-9>. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-7944-3120-9

Пособие содержит материалы по истории английской литературы 1980–2010-х гг. Анализируя творчество современных английских писателей, авторы обращаются к основным тенденциям истории британской литературы указанного периода, демонстрируют ее ключевые проблемно-тематические, жанровые и повествовательные особенности.

Пособие адресовано студентам филологических специальностей, а также всем, кто интересуется вопросами развития мировой и национальных литератур, социокультурной динамикой британского общества на рубеже XX и XXI вв.

УДК 821.111
ББК 83.3(4)

Издается по решению ученого совета

факультета современных иностранных языков и литератур

Пермского государственного национального исследовательского университета

Рецензенты: кафедра истории и теории мировой литературы Южного федерального университета (зав. каф. – д-р филол. наук **О. А. Джумайло**); д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой германской филологии департамента «Филологический факультет» **О. Г. Сидорова**

ISBN 978-5-7944-3120-9

© ПГНИУ, 2018

© Коллектив авторов, 2018

ВВЕДЕНИЕ.

СУДЬБЫ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО РОМАНА

Б. М. Проскурнин¹, И. А. Авраменко², Л. В. Братухина¹

¹ *Пермский государственный национальный исследовательский университет*

² *Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»*

Английская литература – одна из богатейших и интереснейших литератур мира. Едва ли найдется человек, который не слышал ничего о Шекспире или Диккенсе. Но представляется, что и в 2010-х гг. английская, а точнее британская, литература остается одним из лидеров мирового литературного процесса, что заметно даже по книжному рынку России: книги Мартина Эмиса, Джона Фаулза, Джулиана Барнса, Иена Макьюэна, Питера Акройда, Кадзуо Исигуро, пожалуй, самые издаваемые и читаемые у нас, если речь не идет о массовой, т. е. не совсем художественной, литературе.

Говоря о нынешнем этапе развития британской литературы, прежде всего романа, можно очертить основные тенденции ее развития в последние четыре десятилетия, которые, по сути, определяют лицо современной литературы и очерчивают главные магистрали ее динамики. К ним можно отнести следующие «семантические поля»:

- постмодернизм – versus реализм;
- постколониальность и мультикультурализм;
- феминность, маскулинность, гендерность и сексуальность;
- память, прошлое, история;
- массовая и «высокая» культура;
- культура как объект и субъект (явления «нео...»).

Возвеличение ценностей личного материального преуспевания (в ущерб общественно ориентированным ценностям), провозглашенное во времена премьер-министра Маргарет Тэтчер в конце 1970-х гг. и ставшее едва ли не нормой жизни на многие десятилетия, не могло не вызвать отторжения у многих интеллектуалов, в том числе и писателей, особенно молодых. Это раздражение-неприятие вылилось в своеобразное возрождение «сердитости» английской литературы 1950-х гг. и ее традиции эстетического и этического «шока», того, чем славна была английская литература того времени – К. Эмис, Дж. Брейн, Дж. Осборн и др. Писатели, вошедшие в английскую литературу в 1980-е гг., – Дж. Барнс, И. Макьюэн, Х. Курейши, С. Рушди, М. Эмис, Гр. Свифт и др. – либо аналитически воспроизводили главные «больные» места эпохи Тэтчер, либо, что стало доминирующим в эстетике «новых сердитых молодых», художественно отторгали ее, создавая произведения, основной пафос которых был направлен на обнажение того, что скрывал тщательно выстраиваемый Тэтчер и

ее сторонниками фасад благочинного мира собственников. М. Эмис, И. Макьюэн, Х. Курейши, Ф. Уэлдон, Дж. Боллард, А. Картер, Дж. Барнс и некоторые другие – «продукты» новых университетов, открытых в Британии во время «бума высшего образования» в 1960-е гг. с их более свободной и демократичной организацией учебного процесса, нацеленной на обучение через спор и дискуссию и аналитическое чтение и осмысление материала.

Подобно «сердитым молодым» 1950-х, эти «сердитые» конца 1970-х – начала 1990-х гг. (как представляется, вторая половина девяностых с их общим антиконсерватизмом и появлением «нового лейборизма» Т.Блэра несколько изменили общий тон литературы) при помощи «черного юмора», акцентированной «брутальности», открытого эротизма (а то и эстетической игры с порнографией), постмодернистской экспериментальности (но без «отката» от национальных традиций социально-психологического реализма) эстетически восставали против ограничивающего и разрушающего общества, создаваемого на базе ценностей «тэтчеризма». Таким образом эти «новые сердитые» не дали английской литературе уйти от традиций социального предупреждения и аналитической критики, столь мощно вошедшей в английскую литературу со времен великих викторианцев – Диккенса, Теккерея, Дж. Элиот и Дж. Мередита, чьи традиции оказались весьма плодотворными для когорты писателей 1980–1990-х гг.

В 1947 г. Индия обрела государственную независимость, начался процесс распада Британской империи, завершившийся через пятьдесят лет. Подобные процессы затронули во второй половине XX в. и другие страны (любопытную параллель можно найти в распаде СССР). Сопутствующие политические, социальные, экономические и культурные международные и межнациональные отношения стали называться «постколониальными». С. П. Толкачев в работе «Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература» называет целый ряд процессов, характеризующих социокультурное развитие мира во второй половине XX в., среди которых следует выделить «постоянное стирание национальных государств и традиционных геополитических границ наряду с массовой глобальной миграцией и созданием многонациональных сообществ», а также «революцию в представлениях человека об истории пространства и пространстве истории, о власти, языке, идентичности» [Толкачев 2013].

Существует важное противоречие в понимании термина «постколониальный» в приложении к литературе и шире – культуре. Авторы монографии «Империя пишет ответ» (*The Empire Writes Back*) Б. Эшкрофт, Г. Гриффитс, Х. Тиффин характеризуют этим термином культуру колонизированных народов с момента начала колонизации до настоящего времени. Любопытно, что постколониальными исследователи называют литературы стран Африки, Австра-

лии, Малайзии, Мальты, Новой Зеландии и даже США [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2004: 2]. П. Чайлдс и П. Уильямс дают иное определение времени становления и сущности постколониализма. Для этих авторов «постколониальный» значит «относящийся к определенной стадии империализма, представляет собой “глобализацию капитализма”» [Childs, Williams 1997: 21]. При этом во временном отношении предлагается теория, альтернативная простому пониманию постколониализма – как исключительно современного состояния (Now) – и сложному – как экскурса в прошлое (Then and now). Исследователи предлагают формулировку «упреждающий дискурс» (Not (quite) yet), парадоксальность которого заключается в том, что термин, содержащий приставку *пост-*, обозначает еще не существующее, но только становящееся явление [Childs, Williams 1997: 7].

Вопросы и проблемы постколониализма изучаются междисциплинарным направлением, получившим название «постколониальная теория» (*postcolonial theory или postcolonial studies*). Его яркими представителями являются Эдвард Саид, Гайатри Спивак, Хоми Бхабха. Известная работа Э. Саида «Ориентализм» (1978), в которой автор анализирует и критикует традицию западного стереотипного понимания Ближнего Востока, ознаменовала «начало развития постколониальной теории» [Тлостанова 2012] как пересмотра сложившейся европоцентричной парадигмы «колониального дискурса».

Если Лиотар характеризовал эпоху постмодернизма как отказ от метанарративов, великих идей, то постколониальная теория утверждает, что в мире не может существовать лишь одна правда, принадлежащая только одной культуре, или одной нации, или одному языку. Нет и не может быть доминирующего взгляда только одной культуры на историю, политику, литературу. Нет культур центральных и периферийных, есть культуросфера, существующая только как единство всех ее составляющих. В культурологическом аспекте постколониализм тесно связан с понятиями кросскультурности, гибридности, миграции, инаковости, центра/периферии, мимикрии (подражание, подразумевающее пародийное осмеяние колонизируемыми колонизаторов), а в аспекте поэтики – постмодернистской иронии, пастиша, репрезентации гибридной идентичности, мультикультурного контекста художественной реальности.

В последние десятилетия двадцатого столетия термин «постколониальная литература» закрепляется и в сфере словесности. М. В. Тлостанова определяет «постколониальный дискурс» как имеющий отношение к «культурной продукции англофонного и отчасти франкофонного мира, связанной с бывшими британскими и французскими колониями», а также подразумевающий в более широком смысле «определенные универсальные категории, которые разделяют все человеческие сообщества, пережившие колониально-имперский комплекс взаимоотношений» [Тлостанова 2012]. Так, постколониальный роман во франко-

язычной литературе представлен произведениями А. Маалуфа (франко-ливанского автора), Я. Хадры (псевдоним М. Мулесула, выходца из Алжира). Но в большей степени известность получила англоязычная постколониальная литература, представленная авторами, чье происхождение связано с такими странами, как Индия (В. Сет, А. Сривастава), Пакистан (С. Рушди, Х. Курейши), Китай (Т. Мо), Япония (К. Исигуро), Нигерия (Б. Окри), Карибский регион (В. С. Найпол, К. Филлипс).

О. Г. Сидорова характеризует британский постколониальный роман как «явление, обладающее, с одной стороны, общетипологическими чертами постколониальной литературы как глобального феномена, с другой стороны – как направления в рамках национальной литературы Великобритании, опирающегося на ее традиции и существующего в контексте британской литературы» [Сидорова 2005].

В истории англоязычной литературы непосредственно появлению и широкому распространению термина «постколониальная литература» предшествовало использование определения «литература стран Содружества» (Commonwealth literature), подразумевавшего творчество авторов из стран, входящих в Британское Содружество наций¹. По мнению Е. О. Ако, термин «постколониальная» литература в отличие от термина «литература Содружества» предполагает более широкий географический охват, подразумевая переосмысление канонических текстов английской, французской, американской традиций, а также включая в себя творчество представителей литератур Индии, Карибских островов, африканских стран [Ако 2004].

В отношении современной Великобритании термин можно трактовать в двух широких планах. Во-первых, это англоязычная литература, создаваемая в странах – бывших колониях Британии. Во-вторых, это творчество писателей из других стран, оставшихся или впервые ставших гражданами Великобритании после распада империи.

Постепенно возникала тенденция уйти от европоцентричности (или шире – исключительно западной точки зрения), и понимание постколониализма расширялось. Для описания литературы, не ограниченной национальными рамками, стали пользоваться терминами «мировая литература» (world literature) или «литература без границ» (literature without borders). В результате расширилось и значение изначального термина. Так, к постколониальным писателям могут отнести Майкла Ондаатже (Ондачи), который родился в Шри-Ланке, восемь лет

¹ Это бывшие колонии Великобритании, страны, имеющие статус доминионов, кроме того, сюда в принципе могли относиться государства, в прошлом колонизированные иными европейскими странами, являющиеся, тем не менее, членами данной организации – Руанда, Мозамбик.

прожил в Англии, а в 19 лет получил канадское гражданство. Другой пример – Кадзуо Исигуро (Ишигуро), родившийся в Японии, но с шести лет проживающий Великобритании. Таким образом, постколониальное мировоззрение оперирует не только проницаемыми отношениями между метрополией и (бывшей) колонией, Востоком и Западом, но и подвергает сомнению цельнооформленное понятие нации. Как пишет в одном из своих эссе Салман Рушди: «Хорошая литература исходит из того, что нация безгранична. Тот, кто оберегает границы, не писатель, а пограничник» [Рушди 2010: 84].

Обратимся еще к одной особенности британской литературы конца XX – начала XXI в. – роли в ней постмодернистской эстетики и поэтики. Одной из существенных черт английской литературы в целом является непрерывность реалистической традиции, идущей еще от Чосера; реалистическая эстетика не исчезала даже в моменты наибольшего развития романтического, неоромантического, модернистского или постмодернистского искусства слова, в том числе – и у главных представителей этих направлений. Вот почему буквально с самого начала английская проза конца восьмидесятых годов переосмысляла постмодернистскую практику на своей реалистической «территории», отчего получался весьма любопытный диалог, придававший английской прозе конца XX в. особый характер.

С одной стороны, в британской литературе конца 70-х – начала 2000-х г. присутствует многое из постмодернистской эстетики – ироническая игра с текстом и доминирование текста над жизнью (например, роман М. Эмиса «Записки о Рэйчел»), интертекстуальность и культурная медиальность («Хорошая работа» Д. Лоджа, «Обладать» А. Байетт или «Дориан» У. Селфа), явление авторской маски («Остаток дня» К. Ишигуро или «Деньги» М. Эмиса), игра и карнавальность («Утешение странников» И. Макьюэна, «Англия, Англия» Дж. Барнса или «Лжец» Ст. Фрая), использование жанровых кодов как массовой, так и элитарной литературы («Дневник Бриджитт Джонс» Х. Филдинг или «Футбольная лихорадка» Н. Хорнби), плюрализм культурных языков и стилей, используемых равноправно («Успех» М. Эмиса») и некоторые другие.

Но есть черта, которая особенно ярко характеризует британскую литературу постмодернистского периода. Н. В. Киреева справедливо назвала ее «одержимостью историей, хотя и весьма своеобразной» [Киреева 2004: 56]. В самом деле, в обозначенные десятилетия едва ли не каждый третий, а то и второй появляющийся роман – исторический, но история при этом осмысляется не как нечто свершившееся, а как нечто рассказанное (вновь очевидно доминирование текстоцентрического подхода к реальности). Она «подается» как повествование, словесный вымысел, более близкий к искусству, чем к науке, как текст или сценарий и другие способы словесной «реконструкции» действитель-

ности, «когда-то имевшей место» или, возможно, протекавшей так, как кажется автору. Об этом свидетельствуют романы П. Акройда «Большой лондонский пожар», «Дом доктора Ди», «Мильтон в Америке» и «Последнее завещание Оскара Уайльда», Ст. Фрая «Как творить историю», М. Брэдбери «В Эрмитаж», Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» и «Артур и Джордж», Г. Свифта «Водоземье», Б. Ансворта «Моралитэ», А. Байетт «Ангелы и насекомые», Х. Мантел «Волчий зал» и др.

Читатель, знакомый с классическими образчиками жанра исторического романа, будь то историко-политическое повествование Скотта, историко-приключенческие романы Стивенсона или историко-биографические фрески Грейвза, напрасно будет искать во многих обозначенных выше произведениях аналогии с традиционными жанровыми парадигмами. В английских исторических повествованиях осмысляемого периода наличествует совсем иной принцип «работы» с историей: автор отнюдь не претендует на создание иллюзии реальности изображаемого, наоборот, он всячески подчеркивает, что излагает свою версию когда-то произошедших событий, и чем более частной является эта версия, чем более личностно проживание этих событий, тем лучше. В теории постмодернизма такая «работа» с историей получила название «осюжетивание истории», т. е. выведение на первый план не события, а его интерпретации, не даты или историко-политического момента, а их «приватного» словесно-образного осмысления, пусть нарочито индивидуального и психологически окрашенного. Кроме того, романы об истории, в изобилии появлявшиеся в Британии в обозначенный период, демонстрируют одну из общих особенностей такого рода повествований в мировой литературе: не просто причинно-следственная связь настоящего и прошлого, а неизбежное метаисторическое («плюсquamперфектное») присутствие прошлого в настоящем, их генетическая связь, в особенности – в судьбе «простого человека» (да и исторической личности, хотя они как таковые менее интересны большинству британских авторов исторических повествований).

Итак, какой представляется картина развития английского романа на рубеже XX и XXI вв.? В современном английском романе очевиден своеобразный диалог реализма и постмодернизма, традиции и эксперимента, нового и старого, вечного и сиюминутного – и именно этим живет современная литература Великобритании и определяется судьба главного героя британского литературного процесса наших дней – романа.

Список литературы

1. *Киреева Н. В.* Постмодернизм в зарубежной литературе: учеб. пособие. М.: Флинта-Наука, 2004. 216 с.

2. *Проскурнин Б. М.* О некоторых тенденциях развития современной английской литературы (судьбы романа в Англии 1980–2000-х гг.) // *Мировая литература в контексте культуры*. 2013. № 2(8). С. 38–51.
3. *Рушди С.* Шаг за черту. СПб.: Амфора, 2010. 528 с.
4. *Сидорова О. Г.* Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2005. 262 с.
5. *Глостанова М. В.* Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизма // *NB: Культуры и искусства*. 2012. № 1. С. 1–64. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_141.html (дата обращения: 04.05.2015).
6. *Толкачев С. П.* Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература // *Знание. Понимание. Умение: информационный гуманитарный портал*. 2013. № 1. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature (дата обращения: 14.06.2014).
7. *Ako E. O.* From Commonwealth to Postcolonial Literature // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6.2 (2004). URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss2/1> (дата обращения: 04.06.2016).
8. *Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H.* The Empire Writes Back. L., N. Y.: Taylor & Francis e-Library, 2004. 296 p.
9. *Childs P., Williams R. J. P.* An Introduction to Post-Colonial Theory. L.; N. Y.: Prentice Hall, 1997. 240 p.

АНТОНИЯ С. БАЙЕТТ. ИНТЕРТЕКСТ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

Н. С. Бочкарева

Пермский государственный национальный исследовательский университет

24 августа 2016 г. известной английской писательнице А. С. Байетт (*Antonia Susan Byatt*, род. в 1936 г.) исполнилось 80 лет. В 1964 г. вышел в свет ее первый роман «Тень солнца» («*The Shadow of the Sun*») о вымышленных писателях (отце и дочери), а в 1965 г. – монография «Степени свободы» («*Degrees of Freedom*») о раннем творчестве А. Мердок. С тех пор она опубликовала 10 романов, не считая «Рагнарек» («*Ragnarök*», 2011), и 5 сборников рассказов, не считая «Морской истории» («*Sea Story*», 2013). Художественные произведения Байетт варьируются по объему от огромной тетралогии об Александре и Фредерике («*The Virgin in the Garden*», 1978; «*Still Life*», 1985; «*Babel Tower*», 1997; «*A Whistling Woman*», 2002) до маленьких рассказов, причем границы между рассказом и сказкой, повестью и романом, *novel* и *romance* подчас трудно провести.

Такое же жанровое разнообразие характеризует критические работы Байетт [Бочкарева 2017: 205–212]. Это уже упоминавшаяся монография о Мердок, биография поэтов Вордсворта и Кольриджа в контексте романтической эпохи «Неспокойные времена» («*Unruly Times*», 1970), статьи по теории и истории литературы и искусства, предисловия к книгам классических и современных писателей, а также к переводам собственных произведений, памфлеты и рецензии, диалоги о литературе и лекции об искусстве в литературе, наконец, эссе-биография художников рубежа XIX и XX вв. Уильяма Морриса и Мариано Фортунни «Павлин и виноградная лоза» («*Peacock & Vine*», 2016), замысел которой возник, вероятно, в процессе работы над романом «Детская книга» («*The Children's Book*», 2009).

В предисловии к сборнику критических работ «Страсти разума» («*Passions of the Mind*», 1991) Байетт анализирует отношения между *fiction* и *nonfiction*, сравнивая себя с другими английскими писателями: «Романисты иногда утверждают, что их художественное творчество совершенно отлично от других их произведений. Айрис Мердок любит отделять свою философию от своих романов. Дэвид Лодж говорит, что его критическое и повествовательное “я” – шизоидная пара. Я никогда не чувствовала такого разделения...» [Byatt 1991: 1]. С самого раннего детства чтение и письмо представлялись ей «точками на круге»: увлекательное чтение стимулировало письмо, а письмо вызывало интерес к чтению.

Сборник эссе «О рассказах и историях» («On Histories and Stories», 2000) тоже посвящен «сложным взаимоотношениям между писанием, чтением и профессиональным изучением литературы» [Byatt 2001: 1]. Свою задачу Байетт видит в формировании читательского вкуса и создании истории современной литературы. Особое внимание она уделяет цитированию художественных текстов, сравнивая цитаты в своих критических статьях со слайдами на лекции по истории искусства. Так они получают статус «самой вещи» (Thing Itself). По ее глубокому убеждению, мастерство писателя не должно заслоняться научными теориями или комментированием его произведений. Два последних эссе сборника переведены с сокращениями на русский язык [Байетт 2006б] и посвящены традициям волшебной сказки в литературе нового времени.

В одном из интервью Байетт назвала себя «любителем», «дилетантом» в области науки и критики: «Я пишу о литературе, в основном, потому, что хочу понять, что такое творчество и писательское мышление, а не для того, чтобы утвердить новую теорию или отстоять некие феминистические или политические взгляды... Цель моих исследований – понять, как и почему было написано то или иное произведение. Больше всего я люблю писать о книгах, которые пока еще поняла не до конца, чтобы по окончании работы лучше в них разбираться» [Байетт 2006а: 241–242]. Творческое самосознание – основное качество и критических, и художественных произведений Байетт. Героями ее романов и рассказов часто становятся писатели, художники, ученые, исследующие природу собственного и чужого творчества.

Английскую премию «Букер» и мировую известность принес Байетт роман «Обладание» («Possession», 1990, в русском переводе «Обладать» [Байетт 2002]). Ему посвящена большая часть зарубежных и российских исследований, в том числе учебных пособий [Noakes, Reynolds 2003: 35–106; Пестерев 2009: 56–62]. «Обладание» относят к «историографической метапрозе» (“a historiographic metafiction”) [Lundén 1999: 91] и называют «неовикторианским романом» [Толстых 2008], «романом культуры» [Пестерев 2005] и «филологическим романом» [Гребенчук 2008], в котором Байетт сталкивает друг с другом современные ей литературные теории. Неоднозначное отношение писательницы к постмодернизму отмечают многие исследователи [Wallhead 1999; Rudaityte 2007].

В романе «Обладание» пересекаются две сюжетные линии, относящиеся к разным историческим эпохам: современные филологи Роланд Митчелл (Roland Mitchell) и Мод Бейли (Maud Baily) исследуют творчество и жизнь двух викторианских поэтов – Рэндолфа Эша (Randolph Ash) и Кристабель Ла Мотт (Christabel LaMotte). Байетт не только искусно организует сюжетные перипетии, используя составляющие romance (любовный, готический и детективный

жанры) [Dominguez 1995], элементы университетского романа, но и стилизует письма, дневники [Самуйлова 2008] и даже поэтические сочинения XIX столетия в соответствии с образами вымышленных пишущих героев [Ханжина 1996].

Прототипами Рэндолфа Эша называют Дж. Раскина, Т. Карлайла, Р. Браунинга, А. Теннисона, М. Арнольда, а прототипами Кристабель Ла Мотт – Э. Дикинсон, Э. Баррет Браунинг, К. Россетти, сестер Бронте [Антонова 2008: 14]. За викторианцами (и близкой им американкой Э. Дикинсон) в стихотворениях героев обнаруживается «дань уважения» Вордсворту, Кольриджу (поэма «Кристабель»), Китсу и даже Мильтону [Самуйлова 2008: 11], а первый эпиграф об отличии *romance* от *novel* принадлежит американскому романтику Н. Готорну, хотя схожие идеи ранее высказывались авторами английских готических романов. Самой Байетт как романистке ближе всего творчество Дж. Элиот и В. Вулф. Однако интертекст «Обладания» не исчерпывается англоязычными писателями и поэтами – в романе эксплицитно и имплицитно представлены романская (французская) и германская (немецкая) литературные традиции, а также философия культуры и сравнительная мифология.

Более того, сама Байетт в эссе «Портреты в литературе» («Portraits in Fiction», 2001) указывает на интермедиаальный дискурс – портреты Рэндолфа Эша [Byatt 2002: 89–94]. Причем первой упоминается фотография его посмертной маски, которую Роланд Митчелл сравнивает с фотографией поэта на смертном ложе (смысл этого сравнения не исчерпывается рассуждением по поводу отсутствия / присутствия бороды, а обнаруживает множественные слои визуальной и вербальной репрезентации / интерпретации). Упоминание о фотографиях мертвого поэта противопоставляется подробному описанию фотографий двух живописных портретов Эша, приписываемых Э. Мане и Дж. Уоттсу и отсылающих к другим книгам (Э. Золя) и картинам (Леонардо да Винчи). На их примере Байетт объясняет не только отличие фотографии от искусства, но и уникальность визуального мышления романиста, создание воображаемых картин и воображаемых героев посредством слов [Bochkareva, Grafova 2016].

На портретах Эша символически (в виде «тайных знаков») присутствует и его возлюбленная Кристабель Ла Мотт. Другой взгляд на взаимоотношение двух поэтов викторианской эпохи выражен в жанре мифологической картины. Художница Бланш, подруга Кристабель, завещала ей две свои работы – «Кристабель перед сэром Леолайном» и «Мерлин и Вивьен». Сюжет второй картины, где Кристабель изображена в виде волшебницы Вивьен, погубившей Мерлина, интерпретируется в романе по-разному (с точки зрения психоанализа как страх перед женщиной; с точки зрения антропологии как преклонение перед женским божеством), в том числе и самой Кристабель (как трагическое желание женщины получить мужскую силу). Известная картина художника-

прафаэлиты Э. Берн-Джонса «Обман Мерлина» («The Beguiling of Merlin», 1870–1874) помещена на одной из обложек романа А. С. Байетт.

Взаимоотношения современных филологов Роланда Митчелла и Мод Бейли экфрастически выражены через противопоставление афиш «Тернер» и «Коран», висевших в комнате Роланда [Леготкина 2005: 29]. Романтические картины Тернера символизируют творческий потенциал личности Роланда-«рыцаря», служат зеркалом его природной восприимчивости, профессиональной честности и глубокой эмоциональности. Пейзаж Тернера «Замок Норхэм, Восход солнца» («Norham Castle, Sunrise», 1845), на который Роланд ходит любоваться в галерею Тейт, – результат работы воображения, поэтического преобразования реальности [там же: 31]. «Зеленый геометрический орнамент» второго плаката («Коран») – визуальная метафора внешней замкнутости и холодности, мистической тайны и высокого интеллекта Мод Бейли.

Соединение интертекстуальности и интермедийности характерно практически для всех произведений А.С.Байетт. Она обращается к традиции (литературной и визуальной) [Todd 1997: 5], соединяя дарвинизм со спиритуализмом (диалогия «Ангелы и насекомые» («Angels and Insects», 1992)), волшебную сказку с автобиографией (повесть «Джин в бутылке из стекла “Соловьиный глаз”» («The Djinn in the Nightingale’s Eye», 1994)). Современные зарубежные исследователи акцентируют внимание не только на «феминности» [Franken 2001; Tomazic 2005], но и на «музейности» [Steveker 2009: 104–115; Lara-Rallo 2009: 221–225] ее поэтики. Особый интерес представляют размышления самой Байетт и дискуссии критиков о природе метафоры в ее творчестве [Sturrock 2002/2003; Sorensen 2003/2004; Campbell 2004].

«Чтение картин» («reading paintings» [Worton 2001]), или вербализация живописи, особенно ярко проявилось в романе «Натюрморт» (об экфрасисе картин Ван Гога, Гогена и др. в экспозиции романа см.: [Бочкарева, Графова 2015]) и в сборнике рассказов «Истории Матисса» («The Matisse Stories», 1993), в том числе в рассказах «Лодыжки Медузы» (см.: [Бочкарева, Леготкина, Графова 2010] и др.) и «Произведение искусства» (см.: [Графова, Бочкарева 2009]). В последнем рассказе «Китайский омар» («The Chinese Lobster») через творчество Матисса сталкиваются два мироощущения – профессора Перри Дисса (Perry Diss), пережившего смерть жены и черпающего оптимизм в картинах Матисса, и студентки Пегги Ноллетт (Peggi Nollett), больной анорексией и обвиняющей Матисса и своего руководителя в насилии над женщиной. В образе куратора Герды Химмельблау (Gerda Himmelblau) через ассоциации с китайской культурой (интерьер китайского ресторана) выражается попытка разрешить конфликт, примирить противоречия, развести враждующие стороны.

Среди широкого читателя наибольшую популярность получил роман Байетт «Детская книга», соединяющий семейную сагу, историческую хронику начала XX столетия и роман об искусстве и художниках. Многогранная интертекстуальность романа, в частности шекспировские реминисценции, уже были отмечены исследователями [Мазова 2014]. В творчестве главной героини – сказочницы Олив Уэллвуд (Olive Wellwood) – обнаруживаются традиции волшебной сказки и английского фэнтези (ее прототип – Эдит Несбит). Кроме того, в романе по-разному представлена и другая литература рубежа XIX и XX вв. (Д. Лоуренс, Т. Манн и др.).

Сама Байетт родилась в 1936 г. и принадлежит к поколению «детей войны». Отголоски второй мировой слышны в ее рассказах «The Thing in the Forest» («Существо в лесу») и «The Pink Ribbon» («Розовая лента»), обрамляющих сборник «Little Black Book of Stories» («Маленькая черная книга рассказов», 2003) и подчеркивающих его трагическое звучание [Byatt 2004]. На сходство романа «Детская книга» именно с этим сборником рассказов указывают рецензенты [Clark 2009; Wood 2009].

В повести «Ragnarök: The End of the Gods» («Рагнарек, или гибель богов»), опубликованной в 2011 г., Байетт снова возвращается к своему военному детству: худенький ребенок во время эвакуации читает немецкое издание скандинавских сказок. Увлекаясь мифологическими героями и событиями, девочка предпочитает их христианским историям, которые казались ей скучными. Взрослая Байетт в послесловии противопоставляет немецкую христианскую интерпретацию Рагнарека, согласно которой после гибели богов наступает возрождение человечества, и скандинавскую версию, согласно которой Рагнарек – это конец мира [Byatt 2011: 157–171]. Книга звучит как предупреждение: споря с христианством, Байетт по сути подтверждает библейское пророчество о конечности земной жизни человека и человечества, о том, что на войне победителей не бывает. Мифологические боги суть люди в их зверином облике, ими движут страсти, и любовь переходит в ненависть.

Роман «Детская книга», опубликованный в 2009 г. между «Черной книгой» и «Рагнареком», посвящен событиям до и во время Первой мировой войны, которая для современных англичан, по их собственным словам, не менее значима, чем Вторая. Как и другие романы Байетт, «Детская книга» начинается с точной даты – 19 июня 1895 г. – и заканчивается в мае 1919 г. Она состоит из четырех частей – «Начала», «Золотой век», «Серебряный век» и «Свинцовый век». Событиям войны посвящена последняя, самая маленькая часть, но атмосфера предшествующих глав – несомненно, ее преддверие.

Мирная жизнь семьи «сказочницы» Олив Уэллвуд заканчивается накануне «Свинцового века» самоубийством сына Тома после театрального пред-

ставления и «покушением» дочери Гедды на церковную утварь и Глостерский канделябр, с созерцания которого героями в галерее Альберта начинается роман. Эти два финала, по сути, завершают две параллельные сюжетные линии, связанные с произведениями искусства: во-первых, английское возрождение в конце XIX в. причудливой майолики француза Бернара Палисси (1510–1590) с фигурками органического мира (жабами, головастиками и др.) (об экфрасисе декоративно-прикладного искусства в романе см. подробнее: [Бочкарева 2015]); во-вторых, немецкий театр марионеток, как сказки Гофмана и музыка Вагнера, вдохновляющий героев на создание *Gesamtkunstwerk* в начале XX столетия.

Идея создания нового произведения искусства владеет главными героями романа – «горшечником» Филиппом и его учителем Бенедиктом Фладдом – с одной стороны; Олив, Августом Штейнингом и Ансельмом Штерном – с другой. Возникает впечатление, что именно «языческое возрождение» (актуализация Фашинга в Мюнхене, лекции Герберта Метли о свободной любви в Лондоне и т. д.), каковым предстает в романе атмосфера рубежа веков, предваряет Первую мировую войну. Братоубийственный характер этой войны подчеркивается родственными узами, связывающими семейства братьев Бэзила и Хамфри Уэллвудов с немцами. Жизнеутверждающий эпилог свидетельствует о победе человеческого над националистическим и в семье, и в искусстве.

Одним из мотивов романа, связанным с немецким искусством, становится мотив куклы. Через него отчасти раскрывается драматизм немецкого национального характера. Два представления театра марионеток Ансельма Штерна (имя героя имплицитно восходит к «Золотому горшку» Э. Т. А. Гофмана) даются уже в начале романа во время праздника Летней ночи в Англии. Они предваряются подарком Ансельма детям – башмаком с тряпичными круглоголовыми куклами с немигающими глазами-бусинками – и черными лакированными ящиками с куклами для постановки.

Другой режиссер – Август Штейнинг – объясняет отличие марионетки от перчаточной куклы: они «создания воздушные, которые едва касаются земли». Генрих фон Клейст утверждал, «будто бы марионетка и Бог представляют собой две точки на окружности. Самые ранние марионетки – театр теней – символизировали присутствие богов» [Байетт 2012: 105]. Штейнинг подчеркивает связь между театром марионеток и языческим культом: «В Амстердаме я нашел несколько образчиков восточных кукол из театра теней <...> Этими куклами управляли специально обученные жрецы. Мы с герром Штерном изучили эти удивительные создания и внесли некоторые усовершенствования в его немецкие куклы» [там же]. В магических обрядах куклы нередко заменяли не только богов (идолы), но и людей (жертвы).

Каждое представление театра марионеток детально описано в романе, представляя собой театральный экфрасис в стиле модерн. Вот описание первого спектакля – немецкого варианта «Золушки»: «сцену под медленный бой барабана пересекал траурный кортеж: одетые в черное плакальщики, несущие гроб, скорбный вдовец, чинная дочь в черном плаще, с затененным лицом <...> Марионетки были тонкой работы, с изящными фарфоровыми лицами, с настоящими человеческими волосами, затейливо убранными – заплетенными или скрученными, в шуршащих юбках тонкой работы – алых, сиреневых янтарных <...> Финальные сцены были отвратительно кровавы. Одна высокомерная сестра, все с тем же гордым лицом, по наущению матери взяла кухонный тесак, и хрясь! – отрубила себе большой палец. <...> Голубки слетели на паперть воркуя и напали на злых сестер, колотя их белыми крылышками по головам – головные уборы слетели, лица исчезли за мельтешением крыльев и вновь появились уже с кровавыми ямами вместо глаз» [Байетт 2012: 71–74]. Братья Гримм возводили собираемые ими сказки к древним мифам германского народа, которые в романе противопоставляются французским и английским сказкам своей жестокостью.

Вторая пьеса – по новелле «Песочный человечек» Гофмана – эксплицирует еще один источник поэтики театрального экфрасиса в романе Байетт. Кульминационный момент спектакля – кукла Олимпия, которую рвут на части отец и доктор Коппелиус: «Вдруг случилось ужасное: она разорвалась на куски у них в руках, и куски разлетелись по всей сцене – голова с развевающимися волосами взмыла вверх, тело, оцетинившись пружинами, отскочило вбок» [там же: 108]. Описание спектакля прерывается реакцией зрителей: «Гедда захлопала в ладоши, а младенец-анархист заревел, и его пришлось успокаивать». И опять без перехода конец сцены: «Натанаэль от горя лишился чувств». Гризельде представление понравилось: «Она ощущала, что в ином мире, внутри ящика, есть свобода, там все живее, красивее и ужаснее, чем в обыденной повседневности» [там же: 109]. Парадоксальность восприятия спектакля обнаруживает гротеск не только на сцене, но и в жизни.

Дороти с недоверием относится к кукольнику, дергающему за нити: «любой контроль такого рода опасен, и ему следует противиться» [там же]. В Париже у картины Жана Вебера «Les Fantoches» («Марионетки») создатели спектакля рассуждают о взаимоотношениях между искусством и жизнью. По словам Августа Штейнинга, «воображаемое гораздо живее реального», но «чтобы фигуры ожили, нужен художник». Ансельм Штерн продолжает: «искусство живее жизни, но не всегда за это расплачивается художник» [там же: 371]. Подразумевается, что жертвами часто становятся другие люди.

Следующие представления театра марионеток Ансельма Штерна происходят в Мюнхене, в здании самого театра. В «Зеркальном саду (Spiegelgarten) фрау Холле» все построено на свете и движении. Фасад театра напоминает декор Сецессиона: «Здание было высокое и мрачное. На дверных косяках и прилоках были нарисованы руны, а на архитраве – яблоня в стиле югендштиль с золотыми и серебряными плодами <...> Все прошли по темному коридору прямо в заднюю часть дома, освещенную через витражное окно, на котором были еще руны – красноватого золота по белому – и медальон с изображением фигуры, охваченной пламенем» [Байетт 2012: 503–504]. По словам одного из героев, Ансельм Штерн – «важная фигура в культурной жизни Мюнхена», обедает с фон Штуком и Ленбахом, его работы обсуждают в «Югенде» и «Симплиссимусе». Кроме того, он «сочувствует анархистам и идеалистам».

Пьеса «о деве Торе (Thora), ее Черве и его золотом ларце» обнаруживает вариации на темы скандинавской мифологии, немецкой романтической литературы и английских фэнтези. Безупречное изящество формы, особенно очевидное в финале спектакля, когда Фрото (Frotho) побеждает дракона, не снимает парадоксальную жестокость содержания. Например: дракон «свернулся, как удав, вокруг самой девы Торы, и она задергалась от боли и страха <...> Рыцари входили туда – иные беспечно и весело, иные с легкой дрожью – и вылетали в виде кровавых кусков, которые описывали дугу, крутились и падали. Дети в зале радостно вопили» [там же: 506]. Реакция маленьких зрителей, как и в предыдущих случаях, сливается с описанием спектакля и шокирует.

Ансельм Штерн «выглядел как одна из его собственных марионеток – кланялся с рассчитанной грацией, не улыбаясь, поднимая руки, жестом отдавая дань почета невидимой труппе за кулисами, как дирижер – оркестру» [там же: 507]. Отношение художника к своим созданиям подтверждает внешнее впечатление и оживляет его: «Я полагаю, что мы все – осколки огромной души, что земля – единое живое существо и что глина, дерево, кетгут, из которого состоят эти куклы, – также форма жизни, как и движение, которым я с ними делюсь» [там же: 515]. Такая философия жизни и искусства близка самой Байетт.

Восприятие кукольника дается глазами Дороти, которая пытается понять и принять чужую культуру, увидеть мир другими глазами. Становление девушки совпало с открытием истории ее рождения: оказалось, что она англичанка только по матери (Олив Уэллвуд), а ее настоящий отец – немец (Ансельм Штерн), с которым Олив встретилась на Фашинге (немецком карнавале). Дороти находит единственно правильное решение своего внутреннего конфликта: «...немцы на нас совсем не похожи. А когда видишь людей, не похожих на тебя, начинаешь понимать себя лучше» [там же: 526].

История ребенка-чужака, фашингского кукушонка, отражается в сказке «Ганс, мой ежик», тоже поставленной в театре марионеток. В сказке мать испытывает отвращение к сыну-чужаку, но любовь принцессы избавляет его от прошлого. Олив, всегда с радостью принимавшая в свою семью чужих детей, после смерти собственного сына испытывает отвращение к сыну сестры Флориану, вернувшемуся живым с войны.

Глазами Дороти и Карла-Чарльза (в романе намеренно присутствуют два написания имени героя, чей отец – англичанин, а мать – немка) показаны спектакли еще двух мюнхенских театров. Во-первых, это революционный Scharfrichter (палач-театр), который поставил кукольную пьесу о европейских монархах. После представления Карл-Чарльз «задумался, каково будет жить в мире, где наконец произойдет долгожданный взрыв насилия и гнева. Действительно ли жизнь под властью палачей в масках и хриплых обольстительниц будет лучше?» [там же: 531]. Во-вторых, герои смотрят «Саломею» О. Уайльда в драматическом театре, который «отличался тонкой, изысканной красотой югендштиля». Однако Саломея «с ее ритмическими стонами и болезненной чувственностью Карлу не понравилась» [там же: 532]. Дороти тоже осталась равнодушной к «Саломее».

В Англии Олив, Штейнинг и Штерн задумывают совместный спектакль по пьесе, которую написала Олив. Ее сын Том смастерил к представлению соломенного человечка, который был не добродушным, как Страшила в сказке «Волшебник из страны Оз», а «пустоглазым, разбухшим, угрожающим». Соломенный человечек отразил внутренний мир Тома, который сначала управлял куклой, а потом сжег ее. В спектакле «Замок фей», как и в окружающем героев мире, побеждает радость разрушения. Участие зрителей, а также сжигание кукол и декораций приближает представление к языческому обряду.

Второй спектакль – «Том-под-землей» (о мальчике, который искал свою тень) создан под влиянием пьесы Барри «Питер Пен, или Мальчик, который не хотел взрослеть». Не в силах помочь собственному сыну, Олив создает из написанной для него сказки вторую пьесу. Эта сказка, как «нескончаемый червь», занимает ее мозг без остатка, вовлекая в игру (во сне Олив театр принимает форму черепа). После премьеры спектакля Том пускается в такое же нескончаемое путешествие, не в силах освободиться от сказки, и погибает.

Как и в вазах горшечника Фладда [там же: 471], в двух последних спектаклях «нового театра», объединивших творчество английской сказочницы Олив Уэллвуд и немецкого кукольника Ансельма Штерна под руководством режиссера Августа Штейнинга, по словам самих создателей, воплотилась «волшебная» (магическая) стихия Gesamtkunstwerk Вагнера, способная «зачаровать зрителей-детей и выбить из колеи зрителей-взрослых» [там же: 638].

Самоубийство сначала Фладда, а затем Тома (оба тонут в морских волнах) подчеркивает трагический конфликт между искусством и жизнью. В романе отчетливо проявилось двойственное отношение Байетт к искусству и художнику, восходящее к сказочным гротескам Гофмана. Театральный экфрасис во многом предвосхищает и замещает описание военных событий в романе. Оставшиеся в живых после первой мировой войны дети (англичане и немцы) находят приют в семье тех, кого занятые своим искусством художники презрительно считали филистерами, а британские патриоты – врагами.

Несмотря на обширную библиографию исследований творчества Байетт, большая часть ее произведений еще ждет своих переводчиков и исследователей. Только что в двух книгах вышли переводы на русский язык текстов пяти сборников рассказов [Байетт 2017а, 2017б]. В российском литературоведении практически не затрагиваются ее ранние романы и грандиозный «квартет» [Лифшиц 2004; Графова 2016], недостаточно исследована малая проза [Конькова 2010; Дарененкова 2012] (в том числе non-fiction), ее параллели с русской литературой [Дарененкова, Бочкарева 2005; Бочкарева 2014б]. Интермедияльная поэтика и другие аспекты творчества Байетт неоднократно исследовались студентами Пермского университета [Торгашева, Бочкарева 2005, 2006; Бочкарева, Дарененкова 2009; Астафьева, Бочкарева 2015, 2016; Сорокина, Бочкарева 2015, 2016].

Список литературы

1. Антонова (Евграфова) Н. А. Полистилистика романа А. С. Байетт «Обладание»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 22 с.
2. Астафьева А. Ю., Бочкарёва Н. С. Символика цвета в рассказе А. С. Байетт «Baglady» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур. Пермь, 2015. С. 327–333.
3. Астафьева А. Ю., Бочкарева Н. С. Символика цвета в рассказе А. С. Байетт «Christ in the House of Martha and Maria» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур. Пермь, 2016. С. 285–291.
4. Байетт А. С. Ангелы и насекомые / пер. с англ. М. Наумова. М.: Независимая газета, 2000. 416 с.
5. Байетт А. С. «Больше всего я люблю писать о книгах, которые пока еще поняла не до конца...» Дмитрий Дроздовский беседует с Антонией С. Байетт / пер. с англ. Е. Скрылевой // Иностранная литература. 2006. № 12. С. 238–243.
6. Байетт А. С. Два эссе / пер. с англ. О. Новицкой, О. Исаевой // Иностранная литература. 2006. № 1. С. 242–255.
7. Байетт А. С. Детская книга / пер. с англ. Т. П. Боровиковой. М.: Эксмо, 2012. 832 с.

8. *Байетт А. С.* Джинн в бутылке из стекла «Соловьиный глаз» / пер. с англ. И. Тогоева // Иностранная литература. 1995. № 10. С. 145–199.
9. *Байетт А. С.* Китайский омар / пер. с англ. О. Варшавер // Иностранная литература. 2001. № 2. С. 3–18.
10. *Байетт А. С.* Обладать / пер. с англ. В. К. Ланчикова, Д. В. Псурцева. М.: Торнтон и Сагден, 2002. 656 с.
11. *Байетт А. С.* Призраки и художники / пер. с англ. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017а. 384 с.
12. *Байетт А. С.* Розовые чашки / пер. с англ. Л. Беспалова // Иностранная литература. 1992. № 7. С. 176–179.
13. *Байетт А. С.* Чудеса и фантазии / пер. с англ. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017б. 544 с.
14. *Бочкарева Н. С.* Жанровое своеобразие эссе А. С. Байетт «Портреты в литературе» // Мировая литература в контексте культуры. 2016а. Вып. 5(11). С. 222–229.
15. *Бочкарева Н. С.* Критик как художник: К 80-летию со дня рождения А. С. Байетт // Женщины в литературе: авторы, героини, исследователи: коллективная монография / под ред. И. И. Буровой. СПб.: ИД «Петрополис», 2017а. С. 205–212.
16. *Бочкарева Н. С.* Мотив отрубленной головы в романе А. Мердок и в новелле А. Байетт «Лодыжки медузы» // Компаративистика: современная теория и практика. Международная конференция и XIV съезд англистов. Самара, 2004. С. 88–90.
17. *Бочкарева Н. С.* Русские и англичане накануне войны и революции в романах П. Фицджеральд и А. Байетт // XXVIII Пуришевские чтения. Русская революция 1917 года в литературном сознании Запада / отв. ред. М. А. Дремов. М.: МПГУ, ООО «САМ ПОЛИГРАФИСТ», 2016б. С. 12–13.
18. *Бочкарева Н. С.* Современное искусство в экфрасических рассказах А. С. Байетт «Китайский омар» и «Боди-арт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014а. Вып. 1(25). С. 166–172.
19. *Бочкарева Н. С.* Трансформация мифологического образа в рассказе А. С. Байетт «Ламия в Севеннах» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2007. С. 6–12.
20. *Бочкарева Н. С.* Художник и его модель в повести Л. Улицкой «Сонечка» и в рассказе А. С. Байетт «Ламия в Севеннах» // Мировая литература в контексте культуры. 2014б. Вып. 4(9). С. 142–148.
21. *Бочкарева Н. С.* Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе А. С. Байетт «Детская книга» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3(31). С. 105–122.

22. *Бочкарева Н. С.* Экфрастический дискурс в романе А. Мердок «Замок на песке» и его критическая интерпретация А. С. Байетт // III Павермановские чтения. Екатеринбург, 2017б.

23. *Бочкарева Н. С., Графова О. И.* Хронотоп парикмахерской в рассказах Ф. Уэлдон и А. С. Байетт // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2011. С. 195–199.

24. *Бочкарева Н. С., Графова О. И.* Экфрасис и экспозиция: музей в прологе (на материале романов А. С. Байетт и других произведений) // Мировая литература в контексте культуры. 2013. Вып. 2(8). С. 174–179.

25. *Бочкарева Н. С., Графова О. И.* Экфрастическая экспозиция в романе А. С. Байетт «Натюрморт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 4 (28). С. 193–206.

26. *Бочкарева Н. С., Дарененкова В. С.* Мотив красного цвета в рассказе А. С. Байетт «Иаиль» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 4. С. 69–75.

27. *Бочкарева Н. С., Леготкина А. В., Графова О. И.* Мотивы и образы творчества А. Матисса в рассказе Антонии Сьюзен Байетт «Лодыжки Медузы» // Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию А. Н. Таганова: коллективная монография. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2010. С. 277–286.

28. *Графова О. И.* Экфрастическая экспозиция романа А. С. Байетт «Дева в саду» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 4(32). С. 126–134.

29. *Графова О. И., Бочкарева Н. С.* Реминисценции живописи Матисса в рассказе А. С. Байетт «Произведение искусства» // Пограничные процессы в литературе и культуре. Пермь, 2009. С. 247–249.

30. *Гребенчук Я. С.* Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт): дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 141 с.

31. *Дарененкова В., Бочкарева Н. С.* Мифопоэтика праздника в рассказе А. Байетт «Крокодиловы слезы» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2006. С. 58–66.

32. *Дарененкова В. С.* Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А. С. Байетт: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 190 с.

33. *Дарененкова В., Бочкарева Н. С.* «Три сестры» А. П. Чехова и «Розовые чашки» А. С. Байетт: поэтика ритуальных мотивов // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С. 101–106.

34. *Конькова М. Н.* Поэтика рассказа в творчестве А. Байетт: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010. 161 с.

35. *Леготкина А. В.* Живописные реминисценции в романе А. С. Байетт «Обладание»: дипломная работа. Пермь: ПГУ, 2005. 49 с.
36. *Лившиц В. Е.* Интертекстуальность в рассказе А.С.Байетт “A Lamia in Sevennes” // Взгляд молодых. Казань, 2003а. URL: ksu.ru/fil/kn2/index.php?sod=32 (дата обращения: 25.04.2016).
37. *Лившиц В. Е.* «Ностальгия по Эдему» в поэтике А. С. Байетт // Библия и национальная культура. Пермь, 2004. С. 129–132.
38. *Лившиц В. Е.* Реализм в понимании А. С. Байетт // Международные Бодуэновские чтения. Казанская лингвистическая школа: традиции и современность: в 2 т. / ред. К. Р. Галиуллин, К. А. Николаев. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2003б. Т. 2. С. 168–170.
39. *Лившиц В. Е.* Стихии огня, льда и языка в сборнике рассказов А. С. Байетт «Elementals» // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. Казань, 2001. С. 47–53.
40. *Мазова Е. В.* «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира и роман А. С. Байетт «Детская книга» // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. № 83. Ч. 1. С. 24–27.
41. *Муратова Я. Ю.* Мифопоэтика в современном английском романе: Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулз: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 27 с.
42. *Пестерев В. А.* Поэтика современного зарубежного романа: УМК по спецкурсу. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2009. 84 с.
43. *Пестерев В. А.* Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А. С. Байетт и «В Эрмитаж» М. Брэдли) // На пути к произведению: к 60-летию Н. Т. Рымаря. Самара, 2005. С. 186–213.
44. *Самуйлова М. Е.* Поэтика эпиграфических и вставных текстов (дневник, письмо) в романе А. С. Байетт «Обладать»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008. 23 с.
45. *Сорокина С. Д., Бочкарева Н. С.* Черты романа о художнике в «Детской книге» А. С. Байетт // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур. Пермь, 2015. С. 301–305.
46. *Сорокина С. Д., Бочкарева Н. С.* Уильям Моррис и его влияние на роман А. С. Байетт «Детская книга» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур. Пермь, 2016. С. 333–337.
47. *Толстых О. А.* Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа): дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 207 с.
48. *Торгашева Е., Бочкарева Н. С.* Образ ребенка в рассказе А. С. Байетт «Июльский призрак»: традиция литературной сказки // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2006. С. 188–193.

49. *Торгашева Е., Бочкарева Н. С.* Символика цвета в рассказе А. С. Байетт «Китайский омар» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С. 106–112.
50. *Ханжина Е. П.* Жанровая полифония и диалог культур в роане А. С. Байетт «Обладание» // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. Пермь, 1996. С. 142–152.
51. *Alban G. M. E.* Melusine the Serpent Goddess in A. S. Byatt's *Possession and Mythology*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2003. 308 p.
52. *Bochkareva N. S., Grafova O. I.* A Novel without Metaphors: A. S. Byatt about the Choice of Words // *Metaphor as Means of Knowledge Communication*. Perm, 2016. P. 16–17.
53. *Bolonik K.* Eminent Edwardians: A. S. Byatt talks with Bookforum, Sept/Oct/Nov. 2009. URL: http://www.bookforum.com/inprint/016_03/4267 (дата обращения: 21.05.2015).
54. *Buxton J.* "What's love got to do with it?": Postmodernism and "Possession" // *Essays on the Fiction of A. S. Byatt: Imagining the Real*. Ed. Alexa Alfer, Michael Noble. Westport, Connecticut; L., Greenwood Press, 2001. P. 90–103.
55. *Byatt A. S.* *The Children's Book*. L.: Vintage Books, 2010. 617 p.
56. *Byatt A. S.* *Little Black Book of Stories*. L.: Vintage Books, 2004. 279 p.
57. *Byatt A. S.* *The Matisse Stories*. N.Y.: Vintage International, 1996. 128 p.
58. *Byatt A. S.* *On Histories and Stories: Selected Essays*. Harvard University Press, 2002. 196 p.
59. *Byatt A. S.* *Passions of the Mind: Selected Writings*. L.: Vintage, 1991. 346 p.
60. *Byatt A. S.* *Portraits in Fiction*. L.: Vintage, 2002. 101 p.
61. *Byatt A. S.* Pink: The Colour of Innocence is Sometimes Shocking // *The Observer*. 5 April 1998b. Life. P. 18–19.
62. *Byatt A. S.* *Possession: A Romance*. L.: Vintage, 1991. 511 p.
63. *Byatt A. S.* Ragnarök: The End of the Gods. N. Y.: Grove Press, 2011. 177 p.
64. *Byatt A. S.* Ragnarök: the Doom of the Gods // *The Guardian*. 5 August 2011. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/aug/05/as-byatt-ragnarok-myth> (дата обращения: 21.05.2015).
65. *Campbell J.* A. S. Byatt and the Heliotropic Imagination. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 2004. 310 p.
66. *Casado M.* The Gaze from Within the Picture. Christ in the House of Martha and Mary // *The Image in the Short Story in English. 19th and 20th March*, The University of Angers, 2010. P. 15. URL: ead.univ-angers.fr/~confluences/IMG/pdf_Programme-Livret_des_resumes.pdf (дата обращения: 12.12.2016).

67. *Clark A.* Her Dark Materials // The Guardian. Saturday 9 May 2009. URL: <http://www.theguardian.com/books/2009/may/09/as-byatt-childrens-book> (дата обращения: 30.09.2015).
68. *Dominguez P.-C.* Romance Forms in A.S.Byatt's *Possession* // *Revista Ali-cantina de Estudios Ingleses*. 1995. № 8. P. 78–89.
69. *Franken Ch.* A. S. Byatt: Art, Authorship, Creativity. N. Y.: Palgrave, 2001. 164 p.
70. *Hicks E.* Material pleasures: the still life in the fiction of A. S. Byatt, Doctor of Philosophy thesis, University of Wollongong, 2009. 253 p. URL: <http://ro.uow.edu.au/theses/3546> (дата обращения: 17.04.2016).
71. *Hicks E.* The Still Life in the Fiction of A. S. Byatt. Cambridge Scholars Publishing, 2010. 220 p.
72. *Kelly K. C.* A. S. Byatt. N. Y., L., 1996. 130 p.
73. *Lara-Rallo C.* Museums, Collections and Cabinets: “Shelf after Shelf after Shelf” // *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature* / eds. Caroline Patey and Laura Scuriatti. Bern: Peter Lang, 2009. P. 219–239.
74. *Levy C., Sturrock J.* Food and Painting in *Two Stories* by A. S. Byatt // *Journal of the Short Story in English*. 57 (autumn 2011). P. 27–53. URL: <http://jsse.revues.org/1173#text> (дата обращения: 27.09.2016).
75. *Lundén B.* (Re)educating the Reader: Fictional Critiques of Poststructuralism in Banville's *Dr. Copernicus*, Coetzee's *Foe* and Byatt's *Possession*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999. 144 p.
76. *Noakes J., Reynolds M.* (editors) A. S. Byatt: The Essential Guide to Contemporary Literature. L.: Vintage, 2003. 230 p.
77. *Pereira M. E.* More than words: the elusive language of A. S. Byatt's visual fiction // *Writing and seeing: essays on word and fiction* / ed. by Rui Manuel G. de Carvalho Homem, Maria de Fátima Lambert. Rodopi B. V., Amsterdam, 2006. P. 211–221.
78. *Rudaityte R.* (De)construction of the postmodern in A. S. Byatt's novel *Possession* // *Literatura*. 2007. № 49(5). P. 116–122.
79. *Scott M.* An Interview with A.S.Byatt on her new novel “The Children's book” // *The Dewey Divas and the Dudes*. May 20. 2009. URL: <http://deweydivas.blogspot.ru/2009/05/interview-with-s-byatt-on-her-new-novel.html> (дата обращения 21.05.2015).
80. *Sorensen S. D.* Verbal and visual language and the question of faith in the fiction of A. S. Byatt. A Thesis ... doctor of philosophy. Vancouver: The University of British Columbia, 1999. 370 p.
81. *Sorensen S.* A. S. Byatt and the Life of the Mind: A response to June Sturrock // *Connotations*. Vol. 13/1-2 (2003/2004). P. 180–190.

82. *Sorensen S.* Something of the Eternal: A. S. Byatt and Vincent Van Gogh // Mosaic (Winnipeg), March 2004. URL: <https://www.questia.com/read/1G1-114749905/something-of-the-eternal-a-s-byatt-and-vincent-van> (дата обращения: 15.05.2017).
83. *Steveker L.* Identity and Cultural Memory in the Fiction of A. S. Byatt: Knitting the Net. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2009. 185 p.
84. *Sturrock J.* Angels, Insects, and Analogy: A.S.Byatt's "Morpho Eugenia" // Connotations. Vol. 12.1 (2002/2003). P. 93–104.
85. *Tomazic E. M.* Ariadne's Thread: Women and Labyrinths in the Fiction of A. S. Byatt and Iris Murdoch. A Thesis of Doctor of Philosophy. Australian Catholic University, 2005. 250 p.
86. *Wallhead C. M.* The Old, the New and the Metaphor: a Critical Study of the Novels of A. S. Byatt. Atlanta, London, Sydney: Minerva Press, 1999. 380 p.
87. *Wood J.* Bristling with Diligence // London Review of Books. Vol. 31. No. 19. 8 October 2009. P. 6–8. URL: <http://www.lrb.co.uk/v31/n19/james-wood/bristling-with-diligence> (дата обращения: 15.05.2017).
88. *Worton M.* Of Prisms and Prose: Reading Paintings in A. S. Byatt's Word // Essays on the Fiction of A. S. Byatt: Imagining the Real. Ed. Alexa Alfer, Michael Noble. Westport, Connecticut; L., Greenwood Press, 2001. P. 15–30.

Вопросы к практическому занятию по новелле А. С. Байетт «Китайский омар»

1. Как соотносятся понятия «интертекст» и «интермедиальность» в современном литературоведении? См.: [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012: 7–9]
2. Как изменилось понятие «экфрасис» по сравнению с древнегреческой риторикой? Какие существуют подходы к этому понятию? [там же: 10–16]
3. Проанализируйте конфликт и систему образов главных героев (значимые имена, мировоззрение, речь и т. д.) в рассказе А. С. Байетт «Китайский омар».
4. Подберите репродукции картин Матисса, прямо и косвенно представленных в рассказе, проанализируйте особенности их вербализации в тексте и функции в художественной системе произведения.
5. Найдите описания творческой деятельности Пегги Ноллетт, охарактеризуйте их с позиций современного искусства, постарайтесь найти аналоги. Используйте статью [Бочкарева 2014a].
6. Проанализируйте интерьер китайского ресторана, его место в интермедиальном дискурсе и функции в художественном мире произведения.
7. Обоснуйте вывод о способах выражения авторской позиции в рассказе.

Темы творческих работ

1. Поэма Кольриджа «Кристабель» и ее присутствие в интертексте романа Байетт «Обладание».
2. Сравнительный анализ творчества Р. Браунинга и Р. Эша.
3. Личность и творчество Д. Лоуренса и их присутствие в романе Байетт «Детская книга».
4. Черты семейного романа-хроники в «Будденброках» Т. Манна и «Детской книге» А. С. Байетт.
5. Жизнь и творчество Э. Несбит и их присутствие в романе Байетт «Детская книга».
6. Движение искусств и ремесел и его отражение в романе Байетт «Детская книга».
7. Творчество У. Морриса и его присутствие в романе Байетт «Детская книга».
8. Театральный дискурс в романе Байетт «Детская книга».
9. Традиции волшебной сказки в романах Байетт.
10. Теория психоанализа и ее отражение в романах Байетт.

ДЖУЛИАН БАРНС. АНГЛИЧАНЕ И ФРАНЦИЯ: АСПЕКТЫ ТЕМЫ

И. А. Новокрещенных

Пермский государственный национальный исследовательский университет

Джулиан Патрик Барнс (*Julian Patrick Barnes*; род. 19 января 1946) – современный британский писатель, творчество которого не только объемно, но и разнообразно по жанровому диапазону. Журналист Мира Стаут назвала писателя «романистом-хамелеоном» [цит. по: Тарасова 2002: 265].

Перу Барнса принадлежат **романы** «Метроленд» (*Metroland*, 1980), «До того, как она встретила меня» (*Before She Met Me*, 1982) «Попугай Флобера» (*Flaubert's Parrot*, 1984), «Глядя на солнце» (*Staring at the Sun*, 1986), «История мира в 10½ главах» (*A History of the World in 10½ Chapters*, 1989), «Как всё было» (*Talking it Over*, 1991), «Дикобраз» (*The Porcupine*, 1992), «Англия, Англия» (*England, England*, 1998), «Любовь и так далее» (*Love, etc*, 2000), «Артур и Джордж» (*Arthur & George*, 2005), «Предчувствие конца» (*The Sense of an Ending*, 2011), «Шум времени» (*The Noise of Time*, 2016); сборники рассказов «Через Ла-Манш» (*Cross Channel*, 1995), «Лимонный стол» (*The Lemon Table*, 2004), «Пульс» (*Pulse*, 2011), «Предчувствие конца» (*The Sense of an Ending*, 2011), «Шум времени» (*The Noise of Time*, 2016); **перевод** с французского *Alphonse Daudet: In The Land of Pain* (2002), **документальная проза** (нон-фикшн) «Письма из Лондона» (*Letters from London*, 1995), **эссе** «Хочу заявить» (*Something to Declare*, 2002), «Педант на кухне» (*The Pedant in the Kitchen*, 2003), *Keeping an Eye Open: Essays on Art* (2015), **мемуары** «Уровни жизни» (*Levels of Life*, 2013), «Нечего бояться» (*Nothing to Be Frightened Of*, 2008), памфлет *A Life with Books* (2012), сборник из 17 эссе и повести *Through the Window* (2012). **Под псевдонимом** Дэна Каваны Барнс написал четыре детективных **романа** *Duffy* (1980), *Fiddle City* (1981), *Putting the Boot In* (1985), *Going to the Dogs* (1987).

Переводы произведений английского писателя публиковались в журнале «Иностранная литература» (1994, 1998, 1999, 2002, 2006, 2007, 2010), который всегда был призван знакомить читателя с новинками зарубежной литературы. Так роман «История мира в 10½ главах» на русском языке впервые увидел свет в № 1 за 1994 г. в разделе «Литературный гид. Постмодернизм: подоби́я и соблазны реальности». Роман был помещен в контекст философской французской мысли Ж.-Ф.Лиотара и Ж. Бодриера, в исследовательский контекст культурных парадигм авангарда и постмодерна, в контекст образцов постмодернистской поэзии. В журнале за 2002 г. (№7) творчеству Джулиана Барнса посвящена рубрика «Круглый стол», в которой литературоведы Е. Тарасова, М. Табак,

Д. Бондарчук, С. Фрумкина, М. Горбачева, А. Романова предлагают читателем небольшие аналитические статьи о ключевых произведениях писателя.

Как справедливо заметила Н. В. Киреева, «Барнса всегда интересовала история в самых разных аспектах, будь то история литературы или история цивилизации, или недавняя история Второй мировой войны» или история парикмахерского дела, которой посвящен отдельный рассказ писателя («Краткая история парикмахерского дела», первый перевод опубликован в журнале «Иностранная литература», 1999, № 10) [Киреева 2004: 73]. Обращение английского писателя к истории неслучайно. Для культуры Великобритании характерно «конкретно-историческое обоснование любого вида знания» [там же: 56], основанное еще на философии материализма XVII–XVIII вв. В произведениях П. Акройда, Г. Свифта, М. Брэдберри, А. С. Байетт очевидна социокультурная направленность художественной проблематики. Отсюда характерно разрушение жанровых границ между художественной, исторической, автобиографической литературой. В попытках найти язык с прошлым, английские постмодернисты из современного настоящего рассматривают события прошлого. Поэтому меняется взгляд на историю: он становится нелинейным, лишенным жесткой определенности и даже покрытым тайной (например, в романе П. Акройда «Дом доктора Ди» мотив тайны становится сюжетообразующим, играет роль скрепы времен). События XX–XXI вв. показали, что постижение истинного смысла истории невозможно в условиях разочарования в прогрессе, крушения мироустанавливающего фундамента, в условиях постоянной ядерной угрозы.

«История мира в 10½ главах» (*A History of the World in 10½ Chapters*, 1989) уверенно вошла в учебные программы по литературе XX в. Этот «увлекательный роман» «английская критика оценивает как вершину посмодернистской прозы» [ИЛ 1994: 53]. Своеобразие концепции истории, поэтика романа, система и структура повествования, жанровая форма подробно рассмотрены в учебном комплексе Н. В. Киреевой «Постмодернизм в зарубежной литературе» (М.: Флинта, 2004. С. 73–87).

Любопытны опыты Барнса в жанре эссе. В рубрике *Carte Blanche* – это рубрика для известных писателей – в журнале «Иностранная литература» в № 2 за 2007 г. было опубликовано эссе «Педант на кухне» (*The Pedant in the Kitchen*, 2003). Тема еды и литературы возникала еще в романе Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденныша» (1749). Филдинг назвал писателя «содержателем харчевни» [Фильдинг 1973: 31], где блюдами являются литературные произведения, и каждый читатель найдет себе что-то по душе. Барнс интерпретирует традицию своего предшественника, уподобляя важность слова в рецепте важности слова в романе: «В первом случае неточность ведет к несварению желудочному, во втором – к интеллектуальному» [Барнс 2007: 232]. Книга рецептов

сопоставляется с художественным произведением: «Если только кулинарная книга не является собранием чужих рецептов, личность автора просматривается непременно» [там же: 251]. Еда, по замечанию Н. В. Злыдневой, председателя оргкомитета международной конференции «Пищевой код в славянских культурах» (Москва, 4 декабря 2008), «продолжает оставаться главным идентификатором в культуре, позволяющим разграничивать даже, казалось бы, близкие и смешанные общности» [Загидуллина: эл. ресурс]. Следуя определению кода Р. Барта, можно говорить о том, что «пищевые коды не только отсылают читателя к культуре повседневности и шире – к Книге жизни во всем ее многообразии, но и служат инструментом создания широкой панорамы действительности, описания национальной семиосферы, индивидуальной характеристики персонажей (национальной идентичности, культурно-антропологической и социально-психологической сущности, «гумора» и т. д.), способом мифологического моделирования, средством символического обобщения и т. п.» [Ушакова, Горбунова 2015: 98]. В эссе Дж. Барнса «Педант на кухне» тема еды становится возможностью поразмышлять не только над проблемами жизни человека, но и над национальным своеобразием разных культур – в основном английской и французской.

Рассматривая проблему взаимодействия культур в творчестве Барнса, остановимся подробнее на сборнике рассказов «Через Ла-Манш» / *Cross Channel* (1995), в котором раскрывается традиционная для художественного мира Барнса проблематика взаимопроникновения английской и французской культур. В 1998 г. в № 11 журнала «Иностранная литература» был опубликован перевод трех рассказов из книги «Через Ла-Манш» – «Эксперимент», «Навечно» и «Туннель» – в переводе И. Стам, в которых обсуждаются «вечные» темы: любовь и искусство, война и память. Финальный рассказ аккумулирует в себе идеи всех рассказов сборника и «открывает» читателю лицо повествователя – престарелого англичанина, пересекающего Ла-Манш на поезде «Евростар» в 2015 г.

Название сборника *Cross Channel* отсылает к седьмой главе с названием *Cross Channel* романа «Попугай Флобера» (1984), которая называется «Пересекающая Ла-Манш» (подробнее об этом см.: [Guignery 2006: 115–119]. В ней повествователь описывал переезд на пароме Джеффри Брейтуэйт на другую сторону водораздела. Название сборника *Cross Channel* акцентирует внимание на моменте пересечения канала. Причем название водораздела между побережьем Франции и островом Великобритании дано с точки зрения англичанина как «Английский канал». Переводчица И. Стам отмечает, что этот пролив англичане называют «Английский канал, а французы (и остальной мир) – Ла-Манш» [Стам 1998: 58]. Пролив Ла-Манш, или Английский канал, находится между

южным побережьем Англии и северным побережьем Франции. Самой узкой частью канала Ла-Манш является пролив Па-Де-Кале. Историко-политическое значение Ла-Манша состоит в том, что Атлантический океан через него соединяется с Северным морем и далее с Балтийским морем. Поэтому пролив Ла-Манш с XVII в. имел особое (особенно до изобретения способов передвижения по воздуху) стратегическое значение (см., например, о Портлендском морском сражении 1653 г. в проливе Ла-Манш близ Портленда между английским и голландским парусными флотами в ходе 1-й англо-голландской войны 1652–1654 гг.). Поэтому Ла-Манш, или Английский канал, становится особым топом, точкой, маркирующей пересечения и взаимодействия двух культур.

В 2005 г. в московском издательстве «АСТ: ЛЮКС» сборник в переводах И. Стам и И. Гуровой вышел под названием «По ту сторону Ла-Манша». Перевод заглавия *Cross Channel* как «По ту сторону Ла-Манша» акцентирует внимание именно на *той* стороне Ла-Манша, то есть на Франции (не случайно взято французское название канала). Точка, откуда рассматривается та сторона, находится на этой стороне. Тогда как в переводном заглавии «Через Ла-Манш» внимание акцентируется на значении пересечения некоей границы, т. е. Ла-Манша, и момент пересечения есть момент актуализации межкультурных и кросскультурных смыслов. Сборник выдержал 8 изданий, переведен на 13 языков и вызвал волну откликов и рецензий (см. официальный сайт Дж. Барнса: URL: <http://www.julianbarnes.com/books/cross.html>).

Устойчивый интерес Барнса к Франции и французам обозначился еще в первом романе «Метроленд» (1980). Это повествование о становлении героя студента-словесника, увлекающегося культурой Франции, в бурной атмосфере 1960-х гг. Французская тема продолжается в романах «Попугай Флобера» (1984), «Как все было» (1992) и «Любовь и так далее» (2000), в эссе «Хочу заявить» (2002), «Нечего бояться» (2008). Сам автор настойчиво признается в любви к Франции, хорошо знает французский язык и культуру. В «Письмах из Лондона» (*Letters from London 1990–1995*) Барнс называет себя «английским франкофилом» (*an English Francophile*) [Guignery 2011: 37]. Творчество Барнса – «результат соединения двух культур: английской и французской», что определяет художественные особенности его произведений [Табак 2002: 269]. Сборник «Через Ла-Манш» (1995) является одной попыткой осмысления национальной идентичности. Он посвящен «французскости» и «английскости» как «категориям сознания и мировосприятия» [Склизкова 2015: 28].

Сборник «Через Ла-Манш» как художественное целое представляет структуру из десяти рассказов – «Помехи», «Железнодорожный узел», «Эксперимент», «Дыня», «Навечно», «Gnossienne», «Драгуны», «Брамбилла», «Hermitage», «Туннель», которые объединены пребыванием героев-англичан во

французском хронотопе. Взаимодействие англичан с Францией осуществляется по ключевым, мировоззренческим для человека темам – это искусство, война, любовь, религия, наука, спорт, дело, которые актуализируют человеческие ценности. Эти темы открывают более обширное проблемно-тематическое поле взаимодействия искусства и жизни.

Первый рассказ сборника – это литературная вариация темы искусства и художника, особенно актуальная в эпоху романтизма. В рассказе «Помехи» (или в другом переводе «Вмешательства» / *Interference*) представлен английский артист во французской деревне. Этот тематический срез раскрывается в связи с такими вопросами, как Англия и искусство, женщина и искусство, мужчина и искусство, искусство и технический прогресс. Леонард Верити, создатель направления кинетического импрессионизма, уже 30–40 лет не возвращался в Лондон, потому что «Англия была смертью для истинного артиста» (с. 17)¹, «в Англии не разрешено быть артистом» (с. 18). Поэтому музыкант предпочитает острову континентальную Европу: «Можете быть художником, или композитором, или писакой в том или ином жанре, но тамошние затуманенные мозги не способны понять обязательное условие, стоящее за всеми этими профессиями, – необходимость БЫТЬ АРТИСТОМ» (с. 18). Другими элементами, отравляющими искусство, является религия и брак: «Комфортабельный остро стаскивает тебя вниз, в мягкость и мелочную пошлость, в Иисуса и брак» (с. 18).

В повествовании изображено начало жизни артиста, когда он встретил немецкую певицу Аделину. Они мечтали о завоевании Европы своим искусством: «Так началась их любовь. В Берлине <...> он обещал, что она будет великой певицей; он будет писать музыку для ее голоса, и вместе они завоюют Европу. Этого не случилось». Два артиста «слились друг с другом: души-близнецы в жизни и в музыке, но не в браке. Никогда. Они полетят свободные от оков, подчиняющих существование большинства людей, отдав выбор высоким требованиям искусства. Они будут опускаться на землю для легкого отдыха, чтобы воспарить еще выше. Они не позволят мелочным пошлостям жизни окутать себя. Никаких детей» (с. 22). Леонард читает Ницше в оригинале, по-немецки, привлеченный немессианской задачей религии и искусства. Аделина отказывается от семьи и социальных рамок, задаваемых браком.

Барнс в рассказе разрабатывает разные варианты взаимодействия жизни и искусства на примере жизни художника и его возлюбленной. Исход взаимодействия таков, что герой-мужчина остается художником до конца жизни. В ее фи-

¹ Рассказы цитируются с указанием номера страниц в круглых скобках по изданию: Барнс Дж. По ту сторону Ла-Манша: сб.: пер. с англ. И. Стам, И. Гуровой. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 221 с.

нале он слушает только свою музыку, которая «принадлежит никому и всей планете. Люди ее будут играть после его смерти либо не будут, в зависимости от ума или глупости мира...» В Аделине все чаще прорывается женское, человеческое, противоположное артистической жизни, которая начиналась «веселым общением и теплотой», а кончалась «в уединении и аскетической холодности» (с. 23). Франция, к которой стремился герой, в финале жизни стала помехой даже для прослушивания музыкальных концертов. Артист зависим от обывателей Сен-Мор-де-Версель, от способности своей бывшей возлюбленной договориться с ними, от своего возраста.

Аделина, которой Леонард прочил блестящую карьеру певицы, сейчас выполняет роль дипломата в переговорах с деревней. Сначала Аделина «нашла способ перевести *profession de foi* Леонарда на менее оскорбительный язык. Мсье знаменитый артист, композитор, чьи произведения играют от Хельсинки до Барселоны; его самоуглубленность нельзя нарушать, иначе чудесные мелодии, слагающиеся в его душе, рассыплются и будут потеряны навсегда» (с. 13). Барнс заостряет внимание на человеческом в характере артиста. Леонард презирает местных жителей, демонстрируя это ответом на просьбу булочника, играющего в оркестре пожарных, сочинить для них польку. Он написал произведение, озаглавив его «Роху Polka for Роху Pompiers» («Поганая полька для поганных пожарных»). Однако вскоре Леонард станет зависим от них. Настал «черед английского артиста, не укладывающегося ни в какие рамки Мсье, который не снимал шляпу, встречаясь на улице даже с кюре, попросить об одолжении» (с. 15). Аделина вынуждена договариваться с местными жителями, чтобы те не включали свои электроприборы, создающие помехи, во время прослушивания Леонардом радио-концертов. Хронотоп провинциальной французской деревни связан с образами персонажей будничных профессий – фермеры, булочник, мясник. Герои используют достижения технического прогресса, которые мешают музыканту слушать радиоприемник.

Эмоциональный опыт, как это характерно для постмодернистской поэтики Барнса, становится ключевым в решении давно существующей проблемы в мире героев. Финал рассказа создан на демонстрации эмоционального переживания героиней. Человеческое в Аделине взяло верх над искусством, и она не договорилась с местными жителями о возможности не использовать технику во время вечернего прослушивания Леонардом музыки. Через помехи услышав, что по радио будут передавать концерт нового произведения Леонардо Верити «Четыре английских времени года», она «завыла. Он никогда еще не слышал, чтобы она так кричала» (с. 24). Аделина бежит то к мяснику, то к пекарю, то к американкам, которые пользуются электрическим ватерклозетом. Безразличие мира соединяется с предательством Аделины, о котором всегда знал Леонард:

«И мир даже не замечал, не слышал, как теперь они, казалось, не слышали ее слов – эти лица, смыкавшиеся вокруг, вперяя в нее глаза» (с. 25). Вернувшись в дом, она нашла его мертвым, а по радио передавали концерт Шумана для фортепиано. Ирония Барнса дает возможность читателю развивать разные варианты сюжета и догадываться о том, что произошло в отсутствие Аделины. С одной стороны, финал рассказа показывает вину героини: она малодушно сошла с пути служения искусству: «Он был прав, конечно, он был прав, он всегда был прав. А она под конец предала его. Он и в этом был прав» (с. 25). С другой стороны, смерть артиста словно застолбила его правду, правоту его поведения, смерть сделала нерушимой его точку зрения и его веру в искусство и служение ему.

В каждом рассказе сборника «Через Ла-Манш» повествуется о том, что англичане делают во Франции. Причины появления их по другую сторону Ла-Манша состоят в религиозных и исторических обстоятельствах («Драгуны», «Навечно»), в поиске лучшей жизни («Брамбила»), в попытке отстоять свои жизненные принципы («Hermitage»), любопытство в интимных вопросах («Эксперимент»).

Англичане, находясь на другом континенте и в другой стране, очень четко позиционируют себя в области памяти. В рассказе «Навечно» идет повествование о том, как много лет мисс Мосс навещает могилы похороненных во Франции английских солдат. Причем Первая мировая война имеет для героини большее значение, чем Вторая: «Начатая Гитлером война ей ненавистна за то, что она умалила память о Великой войне, за то, что та война получила свой порядковый номер – всего лишь первая из двух» (с. 110). Именно Первая мировая война стала водоразделом веков, с ее началом закончилась эпоха XIX в. Казалось бы, память о войне объединяет ныне живущих. Героиня рассказа пытается принести память о родине, выкладывая «шелковистый английский дерн» на могилу, которая все равно зарастает «противной французской травой», а желтые тюльпаны сменяются пыльными геранями (с. 114–115).

Точкой пересечения английской и французской культур выступает язык. Российский культуролог Н. Я. Данилевский в труде «Россия и Европа» (1869) называл язык первым законом существования культурно-исторического типа, его самобытности. Барнс демонстрирует связь двух наций в процессе труда, результатом которого становится постройка железной дороги и рождение некоего общего языка, смеси языков – *lingua franka*. Английский десятник и французский крестьянин изъясняются на смеси языков: «Даже знакомые слушателям слова корежились, а грамматика беспощадно калечилась. Тем не менее двое с лопатой в совершенстве владели макароническим стилем и прекрасно понимали друг друга» (с. 37–38). Прием, при котором повествование в рассказе «Же-

лезнодорожный узел» ведется с нескольких точек зрения, создает аналогию с железнодорожными рельсами.

Англия и Франция, разделенные водой, не так уж далеки друг от друга в географическом плане, и в историческом процессе они постоянно пересекаются. В XX в. две страны соединяет расположенный под водой туннель. В сборнике «Через Ла-Манш» хронотопы двух стран объединяют не только рассказы, охватившие «почти двухтысячелетнюю историю англо-французских отношений: от 40-х годов н.э., когда плененные римлянами бритты построили первую во Франции дорогу, до первых десятилетий XXI в.» [Бондарчук 2002: 274], но и фигура повествователя, которая высвечивается в последнем рассказе «Туннель». В нем появляются персонажи предыдущих рассказов («Драгуны», «Брамбилла», «Hermitage», «Навечно»), но уже в ином историческом антураже, словно в игре, а сам сборник «Через Ла-Манш» начинается и заканчивается рассказом на тему искусства. Барнс традиционно, как и в «Истории мира...» (1989), и в недавнем романе «Шум времени» (2016), размышляет об истории: «Значит, история завершает полный круг? Нет, полного круга не бывает никогда; если история и пытается проделать такой крюк, она все равно не попадает на ту же орбиту, как космический корабль, капитан которого явно перебрал мерсо» (с. 218). Какова роль писателя в этом случае? Писатель – «сборщик и просеиватель воспоминаний – собственных и исторических», а также он «прививает воспоминания другим людям» (с. 220).

В творчестве Барнса несколькими произведениями разных жанров представлены варианты взаимодействия английской и французской культур. Еще одна интересная тема, сквозная для творчества английского писателя, – русская тема. Ей посвящены, например, рассказ «Вспышка» (*The Revival*, 1996) и роман «Шум времени» (*The Noise of Time*, 2016). В рассказе (в переводе Л. Мотылева на русском языке опубликован в журнале «Иностранная литература», № 1, 1999, с. 218–224) идет повествование о влюбленности 60-летнего И. С. Тургенева в сыгравшую роль Верочки в пьесе «Месяц в деревне» 25-летнюю актрису, точнее в «воображаемую Верочку» [Guignery 2006: 124]. Барнс интерпретирует тему любви, платонической и плотской, воображаемой и последней, любви XIX и любви XX веков. Роман «Шум времени» открывает аллюзии к одноименному произведению О. Мандельштама 1923 г. и к метафоре А. Блока «музыка времени» [Петрова 2017: 211]. Три части романа – «На лестничной площадке», «В самолете», «В автомобиле» – словно музыкальное произведение обыгрывают судьбу композитора Д. Шостаковича.

Список литературы

1. *Анцыферова О. Ю.* О нарративе тоталитаризма в творчестве Джулиана Барнса // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10, вып. 1. С. 69–78. doi 10.17072/2037-6681-2018-1-69-78.
2. *Барнс Дж.* История мира в 10½ главах // Иностранная литература. 1994. № 1.
3. *Барнс Дж.* Педант на кухне / пер. с англ. В. Пророковой // Иностранная литература. 2007. № 2. С. 230–274.
4. *Барнс Дж.* По ту сторону Ла-Манша: сб.: пер. с англ. И. Стам, И. Гуровой. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 221 с.
5. *Бондарчук Д.* Через Ла-Манш и обратно // Иностранная литература. 2002. № 7. С. 272–275.
6. *Загидуллина М. В.* Пищевой код в славянских культурах: международная конференция (Москва, 4 декабря 2008 г.). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/za34.html> (дата обращения: 12.07.2017).
7. *Киреева Н. В.* Постмодернизм в зарубежной литературе: учеб. комплекс для студентов-филологов. М.: Флинта: Наука, 2004. 216 с.
8. *Лебедева О. В.* Образ истории в новеллистике Джулиана Барнса // Вестник Новгородского государственного университета. 2013. Т. 1, № 73. С. 55–58.
9. *Лебедева О. В.* Поэтика интермедийных связей в новелле Джулиана Барнса «Gnosienne» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. № 1(39). С. 304–209.
10. *Лебедева О. В.* Поэтологическое своеобразие новеллы Джулиана Барнса «Туннель» в контексте новеллистического цикла «По ту сторону Ла-Манша» // Сб. науч. тр. SWorld по материалам междунар. науч.-практ. конф. «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития» 2012». Т. 26. С. 82–85. URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/oct-2012> (дата обращения: 09.01.2018).
11. *Петрова Е.* Примечания // Барнс Дж. Шум времени / пер. с англ. Е. Петровой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 211–254.
12. *Склизкова Т. А.* Жанр романа в английской литературе второй половины XX века: учеб. пособие / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Владимир, 2015. 71 с.
13. *Стам И.* От переводчика // Иностранная литература. 1998. № 11. С. 58.
14. *Табак М.* «Франция – моя вторая родина» // Иностранная литература. 2002. № 7. С. 269–272.
15. *Тарасова Е.* «Хамелеон британской литературы» // Иностранная литература. 2002. № 7. С. 265–269.

16. Ушакова О. М., Горбунова Н. В. Специфика пищевых кодов в викторианском и модернистском романе (Дж. Элиот, Д. Г. Лоуренс) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 4(32). doi 10.17072/2037-6681-2015-4-98-109.

17. Фильдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. М.: Художественная литература, 1973. 880 с.

18. Guignery V. A preference for things Gallic': Julian Barnes and the French Connection // Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives / ed. by Sebastian Croes and Peter Childs. L., N. Y.: Continuum, 2011. P. 37–50.

19. Guignery V. The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism. Palgrave Macmillan, 2006. 168 p.

20. Childs P. Retrospectively Imagined Memorials: *Cross Channel* and *Lemon Table* // Childs P. Julian Barnes (Contemporary British Novelists). Manchester and New York: Manchester University Press, 2011. P. 126–138.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Охарактеризуйте жанровое разнообразие творчества Дж. Барнса.
2. В чем заключается художественное своеобразие романа «История мира в 10½ главах»?
3. Как отражены принципы постмодернистской эстетики в творчестве Барнса? Приведите примеры.
4. Проанализируйте поэтику сборника «Через Ла-Манш» как художественное целое, опираясь на литературоведческие исследования [Лебедева 2012: 82–85; Лебедева 2013: 55–58; Лебедева 2013: 304–209 и др.].
5. Проанализируйте аспекты «русской темы» в творчестве Барнса.
6. Проанализируйте поэтику романа «Шум времени», опираясь на статью О.Ю.Анцыферовой.

Темы творческих работ

1. Тема памяти в сборнике рассказов «Через Ла-Манш»¹.
2. Образ композитора и тема творчества в романе «Шум времени».
3. Образ писателя и его художественное воплощение в рассказе Барнса «Вспышка».

¹ Для исследования темы рекомендуем обратиться к главе монографии П. Чайлдза: [Childs 2011: 126–138].

МАЛКОЛМ БРЭДБЕРИ.

ДИСКУССИЯ О СУДЬБЕ ПРОСВЕЩЕНИЯ В РОМАНЕ «В ЭРМИТАЖ!»

И. В. Сулова

Пермский государственный национальный исследовательский университет

Малколм Стенли Брэдбери (*Malcolm Stanley Bradbury*, 1932–2000) проявил себя в самых разных творческих и интеллектуальных амплуа – писатель, литературовед, преподаватель, сценарист и публицист, доктор философии (1963), профессор американской литературы (1970–1995, с 1995 – заслуженный профессор в отставке), руководитель семинара молодых писателей в Школе писательского мастерства. Его ученик Кадзуо Исигуро стал лауреатом Нобелевской премии (2017). Малколм Брэдбери – Кавалер ордена Британской империи (1996) за заслуги перед национальной культурой, лауреат Букеровской премии (1983).

Как исследователь внес большой вклад в изучение английского романа XX в. (см. например: [Bradbury 1971, Bradbury 1973, Bradbury 2001]). В своих теоретических эссе обосновывал превосходство романа над другими литературными формами, так как, по его мнению, только роман обладает неограниченными выразительными возможностями, свободно сочетает реалистическое и нереалистическое письмо. Теоретический интерес М. Брэдбери был сосредоточен на жанровых и стилевых особенностях современного романа, природе романного слова в целом. Он размышлял о романе как о художественной форме национального самосознания, способе выражения мироощущения человека XX в. вообще. Суждения М. Брэдбери о диалектике модернизма и постмодернизма концептуальны и дискуссионны. По его мнению, понятия «модернизм», «авангардизм», «современность» относятся не столько к эстетической, сколько к мировоззренческой сфере и не имеют строгих хронологических координат. Например, модернизму он даёт такое определение: «выражение ощущение краха традиционной культуры, породившего потребность в создании нового искусства, способного передать опыт эмоционального переживания духа современности». Основные теоретические идеи М. Брэдбери органично вписываются в традиции британского литературоведения, во многом созвучны концепциям романа таких исследователей, как У. Аллен, А. Кеттл, Д. Лодж и др. В историко-литературных работах М. Брэдбери уделил особое внимание Ивлину Во (1903–1966) – классику английской литературы XX в., блестящему сатирику, автору комических романов, ориентированных на эксцентрику, парадокс [Bradbury 1964]. В собственном творчестве, по наблюдениям исследователей, ему

особенно близка традиция национального комического и сатирического романа: Дж. Свифт, Г. Филдинг, Л. Стерн, У. Теккерея, О. Хаксли, И. Во и др.

Разнообразный спектр научных и творческих интересов повлиял на его писательскую деятельность, определил проблемно-тематическую направленность, обогатил и разнообразил жанровые формы романов. В произведениях М. Бредбери нашли отражение кризисные явления современной жизни во всех её аспектах – от духовно-творческих до социально-политических. Ведущие темы писателя – человек и история, испытание мировоззренческих позиций, например таких, как либерализм, рационализм, вера в прогресс, взаимодействие творчества и реальности. Герой Бредбери – современный интеллектual, часто представитель академической среды, человек мыслящий, ищущий и пишущий, но глубоко зависимый от социальных стандартов и стандартов, предъявляемых временем.

Творчество М. Бредбери часто сравнивают с творчеством его друга, писателя Дэвида Лоджа (*David Lodge*, род. 1935). Оба являются теоретиками и яркими представителями университетского романа (*campus novel*). О. Ю. Анциферова, исследуя этот жанр, выделяет в числе конститутивных следующие параметры: описывается жизнь университетского сообщества, большое внимание уделяется проблемам образования и преподавания, сюжет и проблемно-тематическую направленность определяет профессиональный статус героя, складываются особые сюжетные клише, например постоянное обращение к темам сексуальных связей преподавателей со студентками, факультетских интриг, предметом художественного изображения чаще всего становятся гуманитарные исследования, общая сатирическая тональность» [Анциферова 2008]. В большинстве романов М. Бредбери присутствует сатирическое воспроизведение университетской жизни Великобритании и США. Сюжетная история развивается, как правило, в течение одного академического периода (семестра, учебного года), местом действия является студенческий кампус, в изображении доминирует поэтика фарса и гротеска.

М. Бредбери часто сочетает жанр университетского романа с жанрами антиутопии, путевого очерка. Жанру путевого очерка как разновидности литературы «путешествий» посвящено довольно много научной литературы. В. А. Михайлов в диссертационном исследовании даёт такое определение: «Путешествие – жанр художественной литературы, в основе которого лежит описание реального или мнимого перемещения в достоверном (реальном) или вымышленном пространстве путешествующего героя (чаще героя-повествователя), очевидца, описывающего малоизвестные или неизвестные отечествен-

ные, иностранные реалии и явления, собственные мысли, чувства и впечатления, возникшие в процессе путешествия, а также повествование о событиях, происходивших в момент путешествия» [Михайлов 1999: 45]. Путешествие – один из древнейших жанров, но особую актуальность приобретает во второй половине XVII – XVIII вв. В эпоху Просвещения формируется жанр писательского «путевого очерка». В. А. Гуминский комментирует эту тенденцию следующим образом: «Наряду с автобиографическим или литературным героем-путешественником, помещённым в реальные географические координаты <...>, в литературе Просвещения возникает субъективная игра с пространством, пародийное переосмысление мотива реального странствия» [Гуминский 1987: 314]. Ярким примером писательского путевого очерка является «Сентиментальное путешествие» («*Sentimental journey through France and Italy*», 1768) Л. Стерна.

Один из наиболее активных сюжетных мотивов современной литературы о путешествиях – приключения европейцев и других иностранцев в России, среди произведений британских авторов эту тенденцию иллюстрируют: рассказ И. Во «Новая Европа Скотта-Кинга» (*Scott-King's Modern Europe*, 1947), романы Э. Бёрджесса «Мед для медведей» (*Honey for the Bears*, 1963), М. Фрейна «Переводчик с русского» (*The Russian Interpreter*, 1966), Дж. Ле Карре «Русский дом» (*The Russia House*, 1989), К. Эмиса «Эта русская» (*The Russian Girl*, 1994) и др. Как правило, авторы воспроизводят стереотипные образы России и русских, реализуют ставшие традиционными сюжетные ходы, связанные со страхом и опасениями: путешественник становится жертвой преступления, попадает в милицию или КГБ и т. д. Стабильным остаётся и воссоздание русского хронотопа: огромная страна либо захвачена анархическим бунтом, революционным движением, либо пребывает во власти тоталитарного деспотизма (подробнее см. [Михальская 1995, Хабибуллина 2010]). В полной мере эти тенденции находят отражение и в произведениях М. Бредбери.

Ключевая тема романа «Обменные курсы» («*Rates of Exchange*», 1982) – ирония над поздним социализмом. Сюжет основан на истории путешествия провинциального английского профессора-филолога в некий собирательный восточноевропейский город, «столицу цыганской музыки, широких улиц и барочных особняков» под названием Слака, для чтения лекций о роли английского языка как средства интернационального общения. В Слаке профессор обнаруживает одинаково одетых людей, не знающих никаких иностранных языков, живущих примитивным натуральным обменом. Критики определили роман

«гениальным памфлетом» и поставили в один ряд с «Путешествием Гулливера» Дж. Свифта и «Скотным двором», «1984» Дж. Оруэлла.

Роман «Историческая личность» («*The History Man*», 1975) сочетает в себе жанровые параметры романа-хроники и романа-карьеры. Главный герой, история становления которого формирует сюжет, – типичный представитель английской университетской среды 60–70-х гг. XX в., радикальный социолог Кэрк, автор нескольких «набатных» книг. Место действия романа – вымышленный город Водолейт, кампус Водолейтского университета. Время действия – 60–70-е гг. – период активных протестных движений, жизненная цель героя – не отстать от «истории», именно потому он «экспериментатор», «радикал» и «бунтарь». Автор намеренно снижает образ Кэрка – что свидетельствует о критическом отношении к актуальным в описываемый период социологическим концепциям бунта. Роман «Историческая личность» рассказывает не только о кратком периоде бума социологии, но и о кризисе просветительских идей рационализма и справедливости.

«Профессор Криминале» («*Doctor Criminale*», 1992) – современная вариация плутовского романа и пародия на детектив, в основе сюжета – история журналистского расследования. Британский журналист, получив заказ написать статью о величайшем философе современности, попадает в ситуацию захватывающей, осложнённой многочисленными приключениями, погони, ибо «Криминале – знаменитость нового типа, перелётный интеллектual». Он неуловим, его политические, философские и творческие установки часто меняются. В структуре романа актуализируется проблема «человек – история», углубляется философское начало.

Роман «В Эрмитаж!» («*To the Hermitage!*», 2000) – последняя книга М. Бредбери, подводит итоги творческих и интеллектуальных исканий. Роман посвящен судьбе идей Просвещения в XX в., таким образом, писатель включается в одну из магистральных дискуссий второй половины XX – начала XXI в. – дискуссию об исторической роли Просвещения. Основной сюжетно-композиционный принцип книги – диалог, который осуществляется на всех уровнях художественного целого. Прежде всего обращает на себя внимание диалог эпох и мировоззрений. Действие романа М. Бредбери развивается в двух временных планах – во второй половине XVIII и конце XX вв. Книге предпослано три эпиграфа: первый из романа-диалога Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин», второй – из иронического стихотворения Д. Дидро «Мой портрет – мой гороскоп» (1778), третий – строчка из статьи французского Просветителя С. Шено «Философ» (1750). Эпиграфы актуализируют диалогическую, пара-

доксальную, по сути, манеру мышления Д. Дидро и эпохи Просвещения в целом, что чрезвычайно важно для реализации идеи романа «В Эрмитаж!».

В словах «От автора», Малколм Бредбери уточняет жанровую и эстетическую природу книги: «Мне кажется, это все-таки роман. Однако он имеет самое прямое отношение к Истории. Но и ученые мужи порой уклоняются от истины, чтобы придать прошлому хоть какой-то смысл в глазах настоящего. Я тоже, по мере необходимости, старался усовершенствовать реальность. Я изменял факты, даты, состав событий, если они казались мне скучными или неправильными. Я исправлял ошибки в календаре и географии, заделывал щели, передвигал границы, немножко менял национальный состав. <...> В своей книге я также сводил вместе людей, которые никогда не встречались, но которым наверняка стоило познакомиться. Для этого я вносил изменения в их биографии и карьеры. <...> Особенно щедр был я к своему главному герою – Дени Дидро, самому очаровательному из философов. Я также набрался смелости поработать с нашей так называемой современностью. <...> Повторюсь: это роман» [Бредбери 2003: 9–10]¹. Здесь также перечисляются источники сюжета – реальный проект «Дидро» и его участники, «прекрасные книги» и т. д. Первой строкой своего преувеличения («это все-таки роман») Бредбери устанавливает полемический диалог с романом Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин», где повествователь, также размышляя о соотношении правды и вымысла в своём творении, ориентирует читателя противоположным образом: «Это не роман» [Дидро 1973: 286].

Роман «В Эрмитаж!» строится как последовательное чередование современных («Наши дни») и исторических («Прошрое») глав. В современных главах повествование идёт от первого лица, героем-повествователем является немолодой писатель, по совместительству – профессор-литературовед. Герой исторических глав – Дени Дидро (1713–1784), французский писатель, философ-просветитель, основатель «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремёсел» (1751); повествование идёт от третьего лица, с включением непосредственно-прямой речи и диалогов. Сюжетной основой в каждом случае является путешествие интеллектуала-европейца в Россию, активно обыгрываются все жанровые слагаемые романа-путешествия.

Роман представляет собой метапрозаическую структуру «роман о романе»: герои обоих сюжетных уровней – писатели, пребывающие в состоянии активного творческого процесса. Размышления о природе творчества и творческой личности пронизывают всё повествование, приводятся фрагменты творимых произведений. Герой современных глав в процессе путешествия создаёт

¹ Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

книгу о Дидро – исторические главы. Писательская составляющая собственной личности представляется ему куда более значимой, нежели академическая. Противопоставление творческой и академической видов деятельности в форме дискуссии, наблюдения, уточнения и т. д. проводится через весь роман. Научный труд, преподавание требуют дисциплины, самоограничений, налагают обязательства, тогда как творчество предполагает абсолютную свободу: «писатели есть писатели, и весь мир принадлежит нам» (255). Регулярно, на протяжении всего повествования, герой будет иронически комментировать склад своего мышления, характер мировосприятия исходя именно из творческих установок: «Полагаю, я успел сообщить вам, что я писатель, то есть человек, который по своей натуре, склонностям, пристрастиям предпочитает писание действию, размышление – поступку, вымысел – историческим фактам, сновидение – реальному миру. Ибо, признаюсь, нахожу, что вымысел куда интересней реальности, которая и сама не что иное, как жалкий вымысел. <...> Книги – доказательство интеллектуального величия человека, а роман – вообще высший уровень восприятия действительности. И всем, чем суетная жизнь обязана судьбе, романы обязаны великим авторам, которые (вопреки некоторым современным теориям) действительно существуют и поставляют нам утонченные удовольствия и изысканные мистификации» (103). М. Брэдбери, не идентифицируя себя с героем, не скрывает очевидного сходства – возраст, жизненный путь, мировоззренческие и творческие установки.

Время действия современных глав – начало октября 1993 г., дни, когда Россия пребывала в острой фазе внутривластного кризиса («путч», 21 сентября – 4 октября 1993 г.). Путешествие («три дня туда и три дня обратно») осуществляется в рамках академического проекта «Дидро», инициатор которого – шведский профессор Бу Лунеберг, «человек с широким кругом знакомств, заядлый путешественник, страстный книголюб, любитель редкостей и пикантных слухов, втайне благоразумный и осторожный – в общем, миниатюрная копия Мельхиора Гримма», по совместительству один из членов нобелевского комитета (70). Суть проекта амбициозна, но неконкретна: «Мы проследим путь Просвещения» (79), «мы вернём личность в центр вселенной» (133), «соберём воедино все познания человечества» и т. д. Путь Просвещения для персонажей романа – буквально путь Дидро. Французский мыслитель – эмблема эпохи. Как пишет В. С. Библер, «Дидро – центральная и самая парадоксальная фигура Просвещения, в нем органически, осознанно сочетается художественное, философское, теоретическое, обыденное мышление, и это сочетание естественно фокусируется <...> в способности суждения, оживляющей и размораживающей

любые застывшие, претендующие на всеобщность и как раз поэтому односторонние определения» [Библер 1980: 155].

К участию в проекте приглашено восемь человек, среди которых, помимо героя-писателя, отставной дипломат, философ-деконструктивист, оперная дива, эколог, столяр, специализирующийся на изготовлении столов, драматург Шведского национального театра. Все вместе – «подозрительная кучка паломников из разных стран», которая олицетворяет по замыслу организаторов идею «Энциклопедии» – воплощение прогрессивных знаний и умений, накопленных человечеством. У каждого участника проекта своя сфера профессиональной деятельности, свои ожидания от путешествия, своя степень осведомлённости об идеях Дидро, своя методика общения с его наследием.

В романе содержится значительное количество интертекстуальных отсылок к произведениям Д. Дидро, главным образом к диалогичным по структуре романам «Племянник Рамо» (*Le Neveu de Rameau*, 1762, опубликован в 1804 на немецком языке) и «Жак-Фаталист и его хозяин» (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796). На протяжении всего путешествия паломники ведут дискуссии о Дидро, о Просвещении и его ключевых идеях, сформировавших западный мир, – разуме, демократии, либерализме, свободе. Определяющей является дискуссия героя-повествователя и философа-деконструктивиста Версо. Циничный Версо открыто признающий себя «врагом разума» воплощает дух постмодернистского релятивизма. О своей научной практике он говорит так: «В частности, я деконструирую великие нарративы такого крупного проекта, как Век Разума» (138). Образ Версо явно соотносится с образом племянника Рамо, реализовавшего, по словам Гегеля, модель «разорванного сознания»: «Разорванность сознания, сознающая и выражающая самое себя, есть язвительная насмешка над наличным бытием, точно так же как над хаосом целого и над самим собой; это есть в то же время еще улавливающее себя затихание всего этого хаоса» (см. [Гегель 1994: 231]. Так же, как и персонаж Дидро, Версо своими рассуждениями стремится «опрокинуть мировой порядок» [Дидро 1973: 191]. Он утверждает: «Религии – крышка, а вслед за ней и разуму. Картезианский проект подходит к концу. Мы уже не верим в единое и постоянное “Я”. Не верим, что мозг производит мысли, точно так же как еще раньше перестали верить в Великого Часовщика, построившего нашу вселенную. Мы знаем лишь, что космос – это хаос, мчащийся с безумной скоростью, без руля и ветрил, навстречу своей бессмысленной, взрывоопасной и непостижимой судьбе. Достигнув цели, он взорвется или превратится в какое-нибудь антивещество» (139). Философ Версо – гротескный, не лишённый злого обаяния образ. Он воплощает вполне узнавае-

мый тип современного учёного, остро чувствующего конъюнктуру и научную моду. Его стимулы участия в проекте «Дидро» вполне в духе «паразитических» установок племянника Рамо: «Бесплатный авиабилет, бесплатное питание и выпивка, бесплатная поездка в Россию. Знаете первое правило академической науки? Дареному гранту в зубы не смотрят!» (140). Герой-повествователь, «старый либерал-гуманист», не может представить веских контраргументов деконструктивистским выкладкам Версо, но, подобно оппоненту племянника Рамо, всегда остаётся «при своём мнении». Его личная цель в этом проекте – найти следы библиотеки Дидро, которая согласно историческим свидетельствам была продана Екатерине II.

Не случайно только два участника проекта представили аудитории свои доклады на пути в Санкт-Петербург – повествователь («Доклад, который не является докладом») и его оппонент Версо («То, что нужно знать»). Выступления дали ход дискуссии, которая в итоге определила разные взгляды участников на творчество Дидро, Смерть Автора и соотношение реальности и вымысла в художественной и в документальной прозе.

Россия и происходящие в ней революционные события пугают учёного путешественника: «В чем бы ни состояла суть нашего проекта, совершенно ясно, что сейчас он глубоко неуместен: просто безумие добровольно соваться в гущу исторических событий, слишком реальных, слишком хаотичных для этой высоколобой академической прогулки о путешествии» (98). Судно, на котором плывут пилигримы Просвещения – старый паром «Владимир Ильич», в последний момент заменивший паром «Анна Каренина»: «Вместо плавания в обществе великих фантазмов я обречен плыть на борту самой истории, беспощадной Мадам Истории. Владимир Ильич! <...> Он превратил разум в страсть, реформы в революцию, прогресс в погром, развитие в резню» (104).

Рассказ о путешествии в современных главах содержит вставные истории. Вставные новеллы – довольно типичный приём для английского романа XVIII в., реализующего тему путешествий / приключений, активно представлен в произведениях Г. Филдинга, Т. Смоллетта, Л. Стерна и др. Вставные новеллы, как правило, дополняют жизнеописание героев, рассказывают истории других приключений, углубляют и развивают проблематику основного произведения и т. д. В романе М. Бредбери вставные компоненты выполняют те же функции: в «Маленькой финской интерлюдии» повествуется о несостоявшейся поездке героя в Ленинград, в «Повести Галины» – о судьбе библиотеки Дидро в России и т. д.

Часть «Прошрое» сосредоточена на истории путешествия Дени Дидро. Как известно, в канун своего шестидесятилетия, в октябре 1773 г., по приглашению Екатерины II он прибыл в Санкт-Петербург, где прожил несколько месяцев, был избран иностранным почетным членом Петербургской Академии наук. Путешествие, по мысли философа, носило миссионерский характер, одна из ключевых его целей – практическое воплощение идеалов Просвещения. Именно поэтому он решает ещё в 1765 г. продать свою библиотеку России. Повествователь в исторических главах уточняет: «Библиотека Дидро, две тысячи девятьсот четыре переплетенных в кожу тома, – одно из богатейших книжных собраний века. Ведь это библиотека самой “Энциклопедии”, а значит – библиотека Просвещения» (55). Почти каждый день своего пребывания в России Дидро имел возможность беседовать с Императрицей, это было время споров и обсуждения различных философских и политических вопросов. Философ развивал перед Екатериной II планы всевозможных реформ, которые должны были способствовать просвещению народа, утверждению либерально-демократических прав и свобод, совершенствованию систем образования, управления, судебного производства и т. д. Дидро составляет для Екатерины целый план переустройства империи. По возвращении он написал ряд трудов, посвященных перспективам приобщения России к европейской цивилизации.

Автор исторических глав иронизирует и над Дидро, и над идеями Просвещения в целом. Здесь интенсивнее реализуется интертекстуальный диалог с романом «Жак-фаталист и его хозяин», присутствуют скрытые цитаты, обыгрывается присущая книге Дидро свободная манера общения с читателем, комическое философствование и риторика парадокса: «Кто он, этот человек? Все называют его просто Философ, и он принимает это наименование. Где ему довелось побывать? Практически везде. Неутомимый, не знающий покоя, живой и острый ум позволил ему объездить весь свет, ни разу не покинув Францию. Куда же он направляется? <...> в Санк-Петербург, город-новострой на реке Неве» (30). Дидро неведомая Россия пугает гораздо больше, нежели современного путешественника: «плен», «север», «и лишь Богу известно, что их ждёт впереди». Он добирается по суше и воочию убеждается в безмерности пространств за пределами своего цивилизованного мира. Пересечение границы сопровождается впечатлениями: «Европа больше не Европа. Мир неуловимо изменился. Почтовые лошади стали тощими, а время другим: целых одиннадцать дней человеческой жизни исчезли из восточного календаря и провалились куда-то – в какие-то космические пустоты» (67). Однако он искренне убеждён в исторической необходимости своей миссии распространения идей Просвещения на во-

сток, создание цивилизованной России. В этом проекте энергия Просвещения должна достичь апогея: «Он создает Россию, границу которой они пересекут, добравшись до Риги. Его создание имеет мало общего с настоящей Россией – огромными нежилыми пространствами, вечной мерзлотой, белыми ночами, разжиревшими боярами, монахами, казаками, изможденными крепостными, церквями с луковками куполов, бездорожьем. Его создание – Россия, вымечтанная эпохой Просвещения. Он проектирует здания и целые города, придумывает конституции, академии танца и кадетские корпуса. Мрачно размышляет о несовершенстве человеческой природы и изобретает совершенного человека» (67).

По пути в Россию и в России Дидро пишет свои лучшие диалоги – «Жак-фаталист», «Племянник Рамо», «Сон Д’Аламбера». Писательская рефлексия, цитирование отдельных фрагментов «творимых» произведений пронизывают всё повествование. По мнению исследователя философии Дидро Т. Б. Длугач, в романе «Жак-фаталист» речь идет прежде всего «о приключениях такого “героя”, как способ мышления эпохи, рассмотренный со стороны его диалектических возможностей» [Длугач 1986: 191]. Именно способ мышления эпохи иронически реконструирует писатель в романе о Дидро. Главы насыщены разного рода диалогами: Дидро ведёт диалоги с собратьями-просветителями, с самим собой (дискуссия между *Moi* и *Lui*), с персонажами своего произведения. А писатель, автор книги о Дидро, ведёт диалог с читателем: мыслящие люди конца XX в. производят иронический критический анализ просветительских идей.

Центральный диалог исторических глав – дискуссии Дени Дидро и Екатерины II. В соответствии с просветительской философией Дидро критикует все российские духовные, социальные и политические институты, излагает свой план цивилизованной России, над которым работал по пути из Парижа: «План университета. Организация полицейской службы. Схема города, устав гильдии ремесленников. Курс полового воспитания юных девиц. Мысли об образовании, веротерпимости, гражданских свободах, наброски законодательства. Закон о разводе» (205). Философ стремится рационализировать и «каталогизировать» Россию, сделать её частью «Энциклопедии». Он убеждает царицу: «Если вы будете следовать моим указаниям, то создадите прекрасную человеческую общность, предмет зависти народов земли» (437). Однако очевидна абсолютная оторванность его просветительской утопии от грубой российской действительности и от действительности вообще. Не случайно философ не желает продвинуться за пределы столицы: его интересует только собственный теоретический проект. Императрица отвечает просветителю: «Да, но если я буду слепо следовать вашим советам, то вся империя полетит вверх тормашками»

(437). В итоге герой исторической части Д. Дидро разочаровался в возможности цивилизовать Россию и вознамерился подарить свои планы Америке. Просветительский проект зашёл в тупик. В конце жизни он задаётся вопросами: «Какова роль мыслителя в этом обществе, может ли он влиять на его моральное состояние?» (483).

В современных главах «пилигримы Просвещения» в процессе путешествия реализуют личные планы: кто-то осваивает «нетронутую природу, русский дух и степные просторы», кто-то встречается с коллегами-столярами, кто-то обсуждает в мэрии вопросы российско-шведского сотрудничества, кто-то читает лекцию о Михаиле Бахтине и т. д. «Проект Дидро» оборачивается очередной фикцией: внимание к Просвещению и идеям Дидро лишь видимость, а на деле участники привлечены бесплатной возможностью совершить увлекательное путешествие. За проектом «Дидро» последует новый, ещё более интересный, проект «Витгенштейн». И только повествователь приобщается к тайне библиотеки «Энциклопедии», открывает парадоксальную форму её существования.

Отношение европейцев к России за два века практически не изменилось. Впечатления героев и в XVIII, и в XX вв. выражают глубочайшие противоречия: «Наверху – блеск и пустота, внизу – пустота и отчаяние. И лишь посередине тонкая прослойка иллюзий и надежд» (331). М. Брэдбери акцентирует внимание иллюзорности и фантасмагоричности русской жизни: в повествование вторгаются онирические мотивы, актуализируется поэтика театра, маскарада. Россия – источник постоянной тревоги и опасности, но именно этим она и привлекает энтузиастов, мечтающих о переустройстве мира по законам рационализма и социальной справедливости. По мнению М. Бредбери, история России воплощает постмодернистское видение истории: она изобилует событиями, бесконечно переписывается, однако ничего принципиально не меняется: «В России всегда кризис» – заявляет один из персонажей романа. И поясняет. – Какая бы партия ни пришла к власти, командуют обычно одни и те же люди. <...> Это очень простая система. Дарвиновская. Звериные уловки. Выживает наиболее приспособленный. Тот, кто сумеет оседлать тигра истории» (249–250). Но переживания отсутствия устойчивых ориентиров и стабильности присущи не только русским – они характеризуют мироощущение человека в эпоху постмодернизма в целом.

Таким образом, роман «В Эрмитаж!» стал воплощением целого ряда важнейших аспектов эпохи постмодернизма, реализовал основные эстетические и теоретические принципы писателя. Вместе с тем этот роман связан с традиция-

ми британской прозы и неотделим от многообразных художественных исканий в литературе Великобритании второй половины прошлого века.

Список литературы

1. *Анциферова О. Ю.* Университетский роман: жизнь и законы жанра // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 278–285.
2. *Библер В. С.* Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980. С. 251–248.
3. *Бредбери М.* В Эрмитаж! / пер. с англ. М. Б. Сапрыкиной. М.: АСТ, 2003. 509 с.
4. *Брэдбери М.* Собака, зятая песками. Абстракция и ирония / пер. с англ. Н. Васильевой // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв.: сб. ст. М.: Прогресс, 1981. С. 368–379.
5. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. СПб.: Наука, 1994. 444 с.
6. *Гуминский В. М.* Путешествие // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 314.
7. *Дидро Д.* Жак-фаталист и его хозяин // Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист / пер. с фр. Г. Ярхо. М.: Художественная литература, 1973. 382 с.
8. *Длугач Т. Б.* Дени Дидро. М.: Мысль, 1986. 191 с.
9. *Зверев А. М.* Homo historicus // Иностранная литература. 2002. № 12. С. 154–160.
10. *Михайлов В.* Эволюция жанра путешествия в произведениях русских писателей XVIII–XIX вв.: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 199 с.
11. *Михальская Н. П.* Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М.: МПГУ, 1995. 152 с.
12. *Новикова В. Г.* Традиции жанра «романа большой дороги» в постмодернистском романе М. Бредбери // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб., 2002. С. 140–143.
13. *Пестерев В. А.* Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А. С. Байетт и «В Эрмитаж» М. Брэдбери) // На пути к произведению: К 60-летию Н. Т. Рымаря. Самара, 2005. С. 186–213.
14. *Ромаданов М. С.* Русский интертекст в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж!» // Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы междунар. заоч. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2013. Ч. 2. С. 140–145.

15. *Хабибуллина Л. Ф.* Миф России в современной английской литературе. Казань: Казан. ун-т, 2010. 206 с.

16. *Царёва Е. В.* Традиции философской прозы Д. Дидро в романе М. Бредбери «В Эрмитаж!». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-filosofskoy-prozy-d-didro-v-romane-m-bredberi-v-ermitazh> (дата обращения: 12.10.2017).

17. *Bradbury M.* Evelyn Waugh. L.: Oliver a. Boyd, 1964. 120 p.

18. *Bradbury M.* The Modern British Novel 1878–2001. L.: Penguin Books, 2001. 622 p.

19. *Bradbury M.* Possibilities. Essays on the State of the Novel. L., 1973. 312 p.

20. *Bradbury M.* The social context of modern English literature. Oxford, 1971. 315 p.

Вопросы и задания для самопроверки

1. В чем смысл названия романа М. Бредбери «В Эрмитаж!»?
2. Каковы особенности сюжетно-композиционной организации романа?
3. Назовите направления дискуссии о Просвещении в романе.
4. Обозначьте жанровые традиции романа-путешествия. Как они интерпретируются в романе?
5. Образы России в исторических и современных главах романа: общее и особенное.
6. Тайна библиотеки Просвещения в романе.

Темы творческих работ

1. Рефлексия об истории в романах М. Бредбери «Историческая личность» и «В Эрмитаж!».
2. Суждения об эпохе постмодернизма в романах М. Бредбери «Профессор Криминале» и «В Эрмитаж!».
3. Русский хронотоп в романе М. Бредбери «В Эрмитаж!».
4. Вставные компоненты и их функции в романе М. Бредбери «В Эрмитаж!».
5. Интертекстуальный диалог с произведениями Д. Дидро в романе М. Бредбери «В Эрмитаж!».
6. Тема России и Америки в романе М. Бредбери «В Эрмитаж!».

ДЖОНАТАН КОУ.

ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ И РОМАН «ПОКА НЕ ВЫПАЛ ДОЖДЬ»¹

В. А. Бячкова

Пермский государственный национальный исследовательский университет

Роман «Пока не выпал дождь» (*“The Rain Before it Falls”*, 2007) был встречен читателями и исследователями как произведение необычное, нехарактерное для писателя Джонатана Коу (Jonathan Coe, род. в 1961). Благодаря таким романам, как «Какое надувательство!» (*“What a Carve up”*, 1994) (см. о романе [Храмова 2016, Хохлова 2015 и др.]), «Клуб ракалий» (*“The Rotter’s Club”*, 2001) (см. о романе [Храмова 2015]), «Прикосновение любви» (*“A Touch of Love”*, 1989) (см. о романе [Коновалов 2008]), Коу прославился в первую очередь как писатель-сатирик. Романы писателя, несомненно, нельзя сводить только к сатирической, а также социально ориентированной компоненте, однако именно они на протяжении долгих лет считались «визитной карточкой» Дж. Коу в сочетании с оригинальными постмодернистскими экспериментами автора над формой и содержанием романов, а также интересным, а главное правдивым, изображением противоречивой, непредсказуемой человеческой натуры.

Что касается романа «Пока не выпал дождь»² (*“The Rain Before it Falls”*, 2007), то, как пишет обозреватель “Guardian” П. Нэсс, «если бы на обложке не стояло имени автора, вы бы ни за что не догадались, что “Пока не выпал дождь” написан Дж. Коу» [Ness 2007: эл. ресурс]. Такое же впечатление производит роман и на читателей, знакомых с другими произведениями писателя. При более подробном рассмотрении «Пока не выпал дождь» не является каким-то исключительным явлением, не имеющим никаких пересечений с более ранними романами Коу. Например, считающийся самым известным роман «Какое надувательство!» так же, как и «Пока не выпал дождь», в определенной степени является романом-хроникой (хотя в случае с романом «Какое надувательство!» речь идет о пародировании жанра). В романе «Прикосновение любви» основным конфликтом является «столкновение творческой, незаурядной личности с миром материальных ценностей» [Коновалов 2008: 49]. Вопрос о сущности незаурядности, таланта, непохожести на других поднимается и в «Пока не выпал дождь». А с романом «Дом сна» анализируемое произведение роднят темы памяти, воспоминаний, прошлого.

© Бячкова В. А., 2018

¹ Глава написана с привлечением конспектов лекций по истории зарубежной литературы («Роман-хроника») канд. филол. наук, доцента А. Ф. Любимовой (1936–2015).

² На русском языке роман вышел в 2008 г., перевод – Е. Полецкой [см. Коу 2008].

Однако нельзя спорить с тем, что «Пока не выпал дождь» сильно отличается от других произведений его создателя по настроению, пафосу. Сатирическая компонента в этом романе сведена к минимуму. Подобный «эксперимент» в своем творчестве Коу объяснил так: «Думаю, для писателя-сатирика важнее всего две вещи – гнев и чувство юмора, причем и то и другое должно быть очень сильным. Но я чем дальше, тем больше отдаляюсь от сатиры, хотя моя злость и чувство юмора никуда не деваются – просто они как бы смягчаются. А если ты созерцаешь этот мир с грустью, то начинаешь писать драмы. Так произошло и с моей новой книгой» [Правда: эл. ресурс]. Как пишет П. Нэсс, «драма» «Пока не выпал дождь» – это «короткая, грустная и очень трогательная история о матерях и дочерях, боли, которая передается из поколения в поколение и о глубоком, неизменном одиночестве» [Ness 2007: эл. ресурс]. Именно элементы семейной хроники станут предметом нашего дальнейшего анализа романа «Пока не выпал дождь».

Эпическое начало, характерное для семейных хроник (и хроник вообще), присутствует уже на уровне организации «хроникального» повествования. Семейная история, как и эпические произведения, испокон веков, *рассказывается* героем-повествователем в присутствии аудитории, а читатель на время как будто становится частью этой аудитории. Героиня романа Джилл, проводив в последний путь свою тетю Розамонд и став ее душеприказчицей, получает от покойной задание разыскать дальнюю родственницу Имоджин и передать ей стопку кассет, записанных для нее Розамонд. Джилл и ее взрослые дочери становятся слушателями повествования Розамонд, желанием которой было рассказать отторгнутой от семьи Имоджин о ее ближайших родственниках, предках, «корнях». Причина, почему Розамонд выбирает именно устную форму рассказа, предельно проста: в раннем детстве Имоджин вследствие травмы утратила способность видеть. Но Розамонд идет еще дальше: она не просто рассказывает о 3 поколениях предков Имоджин (преимущественно по женской линии), а описывает 20 семейных фотографий и один портрет – «доказательства» действительно произошедших событий и существования давно умерших людей, которые Имоджин никогда не сможет увидеть.

Необходимо отметить, что образ фотографии достаточно «популярен» у современных писателей. В качестве примера можно назвать роман П. Лайвли «Фотография» (*Penelope Lively “The Photograph”, 2003*), а также «Мастер Джорджи» Б. Бенбридж (*Beryl Bainbridge “Master Georgie”, 1998*). В «Мастере Джорджи» (историческом романе, действие которого происходит преимущественно в годы Крымской войны, т. е. в 1860-е гг.) фотография – техническая новинка тех лет, она одновременно бесстрастный свидетель происходящих со-

бытий и вид искусства, способный создавать иллюзии, заблуждения, вызывать различные эмоции, агитировать и даже «переписывать» историю – как личную, так и общую. В романе «Пока не выпал дождь» фотография также становится «свидетелем» семейной истории, одновременно надежным и ненадежным.

Как дополнения к рассказу Розамонд фотографии выполняют несколько весьма противоречивых функций. Определенно, с их помощью повествование кажется более достоверным [см. Рычкова 2016: 59]. С другой стороны, тема фотографии тесно связана с темой памяти (подробнее о проблеме памяти в романе см. [Филюшкина 2010]). В частности, они вызывают воспоминания, которые парадоксальным образом доказывают, что фотографии далеко не всегда источник достоверной информации. Это открытие, которое Розамонд делает на определённом этапе своего рассказа. На фотографиях «все всегда улыбаются» [Coe 2007: эл.ресурс]¹, но это не значит, что люди на снимке счастливы или что они так и остались счастливыми через минуту после того, как была сделана фотография. Снимок не может помочь заглянуть людям в души, как не скажет он о том, как выглядят в доме другие комнаты, кроме той, где делали снимок. А это значит, что фотографии не всегда говорят правду и не всегда раскрывают все подробности об изображенных на них людях.

Однако необходимо отметить еще одну функцию фотографий в романе. Дж. Коу использует их как средство разделения повествования на этапы. Такое деление, как известно, также является весьма характерным признаком романа-хроники (вспомним, например, «фазы», на которые делится жизнь заглавной героини романа Т. Гарди «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей»). Этапы, периоды, фазы делят повествования, помогая читателю почувствовать течение времени, перемены в жизни людей и одновременно общие семейные черты, повторяющиеся события, образы, символы, собирающие личные биографии представителей разных поколений воедино, в историю семьи. Каждая фотография в романе «Пока не выпал дождь» – отправная точка очередного рассказа Розамонд об очередном этапе жизни героев ее повествования².

Течение времени и одновременно повторяемость определенных событий чувствуется благодаря тому, как Розамонд внимательна к деталям. Например, описывая начало семейной жизни своей кузины Беатрис, а затем – несколько фотографий «спустя» – ее дочери Тэа (матери Имоджин), Розамонд уделит особое внимание интерьеру кухонь, заметив: «Младенцы похожи друг на друга, а

¹ Здесь и далее роман цитируется по электронной копии издания Coe J. The Rain Before it Falls. L.: Viking, 2007; без указания страниц.

² Эта особенность также роднит «Пока не выпал дождь» с романом «Мастер Джорджи» Б. Бейнбридж, который делится на «пластины» (заготовки фотографий), и каждый снимок – ключевой образ каждой главы и краткое изложение ее содержания.

вот кухни – нет». Пропуская через свою память исторические события (прежде всего войну), Розамонд, по сложившейся с середины XIX в. литературной традиции исторических романов и романов-хроник, посетует на то, что была недостаточно внимательна к «глобальным событиям», происходящим в мире («в детстве я была погружена в себя»). Но на фотографии пикника военных лет она отметит плоскую, «нелепую на современный взгляд» шляпку тети Айви, а на другой фотографии – холодный, равнодушный «взгляд» лисей горжетки все той же Айви на свадебной фотографии Беатрис, более чем красноречивый символ чувств, которые Айви испытывает (точнее, не испытывает) к дочери.

Розамонд и сама – человек прошлого, она на себе ощущает течение времени, изменения, которые происходят на самых разных уровнях, свое (даже потенциальное) «отставание» от века. Например, она «спрашивает» Имоджин: «...твое увечье (сегодня разрешается произносить это слово?)». Но вместе с тем демонстрируется с годами накопленная мудрость героини, Так, О. А. Судленкова отмечает параллель, которую Розамонд проводит между особенностями восприятия жизни и фотографиями, которые, эволюционируя, становятся цветными: «Ранние черно-белые снимки соотносятся с ее восприятием реальности в молодые годы, как контраста между добром и злом, широкая цветовая палитра более поздних снимков – понимание того, что жизнь – сложнее, чем просто борьба добра и зла» [Sudlenkova 2011: 20]. С высоты своего опыта 73-летняя Розамонд «учит» своих слушателей (и читателей романа вместе с ними) воспринимать жизнь во всей ее сложности, сообщая своему повествованию такое свойство, как философичность, без которого также невозможен роман-хроника.

Традиции жанра романа семейной хроники в романе Коу накладываются на изменения, которые претерпевает институт семьи во второй половине XX в. Нарастающий кризис традиционной семьи, признаком которого становится легкость, с которой создаются и распадаются семьи, рост популярности гражданских браков, – все это постепенно приводит писателей к переосмыслению понятия семьи как таковой, а вместе с ней – и семейной хроники. Дж. Коу в «Пока не выпал дождь» рисует семью как группу людей, связанных прежде всего кровными узами (не узами брака!), которые могут как крепнуть, так и ослабевать в зависимости от поступков людей. При подобном положении вещей крайне естественным кажется то, что у героев романа нет фамилий, только имена. И действительно, для по-настоящему родного, близкого человека важно только имя, за которым скрывается личность, а не принадлежность к некому клану, на который указывает фамилия («семейное имя»).

Особое внимание в романе уделяется связи матери и ребенка. Именно такими узами связаны три поколения семьи, чьи судьбы Розамонд восстанавлива-

ет, комментируя личный архив фотографий. Демонстрируемая Коу трагедия эпохи состоит в том, что и эти узлы могут оказаться разорванными из-за внутренних неразрешимых проблем души (а то и психики), драм одиночества, неустроенности, давно пережитых (но отнюдь не забытых) обид. Мать и ребенок – это прежде всего ответственность, самоотверженность, понимание. Нужно сказать, что мать, которая не смогла (по разным причинам) или не захотела построить отношения с ребенком (детьми) по этим принципам, – довольно частый образ в современной британской литературе, например: в «Эксперименте в любви» Х. Мантел, «Дочери водителя такси» Дж. Дарлинг, «Неделе в декабре» С. Фокса и т. д. В лучшем случае речь идет о временном кризисе в семье, когда мать осознает свои ошибки и пытается их исправить, «средний» вариант – подросший ребенок учится жить с «нелюбовью» матери, не позволяя ей разрушить свою жизнь. В романе «Пока не выпал дождь» мы наблюдаем историю «неправильной», «нелюбящей» матери в самом трагичном варианте. Перед нами целых три поколения таких матерей. Каждый раз выросшая без любви девочка, многократно униженная, обиженная, всегда и во всем виноватая, теряет веру в себя, легко попадая под чужое влияние, совершает тысячи ошибок и наконец повторяет судьбу матери. С каждым поколением результат становится все более драматичным, пока история не заканчивается на Тэа, которая по суду оказывается лишена родительских прав за то, что сделала трехлетнюю дочь инвалидом.

С позиции взаимоотношений матери и ребенка Коу в «Пока не выпал дождь» подходит и к феномену однополрой семьи. Это не единственный роман, где писатель обращается к этой актуальной проблеме (другой пример – роман «Дом сна»). Однако в анализируемом произведении демонстрируется глубокий, скажем даже нестандартный, подход к проблеме подобных отношений. Дж. Коу демонстрирует не проблему права гомосексуалистов на любовь и счастье и не драму негативного отношения к ним общества. Эти моменты в романе также присутствуют, но они отходят на второй план. Нарастающий конфликт Розамонд и Ребекки с квартирной хозяйкой вспоминается как не более чем одна из бытовых неприятностей. Беатрис использует нетрадиционную сексуальную ориентацию Розамонд, чтобы отдалить их с Тэа друг от друга, но, не имея на руках такого «козыря», Беатрис с равным успехом нашла бы другое оружие шантажа и нравственных пыток дочери и лучшей подруги. Наконец, Розамонд и Рут отказано в опеке над Имоджин, но их «нестандартные» взаимоотношения – лишь одна из причин, почему органы опеки не доверяют им девочку, есть и другие (например, близость Розамонд и Тэа, а Имоджин, как все считают, противопоставлены не только контактам с матерью, но даже упоминания о ней). Тра-

гедия однополрой семьи – в бездетности. Замечания Розамонд по поводу неправильного воспитания, которое получают в своих семьях Беатрис и Тэа, доказывают, что она сама могла бы стать хорошей матерью, но, увы, ирония судьбы в том, что своих детей у Розамонд никогда не будет. Она может лишь заменить мать Тэа на время, а потом – страдать, наблюдая за тем, как Беатрис калечит душу девочки. Именно из-за того, что у однополрых партнеров не может быть детей, Розамонд теряет свою «единственную любовь», Ребекку. Присутствие в их квартире Тэа заставляет Ребекку почувствовать, что такое иметь ребенка, а возвращение девочки к матери образует в душе пустоту, которую не может заполнить любовь к Розамонд, и, как читатель в последствии узнает, Ребекка создает традиционную семью, выходит замуж и осуществляет свою мечту, родив троих детей.

Однако наравне с неосуществленным потенциалом Розамонд «несостоятельность» трех поколений матерей Айви – Беатрис – Тэа оттеняет образ Джилл. Она с первого же взгляда кажется довольно благополучной женой и матерью. Ее совместное с детьми прослушивание записей Розамонд, посещение концерта старшей дочери Кэтрин и даже то, что рассказанная Розамонд история в финале романа превращается в «еще не выпавший дождь», потому что на первый план выходит личная драма Кэтрин, составляют картину «естественной» материнской любви и заботы. Эти любовь и забота служат контрастом холодного равнодушия Айви, изощренной жестокости Беатрис и агрессивной беспомощности Тэа. Не менее красноречив и результат воспитания Кэтрин и Элизабет. О том, что Кэтрин рассталась с молодым человеком и очень переживает, Джилл узнает от Элизабет, что говорит о том, что сестры любят и берегут друг друга, в отличие от Беатрис и Тэа. Беатрис, имея двух братьев, чувствует себя изгоем в своей семье. Тэа как будто в хороших отношениях с младшей сестрой (именно у младшей сестры она живет, приехав в Канаду, чтобы разыскать там Имоджин), но, скорее всего, детьми их сблизилa необходимость держаться вместе «против» Беатрис, а не усвоенная с ранних лет атмосфера в семье. Кроме того, разительный контраст составляют настоящий музыкальный талант Кэтрин и убежденная в своей никчемности Тэа, чья попытка самореализации вылилась в союз с Майклом, талант которого оказался фикцией.

Со- и противопоставлению в романе подвергаются не только персонажи, но и повторяющиеся образы-символы. Как уже было сказано, такие образы собирают историю семьи воедино, создают общее для всех героев романа пространство и время, которое не делится на поколения, служат способом выражения проблемных тем, поднятых в романе, а также подчеркивают многообразие, противоречивость таких понятий, как жизнь, судьба, рок, время. Например, те

же интерьеры кухонь Беатрис и Тэа, хотя и различаются, но в обоих случаях становятся, как ни парадоксально, предвестием краха молодых семей (своя кухня, свой дом сами по себе никогда не смогут стать основой крепкой, дружной и любящей семьи, что юные героини, к сожалению, понимают слишком поздно). Или, например, бабушка Беатрис и внучка Имоджин противопоставляются посредством образа собаки, спущенной с поводка. Бегство «пустоголового» пуделя Бонапарта – катастрофа для Беатрис. Девочка бежит за псом не разбирая дороги не потому, что любит его, а потому, что Бонапарт – любимец Айви, он для нее гораздо важнее дочери, даже страшно подумать, что ждет Беатрис дома, если она вернется без собаки. Через много лет и за тысячи километров уже Имоджин бросится догонять своего поводыря по другой причине: из-за самого искреннего желания спасти четвероногого друга, которому грозит смерть под колесами автомобиля. К несчастью, обе похожие ситуации закончатся по-разному и совсем не так, как, возможно, хотелось бы читателю: несчастная Беатрис вернется домой, расплачиваться за очередной проступок и расти, превращаясь в еще более несчастную, жестокую и неуравновешенную мать, тиранящую мужа и детей, а счастливая Имоджин погибнет в автомобильной аварии.

Именно так, отдавая дань традиции, Коу в своей хронике рисует жизнь такой, какая она есть, с несправедливостями, неразрешенными вопросами, необратимостью времени, трагедиями непонимания, драматическими совпадениями. Как, например, читая «Сагу о Форсайтах» бесполезно ожидать, что Сомс будет испытывать угрызения совести по поводу трагической гибели Фила Босини (он просто-напросто не знает всех обстоятельств несчастного случая, произошедшего с Филом, и поэтому даже не задумывается о том, что в случившемся может быть и его вина тоже), так и читая «Пока не выпал дождь», бесполезно сокрушаться о том, что Розамонд все-таки не до конца поняла Тэа. В финале романа Джилл узнает, что Тэа нашла в себе силы разыскать потерянную дочь. В отличие от Розамонд она знала, что Имоджин уже давно нет в живых, и хотя бы для мертвой Имоджин стала «настоящей» матерью, помнящей «день, когда умерла моя дочь», живущей скорбью и памятью о погибшем ребенке.

Роману-хронике порой приходится задавать читателям и более трудные, философские вопросы. И роман Коу не является исключением. Правильно ли поступила Розамонд, записав для Имоджин комментарии к фотографиям? Да, возможно, пребывание Имоджин в Канаде в новой семье могло бы избавить девушку от печальной участи бабки и матери, «разорвав» цепь неудавшихся судеб, обид, вымещенных на беспомощных детях и ставших залогом новых искалеченных душ, а «письма» Розамонд такую связь наладили бы снова, пошатнув

будущее счастье Имоджин и ее уверенность в себе. Так могло бы быть, но не будет: Розамонд, оказывается, записывала свои послания для человека, который уже давно погиб в аварии и на вопрос о том, были ли они нужны, нет ответа. Как нет ответа на другой вопрос: разве справедливо то, что Розамонд всю жизнь провела бок о бок с семьей неблагодарной Беатрис и навсегда загубленной нелюбовью матери Тэа, когда у нее была родная племянница Джилл? Разве не была Розамонд счастливее, отдавая силы и время семье Джилл, где бы ее наверняка больше любили и уважали? Но, возможно, Розамонд была все-таки нужнее Беатрис и Тэа. Ведь в чем-то она смогла им помочь, сделать их жизнь светлее и легче? На этот вопрос каждому читателю предлагается ответить самостоятельно. Дж. Коу лишь показывает нам, как сложны и многогранны понятия «жизнь», «семья», «мир», «человек», и как важно различать плохое и хорошее и стараться поступать правильно. Но, может быть, многое в жизни стоит принимать таким, какое есть, обращая в «еще не выпавший дождь» то, что нам не дано изменить.

Список литературы

1. *Коу Дж.* Пока не выпал дождь. М.: Фантом-Пресс, 2008. 320 с.
2. *Рогачевская М. С.* Роман сознания как жанровая разновидность в современной британской литературе // *Мировая литература в контексте культуры.* 2016. № 5(11). С. 139–148.
3. *Рычкова М. А.* Роль фотографии и живописи в романе Дж. Коу «Пока не выпал дождь» // *Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство.* Уфа: Башкирский гос. ун-т, 2016. Т. VII. С. 51–59.
4. *Филюшкина С. Н.* Роман Дж. Коу «Пока не выпал дождь»: проблема памяти // *Постмодернизм и культурная память: проблема ценностных ориентиров: материалы всеросс. конф.* Воронеж: ИИТОУР-Полиграф, 2010. С. 25–35.
5. *Хохлова Е. В.* Семейный код в романе Дж. Коу «Какое надувательство!» // *Вестник нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского.* 2015. № 2-2. С. 269–274.
6. *Храмова Ю. М.* «Какое надувательство!» Дж. Коу как постмодернистский детектив // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология, Журналистика.* 2016. Т. 16, № 3. С. 316–321.
7. *Храмова Ю. А.* Эпоха семидесятых в романе Джонатана Коу «Клуб ракалий» // *Филология и литературоведение.* 2015. № 9. URL: <http://philology.snauka.ru/2015/09/1663> (дата обращения: 29.09.2017).
8. *Coe J.* The Rain Before it Falls. L.: Viking, Kindle Edition, 2007.

9. *Konovalov S.* Satirical Images in Jonathan Coe's Novel "The Touch of Love" // *Footpath*. 2008. Iss. 2. P. 49–59.

10. *Sudlenkova O.* The Role of Photographic Images in Contemporary Novels // *Footpath*. 2011. Iss. 5. P. 18–24.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Чем роман «Пока не выпал дождь» отличается от других произведений Дж. Коу?
2. Каковы функции фотографии в романе?
3. Какие темы поднимает Дж. Коу в романе «Пока не выпал дождь»?
4. Какие традиционные компоненты, темы, образы романа-хроники присутствуют в романе «Пока не выпал дождь»?
5. С какими проблемами, по роману «Пока не выпал дождь», столкнулся институт семьи начиная со второй половины XX в.?

Темы творческих работ

1. Тема творчества в романе Дж. Коу «Пока не выпал дождь».
2. 2 семейные хроники Дж. Коу: «Какое надувательство!» и «Пока не выпал дождь»: сравнительно-сопоставительный анализ.
3. Сравнительно-сопоставительный анализ образов героинь Дж. Коу Маргарет Тюдор («Дом сна») и Розамонд («Пока не выпал дождь»).
4. История и время в романе Дж. Коу «Пока не выпал дождь».

ХИЛАРИ МАНТЕЛ. РОМАНЫ О ТОМАСЕ КРОМЕВЕЛЕ «ВОЛЧИЙ ЗАЛ», «ВНЕСИТЕ ТЕЛА»

Б. М. Проскурнин

Пермский государственный национальный исследовательский университет

Хилари Мантел (*Hilary Mantel*, род. в 1952 г.) – крупнейшая английская писательница современности, дважды лауреат Букеровской премии (2009 и 2013 гг.), автор ряда романов, сборников рассказов, мемуаров, статей о литературе, музыке, культуре. Ее называют одним из лучших стилистов в современной английской литературе, писателем, который дал мощный стимул развитию новаторского исторического повествования в английском романе конца XIX – начала XX в. Она обладатель целого ряда литературных премий, и ее творчество как нельзя лучше демонстрирует мощь и непрерывность психолого-реалистической традиции в истории английской литературы.

Карьеру профессионального писателя Х. Мантел начала в 1985 г., когда в свет вышел ее первый роман «День матери каждый день» (*Every Day is Mother's Day*). Широкую известность писательница приобрела в 1989 г. с выходом в свет ее роман «Фладд» (*Fludd*), события которого разворачиваются в 1956 г. в вымышленной северной деревне, где в католической церкви таинственный незнакомец совершает алхимические преобразования жизней униженных и презираемых обывателей. Также успехом сопровождался выход в свет романа «Более безопасное место» (*Place of Greater Safety*; 1992), в котором Мантел обратилась к событиям в Париже времен Французской революции 1789 г., обнаружив оригинальный подход к истории, развитый ею в романе «Великан О'Брайен» (*The Giant, O'Brien*; 1998), действие которого происходит в Лондоне XVIII столетия. В этом романе Мантел продемонстрировала мастерство воспроизведения прошлого не в его политико-историческом, а социокультурном и нравственно-бытовом аспектах. В 2003 г. Мантел издала собственную биографию под названием «Покончив с привидением» (*Giving Up the Ghost*) и сборник автобиографических рассказов «Учась разговаривать» (*Learning To Talk*). Эти книги обозначили еще одну особенность творчества писательницы: в современном английском литературном процессе Мантел известна как художник, ярко и выразительно работающий с автобиографическим материалом, основанном на личном опыте жизни в Ботсване и Саудовской Аравии, на ее воспоминаниях о детстве, отрочестве, юности. Фанни Блейк справедливо пишет в «Постскрипуме» издания романа «Смена климата» (*A Change of Climate*; 1994): «Хотя ее истории и места действия в них разные, она все же демонстрирует, что значительная часть ее писательских “штампов” – из собственного опыта». И далее критик

приводит слова самой Мантел о своем творчестве: «Все твои характеры приходят изнутри тебя». Блейк продолжает: «Что есть общего в ее романах, так это сильно развитая тема трансформации, будь то трансформация революционная, алхимическая трансформация или просто личностная трансформация, через которую люди проходят, чтобы отбросить прошлое и переделать себя. Тайное, секретное, подпольное в человеке сильно характеризует ее творчество – будь то комедия, трагедия, триллер» [Blake 2005: 5]. Одним из самых известных произведений Мантел является роман «Любовный эксперимент» (*An Experiment in Love*; 1995), написанный на автобиографическом материале. В нем в ретроспективном стиле повествуется о судьбе трех девушек в бурные семидесятые годы XX в., когда происходили решительные изменения в британской действительности, связанные прежде всего с бунтарскими настроениями молодежи, сексуальной революцией, изменением статуса женщины, сломом некоторых стереотипов семейной жизни, отношений между полами и прочими социокультурными сдвигами. Роман демонстрирует одну из центральных черт творчества Мантел – *осюжествление* рассказчиком своей биографии в ее сопряжении с общим движением жизни; причем это *осюжествление* происходит за счет углубленного психологизма, проживания и переживания событий во внутреннем мире героя-рассказчика. Справедливо пишет Э. В. Нерсесова: «Эпоху, на фоне которой разворачивается действие романа, можно рассматривать как средство создания образов главных героинь» [Нерсесова 2015: 60].

Этот повествовательный и характерологический принцип художественной «конгруэнтности» личной истории человека и большой истории (жизни общества) ляжет в основу романов, которые принесли едва ли не всемирную славу Хилари Мантел. Речь идет о двух исторических романах писательницы – «Волчий зал» (*Wolf Hall*, 2009) и «Внести тела» (*Bring Up the Bodies*, 2012)¹.

Эти романы (которые по замыслу автора являются первыми двумя частями задуманной ею трилогии о судьбе Томаса Кромвеля, одной из ключевых фигур в политической, социальной и культурной истории страны) обращены к теме зарождения новой Англии, получившего мощный толчок во времена правления Генриха VIII Тюдора. Это было время так называемой «тюдоровской революции», когда была разрушена феодально-католическая парадигма, а на ее месте выростала новая протестантско-буржуазная модель мироустройства, до-

¹ Многие идеи, легшие в основу этого раздела главы, ранее были развиты автором в статьях: Boris Proskurnin. Hilary Mantel's Novels about Thomas Cromwell: Traditions and Innovations // Footpath: Contemporary British Fiction in Russian Universities. A Journal. 2016. № 9(4). P. 57–70; Проскурнин Б. М. Исторические романы Хилари Мантел «Волчий зал» и «Внесите тела» и «память жанра» // Филологический класс. 2016. № 2 (44). С. 77–83; Proskurnin B.M. Costumes and Creations in the Novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell // Мировая литература в контексте культуры. 2016. № 5(11). С. 85–100.

минировавшая в Англии в течение последующих столетий. Томас Кромвель, по Х. Мантел, не только персонаж истории Англии, во многом определивший этот «дрейф» страны в сторону нового мироустройства, но и личность, по сути являвшая собою образ новой страны, нового мышления, нового отношения к людям, законам, правилам и нормам бытия.

Размышляя о конфликте, лежащем в основе идейно-художественной структуры этих двух романов о важнейшем периоде становления современной Англии, мы замечаем, что не только политические или религиозные противоречия того времени определяют его суть: характеры и события «пропускаются» через некие общеисторические, сущностные оппозиции. К ним в первую очередь относятся противостояния нового и старого, реального и идеального, практического и визионерского. С точки зрения коллизий, при помощи которых эти противоречия сюжетно-фабульно реализуются, все они сфокусированы на фигуре Томаса Кромвеля. Видение героя определяет повествовательный ракурс, через который читатель смотрит на события 1520–1530-х гг. и оценивает их, попадая под обаяние этого иронико-обобщающего взгляда. Как справедливо пишет В. А. Кухаренко, в случае с Томасом Кромвелем – повествователем мы имеем ситуацию, когда нарратор (тот, кто рассказывает) и фокализатор (тот, кто смотрит и оценивает рассказываемое) повествования сливаются в одном лице [Кухаренко 2013: 126], что придает особый колорит всей сюжетно-повествовательной идеологии романов.

Главная коллизийная пара – это Томас Кромвель и Томас Мор (автор знаменитой «Утопии» 1516 г.). Их противостояние проходит через оба романа, но если в первом автор представляет его напрямую, существенно драматизируя повествование, то во втором романе оно представлено в виде воображаемых споров Кромвеля с уже обезглавленным к тому моменту Мором. Эта коллизия, безусловно, идеологического и, шире, культурологического свойства. В данном случае сталкиваются два подхода к жизни – идеализирующий, жесткий, консервативный и догматичный (Мор) и практичный (даже прагматичный), подвижный, гибкий, лишенный жестких идейных шор, ориентированный на жизнь человека здесь и сейчас, но в связи с этим порою циничный (Кромвель).

Поскольку повествование организовано из перспективы видения Томаса Кромвеля (хотя и ведется от третьего лица), все коллизии основываются на изображении того, что «маркирует» рождение новой Англии и что ему противостоит; во всех них Томас Кромвель – первый и необходимый элемент: Томас Кромвель – Екатерина Арагонская (проблема наследника по мужской линии как условие эры стабильности в английской истории); Томас Кромвель – реакционное дворянство (как отражение возникновения новой классовой структуры английского общества); Томас Кромвель – Анна Болейн (как и в случае с Ека-

териной Арагонской, эта коллизия отражает проблему сына-наследника Генриха VIII, появление которого принесет стране мир и процветание); Томас Кромвель – Генрих VIII (как отражение той цены, которую платит человек в условиях автократии за свою личную жизненную позицию, и как то, что символизирует ограниченность возможностей всякой личности в условиях самодержавной политической парадигмы).

Сюжет выстроен как психолого-аналитический «самоотчет» Томаса Кромвеля о продвижении вверх по социально-политической лестнице, как объяснение, как толкование самому себе собственной жизни от детства до зрелости. Другими словами, согласимся с Колином Барроу из «Лондонского книжного обозрения»: «Волчий зал» (но это относится и ко второму анализируемому роману) «построен как рассказ о внутренней жизни Кромвеля, которая протекает параллельно сценам и картинам истории, которые нам всегда казались известными» [Burrow: эл. ресурс]. Более того, мы можем сказать, что эпохальное событие английской истории как бы «выливается» во внутренний мир героя и результат этого становится предметом повествования: все важные и не очень события, факты и персоналии времени «варятся» в сознании Кромвеля.

В романе «Внести тела» мы читаем:

«Осенью 1535 года дом полон звуками: дети-певчие разучивают мотет, сбиваются, начинают снова. Мальчишеские голоса перекликаются на лестнице, ближе, в коридоре, собака скребет лапой пол. Звякают ссыпаемые в сундук золотые моменты. Журчит, приглушенная шпалерами, многоязыкая речь. Скрипят перья по бумаге. За стенами городские шумы: гудит толпа у ворот, от реки доносятся крики. В голове течет внутренний монолог. О Вулси Кромвель вспоминает в парадных покоях, эхо кардинальских шагов слышнее под высокими сводами. Дома он думает о своей жене Элизабет. Теперь она – неясное очертание, промельк платья в глубине коридора.

<...>

А теперь на Остин-фрайарз ложится ночь. Лязгают засовы, щелкает ключ в замке, громыкает тяжелая цепь на задней калитке, гремит щеколда главных ворот. Дик Персер спускает с цепи сторожевых псов. Они бегут по саду и с ворчаньем укладываются под деревьями: голова на лапах, уши чутко подрагивают.

Когда дом затихает – когда весь его дом затихает – на лестницу выходят мертвые» [Мантел 2014: 92–93]¹.

Несколько моментов важно отметить в связи с этим отрывком. Во-первых (и это очень важно), все здесь подается пропущенным через сознание Томаса Кромвеля, а потому время и пространство «организованы» его внутренним миром. Мантел мастерски расширяет пространство и время, когда мы слышим,

¹ Далее роман цитируется по этому изданию с указанием номеров страниц в круглых скобках.

видим, чувствуем пульс жизни в доме, на улице, на реке, в городе, стране. Другими словами, частное и публичное, единичное и обобщенное тождественны и даже равнозначны.

Сюжеты обоих романов строятся не столько вокруг известных событий (хотя, конечно же, сюжет об Анне Болейн – один из самых широко известных из истории династии Тюдоров), сколько на их отражении в сознании Томаса Кромвеля. Как справедливо замечает Беттани Хьюз, «читатели видят глазами Кромвеля, слышат его ушами» [Hughes. The Telegraph: эл. ресурс]. Майкл Кейнз подчеркивает, что образ Кромвеля основывается на «собрании в единое целое его “прошлых я”» и соответственно – на «соседстве», т. е. одновременном существовании, разнообразных фактов и событий, разнесенных по временному вектору реальной истории [Caines: эл. ресурс]. Сюжет построен главным образом на биографическом времени Томаса Кромвеля (термин М. М. Бахтина). Именно оно обеспечивает временную кантилену всего повествования в обоих романах, какие бы произвольные «протуберанцы» памяти Кромвеля ни возникали по ходу поступательного воспроизведения жизни.

С точки зрения концепции героя весьма примечательно, что «Волчий зал» начинается с эпизода, в котором отец героя жестоко избивает сына-подростка; именно после этого избиения Томас решает бежать из дома и страны, а идея реванша, но не столько в отношении отца, сколько в отношении жизненной парадигмы, позволяющей такую жестокость, становится *idee fixe* протагониста.

«– А ну вставай!

Только что он стоял – и вот уже лежит оглушенный, ошарашенный, растянувшись во весь рост на булыжнике двора. Поворачивает голову, смотрит на ворота, будто оттуда может прийти помощь. Сейчас его ничто не стоит прикончить.

Кровь из разбитой головы – по ней прошелся первый удар. Левый глаз ничего не видит. Сощутив правый, он замечает, что шов на отцовском башмаке лопнул. Дратва вылезла наружу, узел на ней и рассек ему бровь. Это был второй удар. <...>

Удар вышибает из него дух. В голове одна мысль: это конец. Лоб снова касается булыжников» (с. 17).

Эта начальная сцена в значительной степени задает границы, в пределах которых будет идти повествование: личное пространство Томаса Кромвеля, проживание и переживание им всего того, что с ним происходило и происходит, и времени, в котором ему довелось жить. А это время, когда вместе с ним, новым, рождается и новая Англия. Повествование будет представлять собой рефлексию героя по поводу пересечения траекторий его личной жизни и жизни страны, а то и Европы, т. к. в его повествовании об этом пересечении вдруг, ас-

социативно, всплывают памятные эпизоды его жизни в Голландии, Франции, Италии, Испании после побега из Англии и до возвращения домой.

Идея организовать повествование как некий самоотчет героя объясняет еще одну отличительную черту искусства письма Мантел: использование простого настоящего времени (*The Simple Present Tense*). Писательница мастерски использует эту временную форму, прежде всего создавая эффект зримости воспроизводимых сцен; многие критики высоко оценивают этот ее талант, например Дэвид Хьюз [см.: Hughes. The New Yorker: эл. ресурс]. Известный саратовский англист И. В. Кабанова пишет по этому поводу: «Необычность исторического повествования в романах о Кромвеле состоит в точке зрения на изображаемое – повествование ведется не с временной дистанции, а в настоящем времени, что создает ощущение непредсказуемости, непредрежденности будущего, его зависимости от принимаемых персонажами на глазах читателя решений» [Кабанова 2013б: 119]. Иначе говоря, эта временная форма глагола позволяет сделать читателя максимально приближенным к герою, даже объединить его с ним, по крайней мере, с точки зрения художественного пространства, сделать читателя едва ли не участником событий. Сама Мантел рассуждала на эту тему, выступая в 2011 г. на Эдинбургском фестивале, когда подчеркивала, что ее задачей было перенести читателя «в то время, в то пространство, сделать его членом свиты Генриха VIII. Важно было не судить с точки зрения будущего, с высоты XXI века, когда нам известно, чем все это закончилось. Важно было быть с ними на той охоте в Вулф-Холле, двигаться вперед с той же неполной информацией, с ложными ожиданиями, но двигаться вперед, в будущее, которое никоим образом не предопределено, которое будет зависеть от случая, от риска» [цит. по: Кабанова 2013а: 50].

«На следующее утро Кромвель встает рано, чтобы успеть на заседание королевского совета. Герцог Норфолкский занимает место во главе стола, потом, узнав, что прибудет сам король, пересаживается. “Уорхем тоже здесь”, – говорит кто-то. Дверь открывается; долгое время ничего не происходит, наконец медленно-медленно, шажок за шажком, входит дряхлый прелат. Садится. Кладет руки на стол. Они сильно дрожат. Голова трясется. Кожа пергаментная как на рисунке Ганса. Обводит взглядом стол, медленно, по-змеиному моргая» (с. 381).

Анализируя роман «Волчий зал», Майкл Кейнз использует очень точную метафору, помогающую определить эффект использования *The Simple Present Tense*: «Грамматическая сокровенность обрушивается на нас» [Caines: электронный ресурс]. Эми Боески в рецензии на роман «Внести тела» в «Спенсере» развивает эту же идею и утверждает, что *The Simple Present Tense* в романах Мантел связывает век XVI и век XXI [Boesky: электронный ресурс]. Это особенно понятно, когда мы вспоминаем, что основная тема дилогии – это непро-

стое рождение новой, по-настоящему реформированной Англии, решительно начавшей двигаться по новому пути, напрямую ведущему к будущему, которое читатели хорошо себе представляют, ибо живут в нем. Кромвель делает все, чтобы это будущее состоялось, и радостно верит, что «через поколение все может измениться», а он и его поколение живут на этапе «начала, обновления, обещания иной страны» (с. 451). Э. Боески справедливо полагает, что во втором романе образ новой Англии выглядит более грустным и печальным, нежели в первом, хотя и «изобилующим [грядущими] красотами». При этом критик подчеркивает, что, по ее представлению, Кромвель – символ «пусть не прямого, но пристального взгляда из будущего» [Voesky: электронный ресурс]. Одним из наиболее важных моментов, благодаря которым «Кромвель, как кажется, опережает свое время» [Caines: электронный ресурс], становится то, что автор «вооружает» своего героя новым и гораздо более адекватным пониманием, кто реально делает историю и где это происходит. В романе «Волчий зал» мы читаем:

«Миром правят не из приграничных крепостей и даже не из Уайтхолла, что бы ни думал Гарри Перси. Миром правят из Антверпена, из Флоренции, из мест, о которых Гарри Перси представления не имеет: из Лиссабона, откуда кораблики под шелковыми парусами уходят на запад, в солнце и зной. Не из-за крепостных стен, а из контор, не по зову боевой трубы, а по стуку костяшек счет; миром правит не скрежет пушечного механизма, а скрип пера на векселе, которым оплачены и пушка, и пушечный мастер, и порох, и ядра» (с. 380).

Другими словами, как мы понимаем после прочтения обеих книг Мантел, история в ее представлении – это не только политика, политические события и политические фигуры, но нечто более объемное, глубокое, одновременно более сущностное и обобщенное. Мантел понимает, что с точки зрения реконструкции истории важно все ее «тело». Наверное, поэтому, наряду с принципиально важным повествовательным воспроизведением «мотивов поведения персонажей, системы их взаимосвязей» [Кабанова 2013а: 50], в повествовательной ткани романа так много того, что называется «реалии», артефакты, физическая субстанция прошлого в ее телесности и осязаемости. Именно при их помощи скорее всего и легче всего реконструируется прошлое.

Посмотрим на описание коронации Анны Болейн в романе «Волчий зал»:

«Шествие возглавляет свита французского посла, затем следуют судьи в алом, рыцари ордена Бани в сине-фиолетовых облачениях древнего покроя, епископы, лорд-канцлер Одли со свитой, знать в темно-красном бархате. Шестнадцать дюжих рыцарей несут Анну в белом паланкине, колокольчики звенят при каждом шаге, каждом дыхании; королева в белом, кожа словно мерцает изнутри; на лице торжественная всезнающая улыбка, волосы забраны самоцвет-

ным обручем. За паланкином дамы на лошадях под белым бархатом, престарелые вдовы в каретах, с кислой миной на лице.

На каждом перекрестке процессию встречают живые картины и статуи, восхваление добродетелей королевы и дары от городского купечества; белокрылый сокол – эмблема Анны – увенчан короной и увит розами; шестнадцать здоровяков топчут цветы, аромат поднимается, словно дым. Чтобы лошадиные копыта не скользили, землю по приказу Кромвеля посыпали гравием, а толпу на случай давки оттеснили за ограждение; все лондонские приставы на службе, чтобы впоследствии никто не сказал: коронация Анны, как же помню, в тот день у меня вытянули кошель. Фенчерч-стрит, Леденхолл, Чип, собор Святого Павла, Флит, Темпл-Бар, Вестминстер-холл. Фонтанов с вином больше, чем с обычной водой. А сверху на них взирают другие лондонцы, чудища, живущие на высоте, – несметные каменные мужчины, женщины и звери, существа, не человеки и не звери, клыкастые кролики и летучие зайцы, птицы о четырех лапах и крылатые змеи, бесенята с выпученными глазами и утиными клювами, люди в венках из листьев с козлиными и бараньими мордами, свитые в кольцо твари с кожаными крыльями, волосатыми ушами и раздвоенными копытами, ревущие и трубящие в рога, покрытые перьями и чешуей» (с. 464–465).

В добавление к экфрасису одежды (костюма), немаловажному «пункту» в памяти жанра исторического романа, блестяще использованному Мантел в обоих романах, мы сразу же чувствуем, как, создавая подобную живописную и полную культурных реалий «картинку», писательница «помещает» нас в число зрителей, наблюдающих за коронационной процессией Болейн. Она едва ли не сценографически выстраивает эпизод, выписывая в том числе и пространственную перспективу – как горизонтальную, так и вертикальную. Последняя особенно важна, так как на процессию сверху, как бы с вершин вечности, из надвременного пространства, взирают фигуры химер – свидетели немалого количества подобных празднеств в прошлом, настоящем и будущем. Кроме того, мы тут же понимаем, насколько не благоволит общество Анне: слова Мантел о дамах с кислыми минами в каретах процессии, а затем и описание химер, «каменных и свинцовых, железных и мраморных, визжащих и хихикающих, улюлюкающих и блюющих с контрфорсов, крыш и стен» (с. 465) придает всему происходящему двусмысленность, одновременно отражающую и отношение «большой истории», вечности к тщете и тщеславию Анны. Все это подается глазами Кромвеля, который с момента коронации (да и задолго до нее) осознал временность и хрупкость «королевскости» Анны. Для него это лишь шаг в направлении так им жаждуемого светлого будущего Англии, но не более того.

Знакомство с культурологической составляющей романов убеждает в том, что автору важно показать, насколько многослойной, многосторонней и

многоаспектной является история, и эта многофигурность истории объемлется одним обобщающим понятием – культурой. В этом отношении, с одной стороны, не отходя от традиции жанра, идущей от романов Скотта с их обязательным историко-культурным зачином, Мانتел все же идет дальше простых этнографических и историко-декоративных *культурем*. Под ее пером такая личность, как Томас Кромвель, более чем кто-либо является новым социокультурным типом, конгруэнтным новому миру, в рождении которого он так активно участвует. Он своего рода ренессансный полимат, блестяще образованная личность, светская в своих мыслях и поступках. Примечательно в связи с этим, что Джеймс Вуд полагает, что «“Внесите тела” обладает отчетливым протестантским, если не сказать, светским звучанием» [Wood: электронный ресурс]. Совершенно определенно можно это отнести и к первому из двух романов. Причем в данном случае речь идет не о политико-религиозном конфликте (как, скажем, в «Пуританах» (1816) В. Скотта или «Хронике времен Карла IX» (1829) П. Мериме), а о культурном противостоянии католичества и протестантизма и об очевидной победе новой социокультурной парадигмы, базирующейся на личной свободе и ответственности каждого человека, каким бы ни было его социальное происхождение.

Суммируя размышления о своеобразии «работы» Х. Мантел с историей Англии и о художественных структурах обоих романов, сюжетно-повествовательной доминантой которых становится внутренняя жизнь героя, которая впитывает все особенности страны, стремительно идущей к новому социокультурному устройству, мы видим, что, с одной стороны, анализируемые произведения содержат ключевые жанровые «коды» исторического романа, но с другой – романы Мантел демонстрируют, насколько своеобразно использует их писательница, особенно с точки зрения сюжетного и нарративного конструирования. Понятно, что особенности романов напрямую связаны со своеобразием художественного мышления Х. Мантел в целом, ярко проявившимся не только в ее исторических романах. Но также очевидно, что на жанровом мышлении Мантел отразился едва ли не весь опыт бытования жанра исторического романа XX–XXI вв., особенно постмодернистская пора его существования в литературном процессе: повествовательные эксперименты Умберто Эко («Имя розы»; 1980), Джулиана Барнса («История мира в 10½ главах»; 1989) и А.С.Байатт («Обладать»; 1990). Не менее очевидно, что Мантел учитывает и «работу» с историей представителей «магического реализма» («Сто лет одиночества» (1967) Г. Г. Маркеса, «Жестяной барабан» (1959) Г. Грасса, «Дети полуночи» (1981) С. Рушди), и возрождение «классического» исторического романа в Англии («Реставрация» (1989) Роуз Тремейн), равно как и полемически заостренные «альтернативные» исторические повествования (отнюдь не канонические про-

чтения известных исторических эпизодов), такие как «Завещание Оскара Уайльда» (1983) и «Мильтон в Америке» (1996) П. Акройда, «Как делать историю» (1996) Ст. Фрая или «Заговор против Америки» (2008) Филипа Рота.

Подчеркнем еще раз: в романах Мантел очевидна тенденция *осюжетивания* истории, когда массивный объем английской истории с ее поворотными и решающими судьбу страны моментами становится частью индивидуальной истории, да еще и реконструируемой (или бытующей) в сознании протагониста; будучи им осмысленной и пропущенной через его мысль и оценку, история и предстает перед читателем. В анализируемой дилогии мы видим синтез прошлого, настоящего и будущего времен как субстанций интегративной внутренней жизни героя. В романе очевидно наличие того, что можно было бы назвать «плюсквамперфектом» истории, когда прошлое активно участвует в формировании и бытовании настоящего: на этом построена вся идеология образа Томаса Кромвеля. Это ведет нас к другому весьма важному моменту литературной работы с историей, ставшему неотъемлемой частью современного художественного историзма – субъективизации истории. В этих романах субъектом (и объектом одновременно) является Томас Кромвель, который представляет не только и не столько политическую историю, сколько культурологические сдвиги, которые переживала Англия XVI столетия. Если в историческом романе Барри Ансворта «Моралите» (1995) труппа странствующих актеров XIV в., меняя содержание и форму театральных представлений, помогает автору продемонстрировать исторически неизбежное движение жизни как целостности, то в дилогии Хилари Мантел это неизбежное движение жизни сконцентрировано в сложной фигуре Томаса Кромвеля. Можно со всей определенностью говорить, что его образ весьма специфичен именно потому, что писательница «изучает» не просто историю, а культуросозидающую (воспользуемся термином из культурологии) активность исторической личности, существование которой вносит в жизнь новую форму и новое содержание. Его фигура и то, как она создана, дают все основания говорить, что романы Мантел демонстрируют единство двух структурных доминант в современном английском романе – рефлексивной и психолого-аналитической (самопознание и самоанализ) и исторической. А это вписывает Мантел – историческую романистку в широкий контекст национальной романистики Англии.

Список литературы

1. Кабанова И. В. Оценщик рисков: образ Томаса Кромвеля в исторической прозе Хилари Мантел // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013а. Т. 13, № 1. С. 49–57.

2. *Кабанова И. В.* Религиозная проблематика в романах Хилари Мантел о Томасе Кромвеле // *Филология и культура*. 2013б. № 2(32). С. 119–122.
3. *Кухаренко В. А.* Второй Букер Хилари Мэнтел // *Записки з романо-германської філології*. 2013. № 1(30). С. 115–137.
4. *Мантел Х.* Волчий зал / пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой, М. Клеветенко. М.: АСТ: Астрель, 2011. 672 с.
5. *Мантел Х.* Внести тела / пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой, М. Клеветенко. М.: АСТ: Астрель, 2014. 478, [2] с.
6. *Нерсесова Э. В.* К вопросу о лексических вариациях в романе Хилари Мантел «Эксперимент с любовью» // *Проблемы современной науки и образования*. 2015. № 2(32). С. 58–60.
7. *Blake F.* Profile of Hilary Mantel // *Mantel H. A Change of Climate*. P. S. Ideas, interviews & features. L.: Happer Perennial, 2005. P. 2–4.
8. *Boesky Amy.* Hilary Mantel. “Bring Up the Bodies”: A Novel // *Spenser on Line*. URL: <http://www.english.cam.ac.uk/spenseronline/review/volume-42/issue-422-3/reviews/bring-up-the-bodies-a-novel> (дата обращения: 01.09.2017).
9. *Burrow C.* “Wolf Hall” by Hilary Mantel // *London Review of Books*. URL: <http://www.lrb.co.uk/v31/n08/colin-burrow/how-to-twist-a-knife> (дата обращения: 10.08.2017).
10. *Butterfield H.* The Historical Novel: An Essay. L., 1924. 210 p.
11. *Caines M.* “Woolf Hall”: Hilary Mantel’s Henrician Hero // *Times Literary Supplement*. URL: <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article758550.ece>. (дата обращения: 10.10.2016).
12. *Hughes B.* “Bring Up the Bodies” by Hilary Mantel: Review. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/9287648/Bring-Up-the-Bodies-by-Hilary-Mantel-review.html>. (дата обращения: 10.08.2016).
13. *Hughes D.* Tudor Tales: Hilary Mantel Reconsiders the Life of Thomas Cromwell // *New Yorker*. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/10/19/tudor-tales> (дата обращения: 10.08.2016).
14. *Mantel H.* Wolf Hall. L.: 4th Estate, 2009. 652 p.
15. *Mantel H.* Bring Up the Bodies. L.: 4th Estate, 2012. 411 p.
16. *Wood J.* Invitation to a Beheading. The Thomas Cromwell Novels of Hilary Mantel. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/05/07/invitation-to-a-beheading> (дата обращения: 19.04.2016).

Вопросы и задания для самопроверки

1. Назовите основные проблемно-тематические предпочтения писательницы Х. Мантел.
2. Какой повествовательный и характерологический принцип лежит в основе исторических романов писательницы?
3. Почему в качестве ключевой фигуры для воспроизведения истории одного из важнейших периодов развития Англии Хилари Мантел избрала фигуру Томаса Кромвеля? Приход какой социально-исторической эпохи знаменует его фигура и его политика?
4. Назовите основной сквозной конфликтный «узел» двух анализируемых романов.
5. Назовите основные романские коллизии и обозначьте, какие проблемы того исторического периода они символизируют.
6. Как выстроен сюжет произведений и что это дает автору с точки зрения воспроизведения исторического прошлого?
7. Какое грамматическое время выбирает Х. Мантел и почему? Как это окрашивает всю повествовательную структуру произведений?
8. На основании каких принципов Х. Мантел реконструирует жизнь Англии первой трети XVI в.?

Темы творческих работ

1. Национальные литературные традиции в творчестве Х. Мантел.
2. Основные отличительные особенности творчества Х. Мантел (на материале современных критических и литературоведческих трудов).

АРУНДАТИ РОЙ. МИФ, ВРЕМЯ И ВОСПОМИНАНИЕ В РОМАНЕ «БОГ МЕЛОЧЕЙ»

И. А. Авраменко

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Роман «Бог мелочей», написанный на английском языке индийской писательницей Арундати Рой (*Arundhati Roy*, род. в 1961 г.), получил Букеровскую премию 1997 г. и стал событием мирового масштаба. Впервые Букера получил писатель в возрасте 36 лет за свой *первый* роман, и это первый Букер у писателя – гражданина Индии. Критики сразу же заговорили о Рой как о представительнице постколониального англоязычного индийского романа. Среди ее ближайших литературных предшественников называют прежде всего Салмана Рушди. Сопоставление с Рушди см. в [Globalizing Dissent 2009: 3–24], с Рушди и Анитой Десаи – в [Gopal 2009: 155–156]. В [Tickell 2007: 46–58] роман Рой сравнивается с «Детьми полуночи», а также помещается в более широкой контекст как индийской, так и европейской традиции.

«Бог мелочей» – первый и последний роман Арундати Рой. Она отдает свои силы политической, в частности, активистской деятельности и журналистике [см. об этом Globalizing Dissent 2009: 93–192]. Несмотря на это, число рецензий на роман превысило сотню, продолжают появляться статьи, некоторые из них составили коллективные монографии. При этом в России исследование романа едва ли начато. Он был опубликован в журнале «Иностранная литература» за 1999 г., а в 2002 г. вышел отдельным изданием. Из исследовательских работ, появившихся с тех пор на русском языке, удалось отыскать лишь опубликованную в «Вопросах литературы» за 2010 г. статью Марии Сухотиной. Автор помещает роман в контекст постколониальной литературы и рассматривает его в аспекте пограничности (в терминологической семье, описывающей близкие явления в зарубежных исследованиях, встречаются также понятия «лиминальность», «трансгрессия», «гибридность»). М. Сухотина сосредотачивается «на столкновении между доминирующей (западной, англо-американской) и подавляемой (индийской) культурами» [Сухотина 2010: 371–372].

Большая часть зарубежных исследований ставят творчество Рой в политический или социальный контекст [см. Globalizing Dissent 2009: 3–24, 47–70]). Кроме упомянутых выше проблем гибридности, лиминальности и т. п., исследователи обращаются к религиозной и кастовой проблематике, проблемам (пост)колониализма, (само)идентификации, травмы, феминности. Обзор основных подходов к изучению «Бога мелочей» см. в [Tickell 2007: 67–99]. Алекс Тикелл распределяет интерес критиков по таким сферам, как культурный и

коммерческий контексты; постколониальный подход; маркетинг, космополитизм и экзотика; марксистская критика; отношения подчинения (the subaltern); феминистские прочтения романа; язык и нарративные структуры; жанр, религия и экокритика.

Общим местом стало утверждение, что Рой опирается на культурное наследие Индии, в частности на индийскую мифологию и эпос: «Подобно многим современным индийским писателям, Рой свободно пользуется индийской мифической и эпической повествовательной традицией» [Tickell 2007: 46]. При этом отмечается, что «мифологические схемы (patterns) настолько глубоко укоренены в структуре романа и объединили так много разнородных элементов, что кажется, будто они не просто поддерживают старые мифы, но и порождают новые» [Barat 1999: 71]. Исследователи периодически обращаются к параллелям между романом и не только «Махабхаратой», «Рамаяной» и «Риг Ведой», но и христианской мифологией, политическими (в частности, коммунистическими) мифами и мифами современного западного общества в целом (см. [Tickell 2007: 95–97]).

Обращение художественной литературы к мифологии, или поэтика мифологизации, в терминах Е. М. Мелетинского, стало яркой чертой постколониального романа. Миф оперирует как категориями универсальными, понятными представителям разных культур на уровне «коллективного бессознательного», так и категориями специфическими, сохраняющими национально-культурную окраску. В данной главе мы хотели бы предложить прочтение «Бога мелочей» через призму мифа в целом, как особой системы миропостроения. Хотя мы и будем иногда отмечать черты сходства «Бога мелочей» с древнеиндийскими мифами, перед нами не стоит задачи системно искать параллели между романом и какой-либо определенной мифологией, восточной или западной. Такой поиск может быть предпринят читателями самостоятельно в рамках творческой или курсовой работы.

Даже в тех редких случаях, когда зарубежные критики обращаются в отношении романа Рой к понятию «жанр», они ограничиваются указаниями на «интерес писательницы к древним формам эпоса и мифа ... ее использованием дороманных, передающихся устным способом повествований ... “рассказываемых” форм эпоса, мифа и легенды» [Tickell 2007: 95]. Таким образом, мифологичность в романе понимается как обращение к уже готовым формам, системам образов, которые автор по своему желанию, однако, может трансформировать. Насколько можно судить в целом, представление о таком жанре, как роман-миф, в англоязычном литературоведении не сформировано.

В отечественной литературоведческой традиции, оперирующей жанровым определением «роман-миф», его основным признаком, как и в зарубежных

исследованиях, становится обращение писателя к мифологическому материалу. На этом построена пионерская статья известного советского литературоведа Б. Сучкова «Роман-миф», вышедшая как предисловие к русскому переводу «Иосифа и его братьев» Т. Манна. Е. М. Мелетинский в части своего фундаментального труда «Поэтика мифа», посвященной роли мифа в современном романе, рассматривает «Волшебную гору» и «Поминки по Финнегану» именно в аспекте работы с мифологическим материалом: образами, сюжетами, концепциями, мифологическим сознанием в целом, взятом как объект исследования писателя. (Однако уже на примере произведений Кафки он демонстрирует, как возможно создавать свою собственную мифологическую систему, без заимствований материала известных мифологий.)

История главных героев в «Боге мелочей», дизиготных близнецов Эстаппена (Эсты) и Рахель, вступающих в кровосмесительные отношения, – явная аллюзия к присутствующему во многих мифологиях близнецному мифу [Мифы народов мира 1980: 174–176]. В частности, в древнеиндийском мифе мы находим подобный рассказ о Яме и его сестре-близнеце Ями. Единство брата и сестры проявляется не только в их общем физическом происхождении, но и в единстве сознания: «В те ранние, смутные годы, когда память только зарождалась, когда жизнь состояла из одних Начал без всяких Концов, когда Все было Навсегда, Я означало для Эстаппена и Рахели их обоих в единстве, Мы или Нас – в раздельности. Словно они принадлежали к редкой разновидности сиамских близнецов, у которых слиты воедино не тела, а души. Рахель и сейчас, хотя прошло много лет, помнит, как однажды проснулась ночью, хихикая из-за приснившегося Эсте смешного сна. Есть у нее и другие воспоминания, на которые она не имеет права. Она помнит, к примеру (хоть и не была рядом), как Апельсиново-Лимонный Газировщик обошелся с Эстой в кинотеатре “Абхилаш”. Она помнит вкус сэндвичей с помидором – сэндвичей *Эсты*, которые он ел в Мадрасском Почтовом по пути в Мадрас. И это только лишь мелочи» [Рой 1999: 6]¹. Наделение персонажей сверхспособностями сближает роман Рой не только с мифом, но и с таким направлением в современной литературе, как «магический реализм».

Как и в мифах, важнейшую роль в романе выполняет река, «нечеловеческая среда», одновременно дарующая и отнимающая жизнь. Один из кульминационных моментов в фабуле романа – гибель кузины близнецов Софи-моль во время переправы через реку. Подобно родителям мифологических близнецов, которых считали «страшными и опасными», в положении изгоя оказывается Амму, мать Эсты и Рахели. Согласно мифу, для близнецов «в роли отца наряду с обычным отцом выступает мифологическое существо или тотем», которым

¹ Далее цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках.

для воспитанных матерью Эсты и Рахели становится молодой плотник Велюта, из касты неприкасаемых. Именно Велюту называют в тексте романа Богом мелочей (а также и Богом Утраты). К специфике его образа обратимся ниже.

Однако роман-миф не ограничивается «перелицовкой» мифологических сюжетов. Присоединимся к мнению современного белорусского литературоведа Л. В. Ярошенко, которая в своей монографии «Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова» пишет: «Наличие в романе аллюзий или прямых отсылок к классической мифологии, а также циклической композиции с повторением переосмысленных архетипических ситуаций не является достаточным основанием для определения произведения как романа-мифа» [Ярошенко 2004: 12]. Полностью поддерживаем ее первый методологический принцип исследования романа-мифа: «Задача заключается не в том, чтобы проследить, какими мифологическими и фольклорными мотивами пользуется писатель, но в том, чтобы выявить характер актуализации архаических моделирующих принципов в художественной модели мира» [там же: 17].

Таким *ведущим моделирующим принципом* мы считаем временную организацию произведения. Как верно отмечает другая исследовательница, «текстообразующей категорией романа-мифа становится художественно-трансформированное мифологическое время» [Иванова 2002: 55].

Именно особые временные отношения формируют образную систему романа как мифопоэтическую. Обратимся вновь к Велюте. Он, очевидно, является вариантом образа умирающего и воскресающего бога. После того как раскрывается его любовная связь с прикасаемой Амму, его до смерти избивает отряд полицейских. Об этом мы узнаем задолго до окончания романа. Итак, Велюта – бог (напомним, это выражено в тексте романа эксплицитно), и бог умирающий. Почему же воскресающий? Потому что в конце романа герой оказывается живым. Глава, в которой описано первое свидание Велюты и Амму, – это последняя глава в романе. А завершается романский дискурс словом на языке малаялам, сказанным Амму Велюте при прощании, и его переводом на английский: «Она обернулась, чтобы еще раз сказать: *Наалей*. Завтра» (№ 8, с. 98).

«Воскрешение» персонажа после его означенной смерти происходит при помощи чрезвычайно традиционного и распространенного приема – несовпадения хронологии фиктивных событий (история) и порядка их представления в тексте произведения (дискурс).

Однако для Арундати Рой рассказать о произошедших событиях в ином порядке, чем они произошли, – это не просто формальный прием. Писательница избегает чисто экспериментальных игр со временем. Все нарушения хронологической последовательности в романе содержательно обоснованы. Как отмечает рецензент «Бога мелочей», «удовольствие от романа – в его стиле, но

ключ к роману – его структура. Это структура памяти, движущейся назад и вперед, разъединяющей причинные связи, жонглирующей прошлым, настоящим и будущим» [Sharma 1998: 168]. Роман – это процесс воспоминания, постоянно колеблющегося между двумя временными планами – серединой 1960-х гг., когда происходит трагедия с Софи-моль и Велютой, и началом 1990-х, когда уже взрослые Эста и Рахель возвращаются в свой родной поселок Айеменем. С этого момента и начинается романский дискурс: «В такую-то дождливую погоду Рахель вернулась в Айеменем» (с. 5). Таким образом, *начало романа – это уже движение назад*. Начало романа оказывается ретроспективным, а конец, как мы видели в связи с заглавным персонажем, – проспективным. Как подчеркивает Л.В. Ярошенко, «в *романе-мифе* ... открытый, разомкнутый в будущее тип художественного времени. <...> Вместе с тем происходит уплотнение времени, при котором прошлое и будущее оказываются расположенными параллельно настоящему» [Ярошенко 2004: 25].

Стоит отметить, что развертывание дискурса от конца к началу имеет свою параллель на уровне персонажей – в привычке близнецов читать задом наперед. В свою очередь, эта привычка эксплицитно ставится повествователем в существенную связь с некоторыми событиями романа: «Мисс Миттен пожаловалась Крошке-кочамме как на грубость Эсты, так и на их чтение задом наперед. Она сказала Крошке-кочамме, что увидела в их глазах лик сатаны. *Кил ынатас*. Им пришлось писать: *Я не буду читать задом наперед. Я не буду читать задом наперед*. И так сто раз. Слева направо, как положено. Через несколько месяцев, вернувшись к себе в Хобарт, мисс Миттен погибла. Она попала под молоковоз, переходя дорогу около крикетной площадки. Близнецы увидели руку возмездия в том, что молоковоз давал *задний ход*» (с. 38).

Воспоминание, наряду с временем, становится жанрообразующей категорией для романа-мифа. Существенную связь воспоминания с мифом отмечает в известной работе «Аспекты мифа» Мирча Элиаде. Миф определяется Элиаде как воспоминание о первоначалах мира, как «возврат к истокам»: «Религиозные обряды, следовательно, суть праздники воспоминания <...> Люди приносят животное в жертву, жарят его и едят. Этот ритуал умерщвления является воспоминанием первог кровавого жертвоприношения, то есть “первородного” убийства» [Элиаде 2000: 104–5]. В частности, седьмую главу, посвященную мифам памяти и забвения, Элиаде начинает с примеров из индийской мифологии: «Индийская литература, чтобы описать удел человеческий, использует одинаково охотно как образы пленения, забвения, незнания, сна, так и, наоборот, образы освобождения от зависимости, разрывания пелены (или снятия повязки, закрывающей глаза), воспоминания, пробуждения, памяти, и так далее» [Элиаде 2000: 113].

«Бог мелочей» становится мифологическим *ритуалом воспоминания*. Построенный на повторениях ситуаций, деталей и образов, слов и фраз, роман часто характеризуется критиками как поэтический. И, действительно, роман принципиально строится автором как система повторений – мотивов, параллелей между персонажами, возвращения к одним и тем же ситуациям, наконец повторениям одних и тех слов, выражений, фраз. Роман, таким образом, оказывается сложно зарифмован. Смыслом слова становится не его прямое значение, а набор ассоциаций, воспринимаемых читателем, что характерно и для поэзии. Поэзия (verse) этимологически происходит от понятия возвращения (reverse). Так, тенденции мифологизации и поэтизации имеют общий результат – создание в романе пространства воспоминания-возвращения.

Переход между прошлым и настоящим в «Боге мелочей» – это обычно композиционный монтаж глав (нечетные главы начинаются с повествования о 90-х годах, четные – о 60-х, со значимым исключением в конце текста) и частей глав (иногда новый раздел отделен пустой строкой, иногда нет). Материал воспоминания, однако, не вводится в дискурс эксплицитно (выражениями типа «она вспомнила, что...»). Читатель понимает, что это воспоминания, прежде всего благодаря фокализации через точку зрения Рахель, а также благодаря лексико-семантическим повторам, отражающим ассоциативные связи вспоминающего персонажа. Тема воспоминания, памяти связывается с этим персонажем на первых же страницах (см. выше первую цитату из романа).

Воспоминание как индивидуальный акт, казалось бы, противоречит мифологическим принципам миропостроения, акцентирующим роль коллективного. Однако не забудем, что, во-первых, сознание Рахель не только индивидуальное, а «близнечное», включающее в себя сознание Эсты. Во-вторых, Рахель выступает в роли бога-демиурга: ее воспоминания творят воспринимаемый читателем художественный мир. В-третьих, стоит упомянуть сложную полифоничность и богатую интертекстуальность романа (некоторые примеры можно найти в [Tickell 2007: 46–59]), в результате которых дискурс приобретает не индивидуальный, а коллективный характер.

М. Элиаде также рассматривает два основных мифологических принципа возвращения к праосновам: «В первом случае речь идет о полном, мгновенном, головокружительном уничтожении Космоса (или человека как результата некоей временной протяженности), о восстановлении первоначальной ситуации (“Хаоса” или, если говорить на уровне антропологии, “семени”, “эмбриона”). Совершенно очевидно сходство между структурой этого метода и ритуально-мифологическими сценариями стремительного отхода к “Хаосу”, и повторением космогонии.

Во втором случае, при непрерывном возвращении к “истокам”, мы сталкиваемся с тщательным и исчерпывающим припоминанием индивидуальных и исторических событий. Конечно, и в этом случае высшая цель – “сжечь” эти воспоминания, так сказать, уничтожить их, переживая и отдаляясь от них. Но речь уже не идет об их немедленном стирании с целью как можно быстрее достичь исходного момента. Напротив, очень важно держать в памяти, не забывать даже самые незначительные детали существования (настоящего или предшествующего), так как только благодаря этим воспоминаниям удастся “сжечь” свое прошлое, овладеть им, помешать ему воздействовать на настоящее.

В отличие от первого случая, моделью которого является немедленное уничтожение мира с последующим его воссозданием, здесь самую существенную роль играет *память*. От Времени нас избавляет воспоминание, *анамнез*. Самое главное – вспомнить все события, свидетелями которых мы являлись в продолжение всего времени» [Элиаде 2000: 87–88].

Отметим, что второй принцип прекрасно подходит для характеристики как романа Рой, так и прустовской эпопеи. Данное типологическое сходство не было отмечено, насколько мне известно, критикой, хотя кажется весьма продуктивным для исследования.

Второй принцип – постепенное движение воспоминания через повторение к уничтожению прошлого – находит свое воплощение в еще одной лингвистической игре близнецов: «*Мигательная перепонка*, вдруг вспомнила Рахель. Они с Эстой целый день однажды это твердили. Она, Эста и Софи-моль. *Перепонка ерепонка репонка епонка понка онка нка ка а*» (с. 111).

Работа воспоминания у Рой отличается от второго принципа у Элиаде тем, что само Начало здесь *релятивизируется*. Начало дискурса, как мы видели, релятивизируется тем, что оно предстает как возвращение. Начало истории подвергается эксплицитной релятивизации в речи повествователя в конце первой главы: «Однако, утверждая, что все началось с приезда Софи-моль в Айеменем, мы принимаем лишь одну из возможных точек зрения. С таким же успехом можно сказать, что на самом деле все началось тысячи лет назад. Задолго до зарождения марксизма. До того, как англичане захватили Малабарский берег, до прихода голландцев, до появления Васко да Гамы, до завоевания Каликута Заморином. До того, как троих убитых португальцами сирийских епископов в пурпурных мантиях нашли плавающими в море со свернувшимися кольцами на груди морскими змеями и застрявшими в бородах устрицами. Можно сказать, что все началось задолго до того, как христианство приплыло на судне и просочилось в Кералу, как чай из чайного пакетика» (с. 24).

В этой же связи стоит упомянуть и эпиграф к роману: «Никогда больше отдельно взятая повесть не будет рассказана так, словно она – единственная.

Джон Берджер». Однако тот факт, что у одной и той же истории может быть несколько начал, что события одной и той же истории можно рассказать в какой угодно последовательности, нисколько не противоречит мифологическому мировосприятию, как оно описано отечественными исследованиями: «В повествовании мифологического типа цепь событий: “смерть – тризна – погребение” раскрывается с любой точки, и в равной мере любой эпизод подразумевает актуализацию всей цепи» [Мифы народов мира 1980: 58].

Усложненные временные отношения мифологической схемы, когда история может быть развернута с любой точки, еще более релятивизируются в романе благодаря присутствию *читателя*. Один из многочисленных примеров: уже на шестой странице описываются похороны кузины близнецов Софи-моль, которая погибла в результате несчастного случая при переправе через реку (план 1960-х гг.). Через сто страниц читаем следующее: «Это было примерно через неделю после приезда Софи-моль. И примерно за неделю до ее смерти» (с. 111). В данный момент читатель находится в положении, когда он уже является свидетелем события, которому еще только предстоит произойти. Будущее уже случилось. Событие уже произошло по линии дискурса, но еще только произойдет по линии истории. Напомним, что в примере про сны и сандвичи было наоборот: событие уже произошло по линии истории, но еще произойдет по линии дискурса. Читатель уже знает о событиях, хотя они еще только произойдут. В обоих случаях осведомленность читателя – это со-знание, которым он обладает благодаря воспоминаниям персонажа.

Читатель в «Боге мелочей» подобен субъекту в мифологической системе, который является не просто слушателем или зрителем, воспринимающим мифологическое содержание, а участником ритуала. Сама по себе мифологическая история не имеет интриги: носителю мифологического сознания развязка известна заранее. Эта идея тематизируется в романе в часто цитируемом критиками метанарративном отступлении: «Тем и замечательны Великие Истории, что ты их уже слышал и хочешь услышать опять. Что ты можешь войти в них где угодно и расположиться с удобствами. Что они не морочат тебя и не щекочут тебе нервы. Что они не удивляют тебя непредвиденными поворотами. Что они привычны тебе, как дом, в котором ты живешь. Как запах кожи любимого человека. Ты знаешь, чем все кончится, и все же слушаешь так, словно не знаешь. Подобно тому, как, зная, что когда-нибудь умрешь, ты живешь так, словно не знаешь. В Великих Историях тебе заранее известно, кто будет жить, кто умрет, кто обретет любовь, а кто нет. И все же ты хочешь услышать опять. В этом-то и кроется их тайна и волшебство». В результате ахронного построения дискурса «Бога мелочей» мы уже с самого начала знаем, что Софи-моль погибнет, а Велюта будет убит. И смысл чтения романа Рой не в детективной ре-

конструкции событий (как они единожды произошли в истории), а в проживании этих событий как повторяющихся (через посредство повторов в дискурсе).

С другой стороны, в начале романа все лейтмотивы, относящиеся к более ранним событиям в аспекте истории (например, упоминания «Газировщика» или «Мадрасского Почтового»), непонятны читателю до конца. Они, таким образом, ставят его в положение, изоморфное положению персонажей, в положение *припоминания*, тем самым превращая его в участника событий, участника «ритуала воспоминания».

В заключение отметим, что вполне в стратегии постколониализма Рой релятивизирует базовые культурные категории и принципы, создает их гибриды: начало / конец, индивидуальное / коллективное сознания, настоящее / прошедшее / будущее, продуцент / реципиент, прикасаемый / неприкасаемый, женское / мужское.

Список литературы

1. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Он же. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 59–280.
2. *Иванова Ю. А.* Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 188 с.
3. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 408 с.
4. *Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев.* М.: Советская энциклопедия, 1980. 672 с. + 719 с.
5. *Рой А.* Бог мелочей // Иностранная литература. 1999. № 7–8.
6. *Сухотина М.* Продается местный колорит, или Комплекс вины в «Боге мелочей» Арундhati Рой // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 367–386.
7. *Элиаде М.* Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2000. 222 с.
8. *Ярошенко Л. В.* Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова: монография. Гродно: ГрГУ, 2004. 137 с.
9. *Barat U.* Arundhati Roy's *The God of Small Things*: Great Stories and Small Ones // *Explorations: Arundhati Roy's The God of Small Things* / Ed. by Indira Bhatt and Indira Nityanadam. New Delhi: Creative, 1999. P. 69–82.
10. *Globalizing Dissent: Essays on Arundhati Roy* / Ed. by Ranjan Ghosh & Antonia Navarro-Tejero. Routledge, 2009. 214 p.
11. *Gopal P.* The Indian English Novel: Nation, History, and Narration. Oxford University Press, 2009. 209 p.
12. *Roy A.* The God of Small Things. Flamingo, 1998. 354 p.
13. *Tickell A.* Arundhati Roy's *The God of Small Things*. Routledge, 2007. 183 p.

14. *Sharma A. Truths of Memory and Transgression: God of Small Things // India International Centre Quarterly. 1998. Vol. 25, No. 1. P. 168–171.*

Вопросы и задания для самопроверки

1. Какой признак (признаки) является основой для характеристики романа как романа-мифа?
2. Приведите примеры параллелей между персонажами романа и мифологическими героями.
3. Каким образом в «Богe мелочей» проявляются нарушения хронологии?
4. Как процесс воспоминания связан с мифопоэтической системой романа?
5. Какова роль читателя в мифопоэтической системе романа?

Темы творческих работ

1. Проявление мифологической системы (индуистской, христианской, буддистской, мусульманской – на выбор) в романе А. Рой «Бог мелочей».
2. Система повторов и их функции в поэтике романа А. Рой «Бог мелочей».
3. Языки и межъязыковой перевод в художественной системе романа А. Рой «Бог мелочей».
4. Проницаемые границы между индийской и английской культурами в романе А. Рой «Бог мелочей».
5. Отражение социально-политических преобразований в Индии на материале романа А. Рой «Бог мелочей».
6. Художественный образ Индии в «Детях полуночи» С. Рушди и «Богe мелочей» А. Рой.

**САЛМАН РУШДИ.
ПОСТКОЛОНИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА
В РОМАНЕ «КЛОУН ШАЛИМАР»**

Л. В. Братухина

Пермский государственный национальный исследовательский университет

Ахмед Салман Рушди (Ahmed Salman Rushdie) – современный англоязычный автор, в биографии которого отразились основные вехи постколониальной эпохи. Писатель родился 19 июня 1947 г. в Бомбее, оказавшемся после раздела Британской Индии в августе того же года на территории Индийского Союза, ставшего в 1950 г. Республикой Индией. Семья Рушди, принадлежа к мусульманской части населения бывшей британской колонии, в 1964 г. эмигрировала в Пакистан на фоне непрекращающегося индо-пакистанского конфликта из-за территории княжества Джамму и Кашмир. В том же году будущий писатель становится подданным Соединенного Королевства, обучаясь там уже с 1961 г. Позднее в эссе «Из Канзаса» он напишет о «запутанных перемещениях между Индией, Англией и Пакистаном» [Rushdie 2002: 3].

«Университеты» Салмана Рушди имели явно западный характер – частная кафедральная школа Джона Коннона в Бомбее, школа Рагби и Кэмбридж в Великобритании. В «трудовой биографии» Рушди следует отметить работу на телевидении в Пакистане; успешную, хотя и не лишенную драматических коллизий, писательскую карьеру в Англии; членство в Королевском литературном обществе и в Американской академии искусств и литературы, президентство в американском ПЕН-центре.

Будучи выходцем из Индии – южно-азиатского субконтинента, исторически сочетающего многообразные этнические и религиозные традиции, – получив в основе своей западное образование, занимаясь профессиональной деятельностью в Великобритании и США, Рушди во всей полноте ощутил и позднее воплотил в своем творчестве проблему гибридной идентичности.

Широкую известность на литературном поприще Салману Рушди принес роман «Дети полуночи» (*Midnight's Children*, 1981), высоко оцененный читателями и критикой: Букеровская премия в 1981 г., а также специальный приз – «Букер Букеров» (Booker of Bookers) в 1993 и 2008 гг., в годы 25-летия и 40-летия премии, соответственно. Символично, что в произведении точкой отсчета повествования становится момент обретения Индией независимости, совпадающий с моментом рождения главного героя, а также целого поколения «особых» детей. В повествовании о нескольких поколениях семьи Салема Си-

ная перед читателем раскрывается процесс становления двух государств – Индии и Пакистана, их культурные основания, укорененные в истории, религии, традициях, а также та новая эпоха, которая зародилась вместе с наделенным сверхспособностями поколением. «Детей полуночи» рассматривают как яркий пример постколониального романа, в котором «на бинарную оппозицию между индийской и английской идентичностью накладывается магический реализм» [Толкачев 2013а].

Романы составляют основной корпус произведений Рушди. До «Детей полуночи» была менее заметная публикация романа «Гримус» (*Grimus*, 1975), после появились «Стыд» (*Shame*, 1983), «Шайтанские суры» / «Сатанинские стихи» (*The Satanic Verses*, 1988), «Гарун и море историй» (*Haroun and the Sea of Stories*, 1990), «Прощальный вздох мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995), «Земля под её ногами» (*The ground beneath her feet*, 1999), «Ярость» (*Fury*, 2001), «Клоун Шалимар» (*Shalimar the Clown*, 2005), «Флорентийская чародейка» (*The Enchantress of Florence*, 2008), «Лука и Огонь Жизни» (*Luka and the Fire of Life*, 2010), «Два года восемь месяцев и двадцать восемь ночей» (*Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*, 2015). Помимо произведений в жанре романа, также отметим в творчестве автора сборник рассказов «Восток, Запад» (*East, West*, 1994), сборник эссе «Шаг за черту» (*Step Across This Line*, 2002) и особого рода мемуарную прозу «Джозеф Антон»¹ (*Joseph Anton: A Memoir*, 2012). Наиболее полная и точная характеристика творчества Рушди в целом приводится в биографическом очерке С. П. Толкачева: «Центральная тема творчества Рушди – двойственная, “гибридная” идентичность мигрантов восточного происхождения в новом мире английской метрополии, столкновение западной и восточной парадигм мышления, проблемы межконфессионального и межэтнического противостояния, “вживления” инокультурных парадигм в магистральную культуру метрополии в условиях глобализации, борьба с фанатизмом в вопросах религии и веры» [Толкачев 2013].

Публикация романа «Шайтанские суры» вызвала жесткую реакцию исламского мира, поскольку Рушди со свойственной ему вольностью изобразил некоего пророка-бизнесмена Махунда, создавшего одну из мировых религий, в котором мусульмане усмотрели сходство с Мухаммадом. 14 февраля 1989 г.

¹ В интервью Рушди так высказался об этом произведении, в котором постарался во всех подробностях воспроизвести тот период своей жизни, когда он скрывался от преследований исламских фундаменталистов: «Вообще, я решил, что должен относиться к “Джозефу Антону” как к еще одному роману, с той только разницей, что все, рассказанное там, – чистая правда. Я хотел, чтобы эта книга читалась как роман. Я сказал себе: “Вот сюжет, напиши об этом роман”. В этом, кстати, причина того, что книга написана в третьем лице. Я решил на шаг отступить от этого “я” и писать про себя “он”, стараясь анализировать себя так же беспристрастно, как и других» [Рушди, Фаворов 2012].

духовный лидер Ирана Хомейни¹ издает фетву, в которой, расценив роман как «вызов Исламу, Пророку и Корану», объявляет Рушди и издателей его произведения приговоренными к смерти² [Хомейни]. С этого времени до 2002 г. писатель вынужден был находиться под постоянной охраной спецотдела британской полиции. Рушди выступал с публичными извинениями, в одном из интервью утверждал, что произведение следует воспринимать как «комическую интерпретацию» [Rushdie 2001: 158] религиозной тематики, называл фетву «крайней формой отрицательной литературной критики» [Rushdie 2001: 159], имеющей политическую, а не религиозную основу. Однако это не изменило ситуацию. Завершение периода засекреченного существования под именем Джозеф Антон было связано с обещанием правительства Ирана не преследовать Рушди, но это никоим образом не отменяет фетвы, которая действует до сих пор.

«Клоун Шалимар»³, опубликованный в сентябре 2005 г., связан с «американским периодом» в жизни С. Рушди. По мнению С. К. Сингха, произведение представляет собой попытку образного преодоления «шока после событий 11 сентября 2001 г. и последовавшей за этим войны» [Singh 2012]. Дж. К. Тиуори центральной темой романа определяет становление террориста на фоне изображения терроризма как глобального явления [Tiwari 2014: 81].

Действие романа начинается и завершается в США. В первой части читатель узнает, как в Лос-Анджелесе происходит убийство Максимилиана Офалса – выходца из семьи французских евреев, уроженца Страсбурга, бывшего посла Соединенных Штатов в Индии и горячо любимого отца девушки с таким же именем – Индия. Называется первая часть романа по имени героини – «Индия». Последние страницы романа также посвящены событиям в Лос-Анджелесе: героиня, узнавшая о драматичной истории отношений отца и матери, об обстоя-

¹ Любопытно, что логика Хомейни оказалась не чужда и представителям британского правительства. Так, министр иностранных дел Дж. Хау заявил, что «Шайтанские суры» оскорбительны не только для мусульман, но и для Британии, которую Рушди сравнивает в этом романе с нацистской Германией.

² За голову писателя назначается награда более миллиона долларов, которая впоследствии увеличивается до трех миллионов. Со времени появления фетвы начинаются поджоги книжных магазинов, причастных к распространению романа, покушения на переводчиков и издателей. В протестных выступлениях, превращающихся в столкновения с полицией, гибнут люди. Рушди впоследствии не раз обвиняли как человека, бездумно спровоцировавшего эти трагические события. В интервью он сформулировал свою позицию так: «И в тот момент, и много позже я чувствовал у многих желание свалить вину с агрессивных фанатиков на безобидного писателя. <...> “Сатанинские стихи” – это совершенно законное высказывание, серьезное произведение искусства, которое имеет полное право на существование. Это то, за что я несу ответственность. А насилие – это вина тех, кто его совершает. Я никогда не чувствовал за собой вины – я чувствовал только злость» [Рушди, Фоворов 2012].

³ Роман удостоен индийской Книжной премии Кроссуорда за 2005 г. в номинации «Англоязычная проза».

тельстввах собственного появления на свет в индийском Кашмире, готова уничтожить пришедшего за ней в дом ее отца убийцу своих родителей, кашмирца Шалимара. Завершающая часть названа именем, которое героиня принимает, узнав, что им она была наречена родной матерью при рождении, – «Кашмира».

В иных частях романа, озаглавленных именами главных героев произведения – «Бунньи», «Макс», «Клоун Шалимар» – разворачивается повествование об их судьбе на фоне исторических событий XX столетия, происходивших в Европе и Азии, на Западе и Востоке. На протяжении романа перед читателем разворачивается история Бунньи – матери Индии/Кашмиры, рассказывается о кашмирских соседних селениях Пачхигам и Ширмал, о семьях Номанов и Каулов, о кашмирском конфликте и взаимоотношениях Индии и Пакистана, а также о Максе Офалсе, его роли в неудачной попытке найти пути примирения этих государств, о его семье, о его участии в событиях Второй мировой войны в Европе и в послевоенном переустройстве мира.

Проследим, как преломляются отдельные черты постколониальной прозы в этом произведении.

«Сквозной темой британского постколониального романа последней трети двадцатого века» являются «отношения между Великобританией и “другими” в исторической перспективе <...> и на современном этапе» [Сидорова 2005: 29]. В рассматриваемом произведении первого десятилетия XXI в. тематика взаимоотношений метрополии и колонии редуцируется до скрытого в подтексте вопроса о роли Великобритании в неудачном определении статуса Кашмира, приведшего к войне на его территории¹. Символически в романе это представлено в напряженных отношениях Индии / Кашмиры (рожденной жительницей кашмирского селения Пачхигам) и ее приемной матери-англичанки: последняя – «мама Пегги» – оказалась «позорно несостоятельной матерью», ложью и равнодушием приведшей приемную дочь в наркологическую клинику и вызывавшей у девушки открытую ненависть. Особое значение приобретает в этом контексте предполагаемая фраза отца девушки американского гражданина Макса Офалса: «У тебя был шанс стать ей матерью, но ты упустила его навсегда» [Рушди 2009: 451]. Таким образом, забирая Индию у своей бывшей жены, Макс словно бы подводит итог колониальной и драматичной постколониальной

¹ Согласно разработанному правительством Великобритании проекту Британская Индия разделилась на государства по религиозному принципу: индусы сформировали Индийский Союз, мусульмане – Пакистан. Большинство населения княжества Джамму и Кашмир составляли последователи ислама, правящей же династией еще со времен англо-сикхских войн за эти территории при помощи англичан были индуисты. Когда Пакистан поддержал преобладающую мусульманскую часть населения, а махараджа обратился к Индии с просьбой о вхождении княжества в ее состав, сложились благоприятные обстоятельства для продолжительного конфликта.

истории отношений Британии и Кашмира (как части бывшей Британской Индии), а также определяет новый статус этого региона в глобальном мироустройстве, стратегия которого предлагается уже США.

В романе «Клоун Шалимар» последовательно изображается и художественно осмысливается процесс глобализации: «Россия, Америка, Лондон, Кашмир – любое, какое ни назови, место на планете событийно стало частью одного целого» [Рушди 2009: 58]. По мнению С. К. Сингха, «роман напоминает нам, что козни США против России во время Холодной войны... принесли плоды в таких регионах, как Афганистан и Кашмир» [Singh 2012]. Отношения между метрополией и колонией в романе со всей очевидностью предстают как универсальная модель взаимодействия Запада и Востока, являющихся «другими» друг для друга.

Восток в произведении представлен государствами, входившими в состав бывшей Британской Индии: Индия, Пакистан, княжество Джамму и Кашмир; также затрагиваются иные восточные страны – Афганистан, Филиппины, Саудовская Аравия, Ливия. Запад в романе изображен не только в его европейской ипостаси (жизнь семьи Офалсов в Страсбурге, деятельность французского Сопротивления в годы Второй мировой войны, обстановка в военном Лондоне, «израненном сердце» (cratered heart) Европы, в котором еще до завершения войны обсуждаются вопросы общеевропейского единства и примирения с Германией), но и в образе Соединенных Штатов.

На Востоке начинается история любви, ненависти и мести, связавшая воедино судьбы главных героев: юношеская страсть Шалимара и Бунньи, их необычный брак, соединивший семьи мусульман и индусов, измена Бунньи с американским послом Максом Офалсом, рождение Индии / Кашмиры в результате этого постыдного союза, ее разлучение с матерью. На западе, причем именно в США, находят завершение важнейшие сюжетные линии произведения: в Лос-Анджелесе оказывается Индия со своим отцом, там Макса Офалса настигает месть Шалимара, там же происходят его первая встреча с Индией и последняя – уже с Кашмирой, грозящая превратиться в смертельную ловушку для самого безжалостного мстителя.

Образ Лос-Анджелеса у Рушди заменяет собою образ Лондона, представляющего в прозе постколониальных британских авторов «хронотоп мегаполиса как символа мультикультурного пространства» [Толкачев 2013а]. При этом столица Соединенного Королевства также изображается в романе подобным образом: в Лондон из континентальной Европы по каналам подпольщиков Сопротивления переправляются Макс со своей будущей женой Маргарет Роудз, в Лондоне располагается штаб-квартира Армии освобождения Франции, в Лон-

доне происходит встреча Макса с де Голлем, в Лондоне средоточие интриг в переговорах между союзными сторонами Францией, Англией и США; кроме того, там Макс встречается еще один колоритный персонаж – миссис Шанти Диккенс, «женщина индийского происхождения» [Рушди 2009: 229]. Однако, как показывает выбор Макса Офалса, покидающего Лондон и де Голля в преддверии Бреттон-Вудской конференции, роль лидера западного мира переходит к США: «Вместо слабака Парижа, вместо эфемерного карточного домика старушки Европы ему предоставляли возможность построить железобетонный небоскреб Нового мира» [Рушди 2009: 231]. Лос-Анджелес, пусть формально и не столица метрополии, но это соответствующий ей по смыслу «мультикультурный котел, в котором смещаются границы времени и пространства, сходятся и народы из самых удаленных точек земного шара, и различные эпохи, и исторические веяния» [Толкачев 2013а]. В этом городе Индия / Кашмира живет в одном доме с многочисленными эмигрантами из Центральной и Восточной Европы, из Советского Союза. Историю Лос-Анджелеса с момента освоения этих земель европейцами и его современное «подбрюшье» – нелегальных эмигрантов из Кореи и Индии – делает темой своего документального фильма героиня. Именно Лос-Анджелес становится символом современного мира: «...нынче Город ангелов занимал огромный кусок земли и нуждался в куда более могучих покровителях, чем те, которые ему были приданы; ему требовалась команда ангелов высшего пилотажа, хорошо знакомых с насилием и беспорядками, присущими мегаполисам, крутых ангелов, умеющих бить в кость, а не мелкотравчатые, слабосильные и женоподобные, парящие в небесах рядом с птичками и сюсюкающие про мир и любовь ассизские сосунки» [Рушди 2009: 430].

В изображении Востока и Запада в романе прослеживается противопоставление и одновременно сопоставление. Подобная стратегия характерна для Рушди; например, Х. Семинк, анализируя такие романы писателя, как «Дети полуночи», «Стыд», «Шайтанские суры», предлагает термины «смешение Востока и Запада» (mixing) и «столкновение Востока и Запада» (clash) [Seminck 1993: 7]. В «Клоуне Шалимаре» автор показывает, как Запад, претендуя на гегемонию, все время пытается конструировать тот или иной мировой порядок – то послевоенное устройство мира в Бреттон-Вудзе, то систему управляемых теневых террористических движений, решающих судьбу планеты в интересах США. Восток же все время выходит из роли управляемого объекта, оставляя у Запада ощущение «нагого карлика пред ликом вздымавшихся Гималаев» [Рушди 2009: 240]. Но при этом Рушди показывает принципиальное единство западного и восточного миров: Кашмир с его непростой культурной и политической историей сопоставим с Эльзасом и его франко-немецкой культурной

идентичностью; присутствие индийской армии в Кашмире, атмосфера постоянной угрозы и соглядатайства напоминает изображение оккупированной немцами Франции; значимые женские персонажи в романе, как представительницы Запада (Маргарет Роудз, Ольга-Волга), так и Востока (Фирдоус Номан, Пампуш Каул, Бунньи Номан), так или иначе оказываются связаны с проблематикой трагедии материнства; Макса Офалса и Шалимара – представителей Запада и Востока – объединяет, помимо любви к Бунньи, причастность к террористической деятельности, правда на разных ступенях теневой иерархии.

К. Л. Иннес, английская исследовательница, упоминает Рушди в ряду авторов альтернативных исторических постколониальных повествований, которые отличаются тем, что «оспаривают колониальные нарративы» и «предоставляют голос» [Innes 2007: 40] тем, кого проигнорировали или подавили европейские историки. С этим связан такой концепт постколониальной прозы, как «письмо против» («writing back»).

С. М. Чудхури усматривает в романе «Клоун Шалимар» постколониальную «реконфигурацию истории» [Choudhuri 2011], заключающуюся в критическом взгляде на «монолитный дискурс нации и ее воображаемой истории». Ключевым оказывается понятие «негодования», «возмущения», которое, становясь основным содержанием представленных в романе многообразных, неурегулированных нарративов, отрицает возможность согласования их как на уровне «личной памяти», так и на уровне национальной истории.

Со своей стороны отметим, что в романе «Клоун Шалимар» альтернативное общепринятому, санкционированному официально, понимание истории проявляется в «протестном», неожиданном изображении событий, происходящих как в западном регионе, так и в восточном. Так, например, отношения между представителями союзников в Лондоне 1944 г. изображены отнюдь не союзническими: «Измена, предательство стали в те времена расхожей монетой. Американцы не доверяли “Свободной Франции” де Голля, подозревая, что в ее ряды проникли предатели-вишисты, англичане отвечали тем, что засылали в штаб-квартиру на Карлтон-Гарденз своих собственных информаторов... Друг мог оказаться твоим убийцей, и чрезмерная доверчивость могла стоить жизни» [Рушди 2009: 229]. Повествуя о подвигах Макса в борьбе против фашистов, автор одновременно цитирует выдержки из книги воспоминаний Офалса, показывая, как реальные события становятся легендой.

Ф. Стэдлер в своей работе «*Terror, globalization and the individual in Salman Rushdie's *Shalimar the Clown**» отмечает, что в романе представлена своеобразная контрпропаганда идее «Индийского государства-нации как плюралистической, светской демократии», основанной на принципах Неру [Stadtler 2009:

195]. Также, по мнению британского ученого, в тексте произведения проводятся аналогии между подпольной деятельностью французского Сопротивления и террористических групп в Кашмире [Stadtler 2009: 192], и антитеррористическими силами предстают войска Вермахта во Франции, США в послевоенном мире и индийская армия в Кашмире. Эти сопоставления раскрывают неоднозначность дефиниций, традиционно используемых по отношению к национально-освободительной борьбе¹.

Наиболее актуальное на момент написания романа (вскоре после событий 11 сентября 2001 г.) «письмо против» официальной точки зрения можно усмотреть в изображении деятельности Макса Офалса на посту главы отдела по борьбе с терроризмом, поскольку занимался он ровно обратным – поддержкой террористических группировок в различных регионах планеты от лица правительства США. Кашмира понимает это, после смерти отца столкнувшись с целой волной «прочувствованных панегириков» в следующем духе: «Ваш отец трудился на благо страны во многих горячих точках, ему приходилось курсировать в довольно мутных водах» [Рушди 2009: 432]. Героиню не обманывают обтекаемые формулировки, и это открытие ставит для нее под сомнение оценку его убийства: возможно, это справедливое возмездие?

Таким образом, следует согласиться с общей характеристикой творчества писателя как «литературного ответа», провозглашающего «альтернативный взгляд на мир», предложенной С. П. Толкачевым: «С. Рушди как писатель-мультикультуралист противопоставляет систему наиболее глубоких человеческих убеждений и верований альтернативным интерпретациям, так что в результате все позиции и контексты остаются диалектически противоречивыми» [Толкачев 2013б: 180].

В образах главных героев романа «Клоун Шалимар» символически отразились ключевые проблемы новейшей истории всего мира, сложные и неоднозначные отношения Запада и Востока. Дружеские отношения семей Номан и Каул, заключение брака их детей – Бунньи и Шалимара – представляют специфику кашмирского уклада жизни: мирного и вполне благожелательного сосуществования мусульман, индусов и вообще всех кашмирцев. В сопоставлении с западными примерами – Страсбургом и Эльзасом, Лондоном, Лос-Анджелесом – это становится символом мультикультурной реальности всего современного мира.

Трагическая история измены и жестокой мести, для осуществления которой талантливый продолжатель «наследственной профессии» странствующих

¹ Разными вариантами терроризма можно назвать, например, собственно террористов, партизан, сепаратистов, повстанцев.

актеров становится профессиональным террористом-убийцей, – это и кровавая история индо-пакистанского конфликта, превратившего Кашмир из райского уголка в прифронтовую территорию, ставшую ареной деятельности различных террористических групп, и символическое отражение западного вмешательства в жизнь Востока, имеющее трагические последствия.

Максимилиан Офалс – герой французского Сопротивления, один из архитекторов бреттон-вудских соглашений, посол Соединенных Штатов в Республике Индия, предстает как «часть системы», осуществляющей «неолиберальную глобализацию», которая предполагает освоение новых рынков посредством «агрессивной внешней политики, защищающей исключительно американские интересы в мире» [Stadtler 2009: 198].

Образ дочери Макса, принимающей имя Кашмира (данное родной матерью при рождении) вместо имени Индия (выбранного нерадивой приемной матерью англичанкой), – это путь самоопределения Кашмира, возможность вернуться к своим подлинным истокам и сформировать свою истинную идентичность вне насильственного и искусственного раздиранья его между Индией и Пакистаном. Например, С. К. Сингх образ Кашмиры интерпретирует как интуицию о появлении Кашмира «из тьмы в свете истинной свободы» [Singh 2012]. Заметим, что в этом смысле очень символично звучат завершающие произведение строки: «И не было Индии. Была Кашмира. Кашмира и клоун Шалимар» [Рушди 2009: 510]. С другой стороны, героиня, постигая себя, узнавая о судьбе своих родителей – еврея из Страсбурга, гражданина мира Макса Офалса и уроженки Кашмира Бунньи, представляет пример органичного, хоть и не беспроblemного синтеза западного и восточного начал.

И в этом смысле образ Индии/Кашмиры затрагивает проблему гибридной идентичности (личностной и культурной)¹, одним из средств репрезентации которой становится выделение в романном повествовании множества голосов различных персонажей. Неслучайно в этом многоголосии первое и завершающее слово принадлежит именно молодой героине. В начале романа, в части под названием «Индия», читатель знакомится с непостижимой для окружающих и для самой себя девушкой, любящей своего отца, ничего не знающей о своей родной матери, кроме того, что она из Кашмира, сложно относящейся к приемной матери, наградившей девочку ненавистным ей именем, ассоциировавшимся с целым комплексом ориенталистских стереотипов: «Она не ощущала себя Ин-

¹ В романе «Клоун Шалимар» «гибридность культуры» постколониальной эпохи, проявляющаяся в своеобразной «промежуточности» (betweenness) и «смещении» (dislocation) культурной идентичности [Brown 2011: 8], можно проследить в образах и других персонажей – Макса Офалса, Фирдоус Номан, Ольги-Волги.

дией... Она не желала ассоциаций ни с простором, ни с необычностью поведения и темпераментностью, ни с перенаселенностью; не хотела быть ни древней, ни шумной, ни таинственной, избави боже! Ни за что не желала иметь отношение к стране третьего мира» [Рушди 2009: 14]. Окружающим Индия стремилась демонстрировать совершенно иной образ: «...она позиционировала себя как женщину, умеющую владеть собой, особу ухоженную, чуткую, созерцательную, спокойную. Говорила с английским акцентом... всегда держала себя холодно-отстраненно» [Рушди 2009: 15].

Сквозь эти препоны в сознание героини прорывается нечто иррационально-бессознательное в виде ночных криков на незнакомом наречии и красочных видений, являющих образы некоей волшебной реальности. Вот как, например, Индия впервые воспринимает Шалимара после того, как он сообщил, что родом из Кашмира: «Волосы его у нее на глазах стали горными потоками, грудь расцвела нарциссами с берегов стремительных рек, яркие маки горных лугов выбились из-под ворота его рубашки, и эхо пронзительной деревенской дудочки – сварнака – донеслось до ее ушей...» [Рушди 2009: 22]. В последней части романа молодая женщина, побывав в Кашмире и узнав о Бунньи все, что можно, ощутив, как Нечто проникло в нее на могиле матери, значительно меняется. Она обретает особую силу, которую можно назвать магией. Она способна проникнуть в сознание убийцы своих родителей и в прошлое своего отца, она постигает подлинные основы своей личности и заявляет Шалимару: «...во мне они оба живы – и Максимилиан Офалс, и Бунньи Каул. <...> Я – Максимилиан Офалс и Бунньи Каул» [Рушди 2009: 487]. Это не просто голос одного из персонажей с его мыслями, чувствами, точкой зрения, восприятием различных событий, но осознанная гибридная идентичность, представленная через органичное соединение голосов иных персонажей. Перефразируя Толкачева, можно сказать, что здесь мы видим не просто «бинарную оппозицию» [Толкачев 2013а] идентичностей – западной и восточной, а их результирующий синтез.

В финале романа Кашмира, застывшая с луком наизготовку в ожидании Шалимара, пришедшего убить ее, является словно бы воплощением индуистской богини Дурги¹, уничтожающей демона Махиши. В интерпретации финала важно учитывать семантику мифологического образа грозной богини: Дурга не просто карает носителей зла, она дает им возможность перерождения и избавления от страданий. В романе Рушди этот образ защитницы мировой гармонии

¹ Одним из атрибутов Дурги является лук. В иконографии богини присутствует лев (иногда тигр), на котором она восседает. В подлинном своем имени – Номан Шер Номан – Шалимар пояснял львиную его часть – Шер – как связанную со светоносным символом, доставшимся ему от отца, себя же герой, ставший к тому времени террористом-убийцей, называет созданием тьмы.

и божественного порядка, позволяющей преодолеть зло, а не просто его уничтожить, должен помочь разорвать «магический круг насилия» [Рушди 2009: 232]. Это безуспешно пытаются сделать Макс Офалс, по-западному рационально выстраивающий систему мирового порядка, а затем управляемого хаоса, и клоун Шалимар, по восточному фанатично совершая отмщение за разрушение любви, идентифицирующий себя со смертью как с абсолютным уничтожением, единственным доступным ему способом существования после измены жены. Кашмира же, благодаря своим новым магическим способностям способна стать объединяющей силой, потому финал романа остается открытым: Кашмира готова покарать убийцу родителей и тем восстановить справедливость, но кровь Шалимара еще не пролилась.

Завершая этот далеко не полный обзор романа С. Рушди «Клоун Шалимар», отметим, что ключевые для постколониальной прозы элементы – тематика отношений метрополии и «других», образ столицы метрополии как особой контактной зоны, мультикультурного пространства, «письмо против», репрезентация гибридной идентичности – получают здесь особое звучание. Это связано с более глобальным изображаемым материалом: автор не ограничивается пределами только бывшей Британской Империи, действие романа охватывает почти весь мир. Можно сказать, на примере США переосмыслена абсолютность понятий «метрополия» и «колония». Исторические, культурные, собственно религиозные мифы и идентичности оказываются поставленными под вопрос не только протестными контр-вариантами, но и нерасторжимой связью с насилием-террором, осуществляемым как на индивидуальном, так и на интернациональном уровне. Вопрос о том, насколько возможно разорвать этот «круг насилия», оказывается связан с почти метафизическим синтезом различных культурных оснований, диалектически ориентированном как на выявление «иного», так и на поиск «общего».

Список литературы

1. Рушди С. Клоун Шалимар / пер. с англ. Е. Бросалиной. СПб.: Амфора, 2009. 508 с.
2. Рушди С., Фаворов П. «Сатанинские стихи» недостаточно суровы с исламом»: Салман Рушди о книге «Джозеф Антон». Интервью. 19.09.2012. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/salman-rushdi-o-knige-joseph-anton> (дата обращения: 15.05.2016).
3. Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Моск. пед. гос. ун-т. М., 2005. 34 с.

4. *Толкачев С. П.* Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013а. № 1. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature (дата обращения: 14.06.2014).
5. *Толкачев С. П.* Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе // Знание. Понимание. Умение. Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. 2013б. № 2. С. 177–182.
6. *Толкачев С. П.* Рушди Ахмед Салман // Знание. Понимание. Умение. Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. 2013в. № 1. С. 292–293.
7. *Хомейни Р. М.* Фетва аятоллы Хомейни. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/110787/slug/fetva-ayatolly-khomejini> (дата обращения: 04.06.2016).
8. *Brown J.* East / West: Salman Rushdie and Hybridity. Olivet Nazarene University, 2011. 73 p.
9. *Choudhuri S. M.* «Death was not the end»: resentment, history and narrative structure in Salman Rushdie's *Shalimar the Clown* // *Essays and Studies* 2.1. 2011. URL: <http://www.otherness.dk> (дата обращения: 04.06.2016).
10. *Innes C. L.* The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English, N.Y.: Cambridge University Press, 2007. 306 p.
11. *Rushdie S.* *Shalimar the Clown: a novel*. N. Y.: Random House, 2005. 398 p.
12. *Rushdie S.* *Out of Kansas // Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992–2002*. N. Y.: Modern Library, 2002. P. 3–30.
13. *Rushdie S., Isaacs J.* Face to face // *Salman Rushdie Interviews* /ed. by Pradyumna S. Chauhan. Westport, Connecticut, L.: Greenwood, 2001. P. 157–165.
14. *Seminck H.* A Novel Visible but Unseen. A Thematic Analysis of Salman Rushdie's *The Satanic Verses*. Gent: Studia Germanica Gandensia, 1993. 306 p.
15. *Singh S. K.* Salman Rushdie's *Shalimar The Clown*: Tragic Tale of a Smashed World // *Lapis Lazuli – An International Literary Journal*. 2012. Vol. II, Iss. I. URL: <http://www.pintersociety.com> (дата обращения: 11.04.2016).
16. *Stadtler F.* Terror, globalization and the individual in Salman Rushdie's *Shalimar the Clown* // *Journal of Postcolonial Writing*. 2009. Vol. 45, No. 2. P. 191–199.
17. *Tiwari J. K.* The Novels of Salman Rushdie: a Postcolonial Impression // *New Man International Journal of Multidisciplinary Studies*. 2014. Vol. 1, Iss. 6. P. 78–83.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Какие произведения С. Рушди можно назвать наиболее известными?

С чем это связано?

2. Как представлены в романе «Клоун Шалимар» Восток и Запад (культурные реалии, философские, религиозные традиции)?

3. Сравните образы Макса Офалса / Шалимара, Бунньи / Кашмиры.

4. Как проявляется в романе «магический реализм»?

5. Какие исторические и политические события отражены в произведении? Как они связаны между собой?

Темы творческих работ

1. Образ сада в поэтике романа «Клоун Шалимар».

2. Диалог культур в романе «Клоун Шалимар».

3. Образы мегаполисов (Лондон, Лос-Анджелес) в романе «Клоун Шалимар».

ГРЭМ СВИФТ. ПЕРСНИФИЦИРОВАННАЯ ИСТОРИЯ В РОМАНЕ «ПОСЛЕДНИЕ РАСПОРЯЖЕНИЯ»

С. А. Стринюк

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Грэм Свифт (1949 г. р.) – современный английский прозаик, автор рассказов, романов и эссе, лауреат многочисленных литературных премий. Роману «Последние распоряжения» (*Last Orders*) была присуждена Букеровская премия 1996 г. Одно из самых значительных произведений Г. Свифта – роман «Водоземье» (*Waterland*), посвященный истории «Болотного края» – Фен. Некоторые его книги были экранизированы, например «Водоземье», «Волан», «Последние распоряжения».

Роман Свифта «Последние распоряжения» (1996) – это исследование повседневности, в котором история персонифицирована больше, чем в предыдущих книгах автора. «Последние распоряжения» представляют собой размышления о метафизике частной жизни. Роман по-иному представляет историю: она максимально персонифицирована, исторический процесс существует в субъективном восприятии главных героев, т. е. история не объективирована как неотъемлемая часть реальности, а индивидуализирована в личном сознании героев. Идейное содержание «Последних распоряжений» отражает взгляды автора на исторический процесс, проблему знания как проблему познаваемости прошлого в философском и в бытовом аспекте, на уровне философии «здравого смысла».

Структура романа «Последние распоряжения»

Композиционная организация

Роман «Последние распоряжения» представляет собой рассказ нескольких повествователей о своей жизни и жизни Джека Доддса – мясника. В каждой из глав повествование ведется от лица одного из героев, одна – от имени Джека. Герои рассуждают о своей жизни, о настоящем и прошлом и, конечно, философствуют о жизни в целом. Основной композиционный принцип этого романа – игра со временем, переплетение временных пластов в рассказах героев о своем прошлом и их рассуждениях о настоящем. Пространственно-временная организация романа «Последние распоряжения» строится на хронотопе дороги, не только структурирующем повествование на уровне событийного времени произведения (дорога в Маргей с прахом умершего Джека, который он завещал развеять над морем), но и символизирующем движение по «дороге жизни», на философском уровне подводя итог жизни Джека, его семьи и его друзей.

Надо заметить, что в европейской литературе традиция романа «большой дороги» идет от «Дон Кихота» Сервантеса; в английской литературе эта традиция в полной мере проявила себя в комических эпопеях Г. Филдинга, романах Т. Дж. Смоллета и Ч. Диккенса. М. М. Бахтин писал: «На дороге пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразных людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. <...> Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги). <...> Большая дорога «интенсифицирована течением исторического времени» [Бахтин 2000: 392].

Богатая метафоризация дороги позволяет рассматривать роман «Последние распоряжения», с одной стороны, как путешествие длиною в день, а с другой – как несколько ретроспективных повествований о жизни друзей мясника Джека. Основной специфической чертой художественного пространства романов «большой дороги» М. Г. Соколянский считает направленность и линейность, однако нужно заметить, что в отличие от современных произведений, в частности романа «Последние распоряжения», произведения Филдинга, Смоллета, Диккенса характеризуются большей упорядоченностью временной организации, хронологическим разворачиванием произведения.

Примечательно, что подчеркнуто короткое путешествие, которое совершает Мэнди, впоследствии жена Винса (приемного сына Джека). Сбежав от своих родителей, она находит приют в доме Джека, но перемена настолько незначительна, что сама Мэнди ее практически не замечает: «Вот так Мэнди Блэк <...> была доставлена в Лондон в холодильнике и увезена в мясном фургоне, успев разве что краешком глаза увидеть Лестер-сквер. <...> вспоминая девчонку с рюкзаком, топающую по шоссе А5, я думаю: это было мое приключение, мое главное приключение, хотя длилось оно от силы часов двенадцать» [Свифт 2000: 177]¹.

Дом, который должен играть роль надежного укрытия, для Мэнди оказывается «пространством несоответствия», шаткой видимостью новообретенной семьи: вещи, люди и отношения в нем настолько не соответствуют своей сути, что все в доме воспринимается как мираж: «Удрать из дому и найти себе другой дом в пределах одного дня, хотя новый дом и не был настоящим домом, не больше, чем старый. В новом доме все было не тем, чем казалось: сын, чей дом был не здесь и все же здесь, дочь, чей дом был здесь и все же не здесь, потому что на самом деле ее следовало бы отправить в приют, отец с матерью, которые не были настоящими отцом и матерью, разве что относились ко мне как настоящие» (с. 177).

¹ Далее цитируется по этому изданию с указанием номеров страниц в круглых скобках.

Субъектная организация

Монофоническая субъектная организация более ранних произведений Свифта уступила место разноголосице нескольких рассказчиков. Единственность и уникальность личности героя и субъективного взгляда рассказчика заменила множественность повествовательных точек зрения. В этом произведении происходит преобразование главного принципа повествования от первого лица: построение художественной системы исходя из внутреннего содержания характера героя-повествователя. Такой герой наделяется правом конституирующего взгляда на мир, через призму его сознания читателю дается возможность постичь чужое «Я». Характерной чертой эпической лирики (а именно к этому роду литературы можно отнести практически все произведения Свифта) является особая монофоническая структура формально-субъектной организации романа, когда весь текст «принадлежит» одному субъекту речи. В «Последних распоряжениях» подобная структура организации романа разрушается присутствием нескольких субъектов речи. Множественность субъективно-лирических начал – довольно необычный прием для литературы XX в. с ее стремлением углубиться в психику героя. Свифт предпочитает пойти на своеобразный эксперимент, прибегнув к некоторому этическому релятивизму, т. е. признанию равноправности разных точек зрения на жизнь и поступки главного героя, отсутствие «иерархии» оценки, что на сюжетном уровне выражено, к примеру, мучительным выбором Эми между похоронами мужа и поездкой к больной дочери и стремлением других героев оправдать любой ее выбор.

Главный герой – умерший мясник Джек Доддс, прах которого везут в Маргейт его друзья и приемный сын – в «Последних распоряжениях» фигура условная, поскольку этот роман – рассказ нескольких героев о своей жизни и, на первый взгляд, нельзя говорить об иерархии персонажей. Именно о нем так или иначе рассказывают друзья и жена, хотя в каждом из рассказов герои ведут речь в первую очередь о себе и своей жизни. Несмотря на то что событийное время романа охватывает всего один день, за этот, казалось бы, короткий промежуток времени, «разворачиваются» истории жизней не только участников похоронной процессии, но и других членов семьи Джека.

В «Последних распоряжениях» чередуются главы, повествующие о похоронах, и главы о жизни участников этих похорон, повествование ведется от первого лица; судя по всему, сумма глав о каждом из героев могла бы составить цельное самостоятельное повествование. Этим на повествовательно-композиционном уровне подчеркивается «аутизм» героев Свифта, замкнутость на собственном внутреннем мире и неспособность личности выйти за рамки своего «я», услышать и понять другого.

Пространственно-временная организация романа

Литература до двадцатого столетия опиралась в основном на линейно-хронологическое повествование. Писатели соблюдали композиционно-сюжетные принципы: порядок повествования подчинялся причинно-следственной логике развития конфликта, художественное время также выстраивалось на основе причинно-следственной связи событий. Во многих произведениях современной литературы точкой отсчета становится субъективное восприятие течения жизни индивидом, отъединяющим себя от других, исходящим из собственного уникального опыта, поэтому и время художественного произведения перестает быть только хронологией происходящего, а замечается благодаря психологической ассоциативной связи событий.

Похороны Джека заставляют героев размышлять о своей жизни, поэтому нарушается линейное хронологическое повествование, развертывание событий во времени происходит по законам припоминания. Похороны провоцируют подведение итогов уже далеко не молодыми людьми, органично «выводя» размышления героев на философский уровень обобщения.

Безусловно, согласно концепции, воплощенной в романах Свифта, события в историческом процессе сложно взаимосвязаны, эта связь носит нелинейный, нехронологический характер. Сплетенные воедино пространственно-временные пласты романов Свифта помещают героя в некую «иррациональную вселенную», где царит первозданный хаос идей, чувств, представлений, из которого герой и плетет свою нить жизни. Сложная пространственно-временная структура произведений Свифта на поэтологическом уровне отражает взгляды автора на время и историю.

Пространство романа Свифта подчеркнуто достоверно: Мэнди даже называет свой почтовый адрес, но это пространство лишено обычных «физических» примет, точнее, в романе актуализируется символическое значение пространства.

Географическая привязанность, реальность населенных пунктов, мелькающих за окном машины, едущей в Маргейт, парадоксально противопоставлена философской абстрагированности сюжета. Названия глав, соответствующие названиям населенных пунктов, через которые проезжает похоронная процессия, мелькают как сами города и деревеньки за окном проезжающей машины (еще один способ обозначить перемещение героя в физическом пространстве – просто указать название деревни или городка). Топографический документализм, как и подчеркнутая «анонимность» ландшафта, на наш взгляд, представляют собой две крайние тенденции в организации пространства романа идей.

Время в романе спиралью закручивается в локусах – пабах, ипподромах, полях хмеля (ферма Уика), мясном рынке в Лондоне. Это определяется при-

вязанностью персонажа к одному месту в течение всей жизни, что создает особую плотность времени в пределах этого локуса. Обратимся к наиболее яркому примеру – полю хмеля. Во время Второй мировой войны Джек и Эми познакомились там во время работы, соответственно это место оказывается включено в воспоминания родителей Винса, позже сюда привозит свою будущую жену сам Винс. Но штамп «Кент – сад Англии» повторяется им уже в несколько ироничном ключе. Хотя по дороге в Маргейт Винс, движимый эмоциональным порывом, но в нарушение завещания Джека, решает развеять над этими полями горсть праха отчима. Далее происходит непредвиденное: Ленни, не понимая истинных мотивов поступков Винса и испытывая к нему давнюю неприязнь, набрасывается на него с кулаками. Ситуация непонимания возникает вследствие очевидных причин – воспоминаний, которые не являются для них общими.

Пространство романа «Последние распоряжения» определенным образом направлено на выявление национально-идентичного. Оно подчеркнуто узнаваемо, географически достоверно, но в то же время в системе английской культуры обладает свойствами символа, знака национальной идентичности. Можно даже сказать, что Свифт использует культурные клише для того, чтобы организовать жизненное пространство своих героев: паб, Кентерберийский собор, штампы типа «Кент – сад Англии», страсть одного из героев к скачкам и соответственно постоянно возникающие в его памяти названия ипподромов и т. д. Таким образом, в этом «очень английском» романе, как часто его называют критики, идея национальной идентичности проводится на многих уровнях, а не только на уровне поиска героем себя.

Название романа «Последние распоряжения» не только вводит тему завещания, последней просьбы умершего, но также является типичной фразой, которую произносит хозяин паба перед его закрытием. Толкование этого выражения ограничено очевидным набором значений: это и напоминание о пабе как социальном феномене, своеобразном английском клубе, где встречаются друзья и соседи, за кружкой пива ведется разговор о жизни, семье, футболе и политике, т. е. где «по-домашнему философствуют»; но в то же время это и тема исполнения последней воли умирающего. Паб как маленькая модель большого мира в романе является очень важным топосом. Паб в Бермондси носит название «Карета»; эта нехитрая метафора позволяет Свифту ввести в текст романа истертый, казалось бы, «до дыр» литературный ход – движение по дороге жизни, что сразу настраивает читателя на философский лад, и эта метафора, в свою очередь, оказывается вплетена в насыщенную сеть философско-обобщающих символов романа. Рэй постоянно шутит, что карета так никуда и не едет, что удивляет Джека: «А куда ей, по-твоему, ехать, Рэйси? Куда, по-твоему, эта долбаная карета должна нас всех отвезти?» (с. 18).

Персонализация истории в романе

Концепция превалирования приватной истории над всеобщей и их малой взаимосвязанности находит свое воплощение в речи рассказчиков о своей жизни и жизни самого Джека. Герои Свифта озабочены самыми обыденными проблемами – семья, дети, профессия, заработок – но в итоге каждый бесхитростный рассказ оборачивается повествованием о родовой природе человека. Произведения Свифта никогда не бывают слишком далеки от всеобщей истории – в романе «Последние распоряжения» она присутствует в форме Второй мировой войны. Все взрослые герои (Винс тоже служил в армии, но уже во время современных конфликтов) прошли войну, непосредственно участвовали в боевых действиях, но их воспоминания сохраняют скорее эмоциональное впечатление от пережитого, причем не связанное непосредственно с ужасами самой войны.

Например, Рэй вспоминает не только о том, что благодаря Джеку выжил в войне, но и о посещении публичного дома в Египте, свой первый сексуальный опыт, что в иерархии ценностей любого человека имеет, безусловно, важное значение, но не является событием, сопоставимым с масштабом мировой катастрофы, унесшей миллионы жизней и серьезно изменившей ход истории XX в. Для Винса, в силу его возраста, Вторая мировая война – это больше рассказ его приемных родителей – Эми и Джека, но вместе с тем это событие, перевернувшее всю его жизнь: во время бомбежки был разрушен дом его родителей, он остался сиротой. Эми, уже имевшая на руках больную дочь, решила усыновить чужого ребенка, не только из чувства жалости к маленькому беззащитному существу, но и потому, что ее собственная дочь родилась умственно неполноценной и усыновление Винса – попытка в какой-то мере испытать радость материнства. Военное прошлое отчима для Винса олицетворяет старая фотография: мальчик с трудом верит, что смеющийся человек на фотографии верхом на верблюде на фоне египетских пирамид – это солдат, который пришел на войну затем, чтобы убивать. Исключительно мирный, туристский вид на фотографии контрастирует с тем, что должно происходить на войне. Для Ленни война тоже оказалась странным способом путешествовать, нужда никак не позволяет ему выбраться с женой отдохнуть у моря, с иронией он говорит, что только военная служба дала ему шанс увидеть Италию. Нельзя сказать, что подобное отношение к истории является кощунством, глумлением над трагедией, постигшей человечество, «приземлением истории». История Свифта гуманна, т. к. она направлена на привлечение внимания к тому, что человек остается человеком в любой обстановке, ему нужно человеческое тепло и участие.

Важной тенденцией современной литературы многие критики считают «расширение временных координат, определяющих духовный опыт личности» [Затонский 1987: 32]. К конкретно-историческому времени (т. е. собственно прошлому героя) добавляется «давно прошедшее». Актуализируется «Большое время» (термин М. М. Бахтина) через время «биографическое» и «личное».

Как уже говорилось, по Свифту, историческое событие – фон частной жизни, определяющей ее исходные условия, но мотивы поступков персонажей лежат в особенностях их индивидуального склада и психики. К примеру, усыновление Винса Причета: война оставила его без родителей, но все, что происходит в семье потом, никак не обусловлено войной. Доброта Эми, личные обстоятельства ее жизни приводят к тому, что она принимает ребенка – суррогата, заменителя ее собственной недееспособной Джун.

История входит в жизнь героев опосредованно, как и они своей частной жизнью не прямо формируют историю. Герои этого романа изображены уже живущими с некими «последствиями» исторических событий. Свифт констатирует факт усыновления Винса, но автор не дает никаких возможных в данном случае пояснений, развернутого описания самой бомбежки, душевных мук Эми, реакции вернувшегося с войны Джека – ничего, что могло бы прояснить ситуацию, возникшую в прошлом. Таким образом, собственно исторические события проявляются косвенным образом, через последствия в частной жизни. И наоборот, тип (качество, суть, структура и т. п.) личной, частной жизни в той или иной степени аккумулирует суть и качество исторического процесса, истории, в пределах которой человеку «выпало» существовать и самим своим существованием ее формировать.

Этический выбор

Тема этического выбора – один из краеугольных камней идеологической системы Свифта. Его герои часто оказываются в ситуации экзистенциального выбора, который в дальнейшем определяет их жизнь. В романе «Последние распоряжения» ставится проблема не только этического выбора, но и ответственности человека за свои поступки: верный этический выбор героями Свифта признается естественным, к примеру, выполнение родительского долга полагается сознательным выбором трудностей и неприятностей с заранее неизвестным результатом. Например, один из друзей Джека, Ленни, немного влюблен в Эми, жену Джека, и ему трудно удержаться от соблазна принять приглашение Джека и Эми вместе провести выходной у моря. Но в машине Джека слишком мало места, и придется лишить удовольствия их дочь Салли, поэтому Ленни предпочитает остаться дома и рассуждать об отцовстве как о сознательном от-

казе от удовольствий ради ребенка: «Но я считаю, когда у тебя дети, это твой долг – специально вытаскивать короткую соломинку» (с. 56).

Насколько будет успешным ребенок в жизни, как сложатся впоследствии отношения с ним у родителей, не является значимым, родители просто выполняют свои обязанности. Отказ Джека от своей больной дочери приводит к душевному разладу с женой, что еще раз подтверждает тезис о том, что следование гуманным законам воспринимается как норма, а ее нарушение ведет к отчуждению героя, нарушению взаимопонимания с близкими.

Жена Джека Эми вынуждена решить, кому она отдаст свое предпочтение в день похорон – мужу, отдавая дань обрядовому почтению к смерти, проводив его в последний путь, или дочери – живой, но вряд ли сумеющей оценить выбор Эми (из текста мы знаем, что Джун не способна даже произнести слово «мама»). С одной стороны, решение Эми – это сознательный выбор приязни к живому человеку, но, с другой стороны, не менее важным оказывается и демонстрация ее отношения к мужу, какие-то скрытые противоречия и непонимание, подтачивавшие семейные взаимоотношения, наконец вырываются наружу: Джек никогда не ездил к Джун, это не могло не ранить мать. Кроме того, Эми не скрывает обиды по отношению к тому способу, которым ее муж сообщил о своей последней воле: «Он даже не написал вначале “Дорогая Эми!”». Он начал свое письмо словами: “Тому, кого это может касаться”» (с. 21). Возможно, она также испытывает чувство обиды за его настойчивое желание переехать в Маргейт и игнорировать при этом Джун. Как следствие запутанного клубка обид, взаимных претензий и ссор и рождается нежелание Эми участвовать в похоронах мужа: «Она говорит: “Я не могу этого сделать, Рэй. То есть... спасибо. Но я все равно не хочу этого делать”» (с. 24). Кроме того, чувство почти суеверного страха не дает забыть Эми, что прах, который нужно развеять над морем в Маргейте, – это все-таки прах ее бывшего мужа, человека, а развеять по ветру прах выглядит в ее глазах святотатством: «Раз уж надо, чтобы его пустили по ветру, раз об этом речь, раз уж его надо выбросить на ветер с конца чего-то, только меня уволь, Джек, я никого не стану бросать на ветер, тогда этим чем-то станет Пирс. Хотя на самом деле должна была быть Дамба» (с. 31).

Эми объясняет свой выбор очень просто: она давно выбрала Джун, а не Джека, ей трудно простить, что отец практически отказался от больного ребенка. Но после смерти Джека она сама решает больше никогда не ездить к Джун, о чем специально приезжает ей рассказать. Дело в том, что Эми, хоть и вынужденная выбирать между мужем и ребенком всю жизнь, все-таки их не разделяет, они для нее единая плоть и кровь, поэтому, похоронив мужа, она фактически хоронит и свою дочь. Долгие годы прождав от Джун хоть малейшего про-

блеска сознания, Эми понимает, что теперь уже доказывать что-либо себе и мужу бессмысленно: Джун не в состоянии измениться. И в каком-то смысле, отказавшись ехать на похороны мужа, Эми все-таки на них присутствует.

Сложность принять решение для Эми связана прежде всего с тем, что ей приходится делать выбор в пользу существа, которое хотя и является ее дочерью, но ведет вегетативное существование: «Выбрать ту, которая не знает, кто она, и, может, никогда не узнает, а не того, кто здоров и в своем уме и, между прочим, ее муж лет уже этак тридцать» (с. 191).

Эми и Джек, имея душевнобольную дочь, видят в Салли (дочери Ленни) то, чего лишены сами, – здорового ребенка: выходные, которые проводят Эми и Джек с чужим ребенком, – это некий мираж, самообман, способ компенсировать свои страдания.

Эми совершает этический выбор, подчиняясь биологическому закону – «Мать есть мать» (с. 191). Она признается Рэю, что вполне осознает, что у них с Джеком был выбор, и каждый мог отнестись к Джун по-другому: Джек проявить больше понимания по отношению к своей жене, а Эми – больше смирения и мужества принять приговор врачей о полной недееспособности дочери, что в какой-то степени могло бы изменить их жизнь, но сложившаяся рутина, привычка не позволяют им принять решение, уступить, пойти навстречу друг другу: «Правда, она понимает, что и сама неправа, это она тоже сказала: ее ошибка, наоборот, в том, что она так и ездит сюда по два раза в неделю, уж сколько лет, и толку от этого никакого, но перестать она не может» (с. 191).

Совершая сознательный нравственный выбор в условиях хаоса и жизненной несправедливости, герой осознает свою человеческую сущность. Неизбежность смерти изначально «назначает» проигравшего. В схватке со смертью человек с неизбежностью становится аутсайдером, но это не обесценивает попыток пройти через назначенные испытания достойно.

Человек в романе «Последние распоряжения»: «философия здравого смысла»

По мере развития и движения сюжета раскрываются и герои. Они «позволяют» читателю заглянуть в свои самые сокровенные мысли, мечты, обиды, разочарования. Читатель видит, насколько сложны, запутанны и противоречивы взаимоотношения героев и насколько многомерны их характеры: старые надежные друзья могут быть и завистливы, и конфликтны; муж и жена, прожившие вместе всю жизнь и прошедшие немыслимое количество страданий, так и не научились понимать друг друга и относиться к боли другого бережно и тактично, повзрослевшие дети отворачиваются от родителей и становятся со-

всем чужими. Но наиболее значим здесь эмоциональный тон: в романе трагедии спрятаны за быт, они тихи и незаметны, но от этого ранят несколько не меньше.

Жизнь по Свифту – это путь трудных решений, ежедневных ситуаций выбора между добром и злом, а также тихого, неприметного, но разъедающего душу и сердце страдания. «Малые войны» с самим собой, несбывшиеся мечты, множественность путей, которыми можно пойти, но в то же время необходимость выбрать только один, острое переживание мельчайших жизненных ситуаций подтачивают силы героев Свифта; накопившиеся мелкие бытовые обиды и неумение простить и забыть не позволяют им достигать в отношениях друг с другом искренности и близости.

Свифт показывает внутренний мир героев как совокупность сложной сети порывов, стимулов, неоднозначности чувств. К примеру, Ленни испытывает неприятные чувства по поводу своего скромного достатка, и вот уже ему кажется, что Эми не заходит к ним на чашку чая только из-за их бедности: «Ни машины, ни лавки, ни дома нормального, в общем, еле перебивались, вот что мы делали. По мне, в армии и то лучше было. И я помню, какое лицо было у Эми – хотя, может, я это сам придумал, женщине вроде Эми это чести не делает, – когда она говорила: нет, мы уж поедем дальше. Точно напоминала, что мы живем в сборном домике, а они в кирпичном. Знайте, мол, свой шесток. Они с Джеком к морю на целый день, а мы с Джоан кормим уток в Саутуоркском парке» (с. 55).

Авторское оценочное начало настолько эффективно прячется за спины героев, что усмотреть его «организующую власть» чрезвычайно сложно, почти невозможно. Автор как будто устраняется из своего романа, он похож на демиурга, сотворившего мир и следящего за ним беспристрастным оком. Героям предоставлена безграничная свобода в выражении своего «Я», каждому дано слово, и медленно, шаг за шагом, читателю открывается полная картина взаимоотношений друзей.

Рэй, очень надежный и близкий друг, оказывается способен на роман с Эми, женой своего друга Джека. Но, с другой стороны, он, безумно рискуя на скачках, выигрывает для Джека огромную сумму, нужную ему для выплаты кредитору. Хотя делает он это больше для Эми, которая после смерти мужа остается с неоплаченным долгом за магазин Джека.

Мотив одиночества человека в идеологической системе Свифта занимает очень важное место. Эми, размышляя о своей недееспособной дочери, делает горький вывод об изначальном одиночестве человека, о его замкнутости, если так можно выразиться, «социально аутичном» поведении: «Плоть от плоти. Но я

думала, когда перерезают пуповину, то заодно отрезают и все остальное. Тебе говорят: теперь ты сама по себе, ты другая и отдельно от всех, как любой человек в этом мире, а думать иначе – чистая глупость» (с. 298). Рэй удивительно сумел угадать потребность Эми с кем-нибудь разделить тягостные еженедельные посещения ее дочери, правда, не сразу догадался предложить, а может, просто решиться зайти в больницу вместе с ней: «Когда я смотрел, как она идет по стоянке и заходит внутрь, я всегда думал, что она выглядит такой же одинокой, как и я, и у меня начинало сосать в груди» (с. 191).

Винс и Мэнди тянутся друг к другу, вероятно, потому, что оба лишены искреннего и участливого внимания родителей. Сиротство Винса, его ощущение «инаковости», отличия от своего приемного отца, выливается в протест следовать семейной традиции и становиться мясником. Мэнди, сбежавшая от родителей, остро ощущает, что Джек и Эми, даже не имея перед ней никаких моральных обязательств, отнеслись к ней по-человечески.

Герои Свифта одержимы поиском самоидентичности. Это определенным образом выражено и на сюжетном уровне. Так, Мэнди бежит из дома родителей, чтобы обрести себя в другой семье: «Но вот где я осталась и вот кем я стала. Подстилкой Винса, женой Винса, его сестрой, дочерью, матерью, всей его семьей. Плюс маленькой взрослой дочкой Джека и Эми. Как будто напрочь забыла, кем была та девчонка на шоссе А5. Как будто те двенадцать часов пути могли превратить меня в кого угодно. Кем желаете стать, Мэнди Блэк?» (с. 178).

Дом Джека Доддса является странным местом, где персонажи – почти призраки: «Новый дом и не был настоящим домом, не больше, чем старый. В новом доме все было не тем, чем казалось: сын, чей дом был не здесь и все же здесь, дочь, чей дом был здесь и все же не здесь, потому что на самом деле ее следовало бы отправить в приют, отец с матерью, которые не были настоящими отцом и матерью, разве что относились ко мне как настоящие» (с. 177).

Поиском себя в какой-то мере занят даже такой самоуверенный человек, как Джек. Его постоянная бравада, гордость профессией мясника, его байки и присказки на поверку оказываются наследством, полученным от отца, частью отцовского мира. Сам Джек признается Рэю, что хотел бы стать врачом, но как-то не сложилось. В разговоре с Рэем Эми признается, что не уверена, хорошо ли понимает Джек, кто он такой.

В «Последних распоряжениях» присутствует идейный спор, кроющийся в несовпадении мировоззрений героев. В романе «Последние распоряжения» владелец похоронного бюро Вик Таккер до некоторой степени противопоставляется остальным героям в своем отстраненном отношении к смерти. Смерть близкого человека всегда вызывает мысли о несправедливости судьбы, по

крайней мере трудно согласиться помнить о близком человеке наравне со всеми ушедшими в мир иной. Вик, вероятно в силу профессиональной принадлежности, полагает, что нужно относиться к смерти именно так.

«Черным юмором» отдает решение автора сделать единственным удачливым бизнесменом и семьянином именно Вика. С другой стороны, можно увидеть в этом и проявленную Виком житейскую мудрость, философское отношение к жизни, терпимость. Характерно, что именно у Вика нет проблем с детьми, оба сына давно вступили в семейный бизнес, загодя куплено отличное место на кладбище для Вика и его жены, в общем, картина жизни близка к идиллической.

Пожалуй, впервые в прозе Свифта меняется способ изображения переживания, внутреннего состояния героя. Персонажи «Последних распоряжений» более автономны, чем герои предыдущих романов Свифта, сфера познания индивидуальности много уже, герой демонстрирует меньшую уверенность в интерпретации чужих поступков и мотивов. Но самое важное, в прозе Свифта появляется «деятельный» герой, черты характера которого раскрываются так или иначе в развитии сюжета.

В романе «Последние распоряжения» сцены, несущие наиболее существенную эмоциональную нагрузку (к примеру, драка на ферме Уика), написаны с поразительной психологической убедительностью. Стиль автора претерпел значительные изменения: «Последние распоряжения» впечатляют лаконичностью и сдержанной выразительностью.

Грубоватый язык и склонность к бытовому философствованию – вот главные черты героев Свифта. К примеру, беседа в компании друзей в привычной обстановке пивной, мясник Джек и зеленщик Ленни в своих разговорах выходят за пределы сиюминутного и конкретного, достигают неких вершин обобщения. Но делают это языком, свойственным мяснику и зеленщику. Естественно, круг их обычных тем включает в себя семейно-нравственную проблематику: Джек неоднократно подчеркивает, что семейный человек обременен долгом, и это накладывает на жизненные ценности определенный отпечаток, а Ленни в пабе обсуждает с Джеком проблемы воспитания детей: «Мы им не хозяева, правда? Хоть и родители, но не хозяева» (с. 60).

Жанровые особенности романа «Последние распоряжения»

Истоки прозы Свифта можно видеть в традиции классического английского психологического и исторического романов, вопрос о соотношении постмодернистского и реалистического в его методе в целом до сих пор является дискуссионным. Идеологическая нагрузка его произведений высока, философские и историософские идеи в значительной мере определяют сюжеты его

книг, позволяя отнести их к разновидности философских романов, но с определенными оговорками.

Разнообразие произведений, укладываемых в рамки жанровой системы философского романа, на наш взгляд, породило необходимость уточнить содержание термина и выделить его жанровую разновидность – **философско-антропологический роман**. Такой термин дает возможность обозначить, с одной стороны, разновидность романа внутри философского жанра, а с другой – точно определить концепцию личности, воплощенную в романах Свифта вообще и в «Последних распоряжениях» в частности. Специфическая область применения термина «философско-антропологический роман» должна быть ограничена произведениями, которые исследуют родовые принципы существования личности, жизни и смерти, взаимодействие человека с себе подобными, как это происходит в романе «Последние распоряжения».

Как уже не раз говорилось, в центре внимания романа писателя – личность, а цель – художественными средствами концептуализировать ее сущностные принципы и особенности бытования в условиях послевоенной, «постимперской» Англии, стремительно уменьшающейся до размеров «малой родины» одного графства. Специфическим способом художественного анализа личности практически во всех романах Свифта становится изображение человека в его взаимоотношениях с родственниками (то есть в основном это отношения внутри семьи) либо с очень близкими друзьями. Герой медленно раскрывается, сам повествуя о своей жизни. Так, в «Последних распоряжениях» мы видим, что мир Винса, приемного сына мясника Джека, очень сильно отличается от мира его приемного отца: «Но он не собирается разыгрывать из себя скромного просителя. Он глядит на меня так, точно это я его о чем-то прошу, точно это не ему нужны деньги, а я обязан вернуть ему долг. Точно самое малое, что я должен был сделать (как мне надоела его вечная долбежка!), – это еще несколько лет назад войти к нему в долю и вести себя так, словно мы с ним и впрямь одной плоти и крови. Хотя суть вовсе не в плоти и крови, а в обычной говядине. Говядина или машины. Вот из чего мне пришлось выбирать» (с. 35).

Роман «Последние распоряжения», с одной стороны, продолжает традиционные в творчестве Свифта тенденции семейно-нравственной проблематики, а с другой – явственно обнаруживает интеллектуальное начало. В жанровом отношении роман представляет собой сплав социально-психологического романа и романа идей, в равной степени в нем обнаруживаются и элементы «романа поколений».

Ни у одного из героев (за исключением владельца похоронного бюро Вика) не складываются отношения с детьми, нет психологического и эмоциональ-

ного взаимопонимания с ними, а в некоторых случаях (Рэй и Ленни) дети и родители не поддерживают отношения. Основное противоречие возникает между Джеком и его приемным сыном Винсом. Неприятие отчима выливается почти в открытый конфликт, который обостряется нежеланием Винса продолжать семейное дело. В то же время этот конфликт перерастает в нечто большее; конфликт Джека и Винса – это не просто смена поколений, но смена эпохи и мировоззрений; их олицетворяют отжившая век мелкая розничная торговля (Джек) и набирающая обороты торговля автомобилями (Винс). Примечательно, что Джек, которому владельцы ближайшего супермаркета предлагают место заведующего мясным отделом, наотрез отказывается от предложения, сохраняя при всех финансовых потерях материальную и моральную независимость. Винс пытается убедить Джека в необратимости произошедших перемен: «Ты не видишь, что происходит у тебя под носом, – говорю я. – В двух шагах выстроили новый супермаркет, тебе первому предлагают заведовать мясным отделом. У тебя же нет выбора!» (с. 36). Джек упрямо полагает, что лучше «быть самому себе хозяином», хотя для Винса власть Джека над собственной жизнью – вопрос открытый: «Сам себе хозяин? – говорю я. – Да ты никогда не был себе хозяином. Твой папаша был тебе хозяином, нет, что ли? Как у тебя на вывеске-то написано?» (с. 36).

Традиционно в социальных произведениях конфликты осознаются как порождение конкретных исторических ситуаций, но Свифт изображает не большие социальные группы, а коллизию между индивидами, личностями. Но очевидно, что конфликт Винса и Джека порожден, кроме психологических и нравственных причин, определенными социально-экономическими условиями, в первую очередь бурным развитием в Англии 70–80-х гг. оптовой торговли.

Конфликт в романе XX в. чаще всего неразрешим, он не возникает на глазах читателя и не исчерпывается по ходу развития действия (у Свифта, к примеру, часто и действия как такового нет). В «Последних распоряжениях» философские концепции скрыты за бытовым и обыденным. Тем не менее очевидно, что рассуждения героев выходят за рамки индивидуального опыта, имплицированы на плоскость общечеловеческих коллизий, настолько архетипичны, что можно говорить о философском романе, исследующем саму человеческую природу.

Все сказанное позволяет заключить, что в романе «Последние распоряжения» традиция социальной прозы преломляется специфическим авторским видением драмы современного человека, психологического надлома, возникающего в силу сложных историко-социальных обстоятельств и совершенно новой исторической ситуации – войны, разрушения устоявшегося социально-экономического уклада и формирования нового, пугающего своей стремительностью,

граничащей с кризисом привычных понятий и категорий, порядка, и в итоге – изменение статуса своей страны. Состояние неустойчивости в обществе, экономические и политические катаклизмы эхом «отдаются» в жизни простых людей. История «поселяется» в человеке, одновременно человек «приземляет» Великие исторические события, проживая их; иногда, проходя через призму обыденного сознания, историческое событие намеренно «снижается» и, наоборот, человек «вдруг» осознает, что в нем «скрещиваются» основные «силовые линии» истории. Именно такое «человековедение» лежит в основе жанра, сформированного талантом Грэма Свифта.

Заключение

Таким образом, мы видим, что для Свифта характерен довольно пессимистичный взгляд на природу человека. Им признается экзистенциальное одиночество личности, неумение строить близкие отношения в пределах семьи: отношения детей и родителей, как правило, конфликтны. Поиск своего «я» тесно связан с осмыслением проблем познания и этического выбора.

Субъективность прозы Свифта, кроме формального признака – повествования от первого лица – заключается также в приверженности семейно-нравственной проблематике, в стремлении автора раскрыть морально-этические проблемы; пристальное внимание уделяется взаимоотношениям в семье. Позиция повествователя в романах Свифта чаще всего определяется адекватностью позиции автора. Герои Свифта всегда нацелены на философствование, размышление о жизни, о месте человека в ней.

Жанровая принадлежность романа «Последние распоряжения» обусловлена специфическим сочетанием идеологизированного содержания, насыщенного историческими и философскими проблемами, и глубоким интересом автора к психологии личности, вопросам семейных взаимоотношений и вниманием к нравственной проблематике. И это сочетание рождает особенный сплав философско-антропологического романа и романа семейно-нравственной проблематики.

Список литературы

1. *Бахтин М.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 301 с.
2. *Греф Е. Б.* Время в романе Г.Свифта «Последние распоряжения» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. Вып. 4. С. 92–96.

3. *Затонский Д.* Голос автора и проблемы романа. О некоторых особенностях современной западной прозы // *Иностранная литература*. 1987. № 3. С. 201–217.
4. *Соловьева Н. А.* Английский роман в эпоху постмодерна // *Человек: образ и сущность*. 2006. № 1. С. 136–154.
5. *Соколянский М. Г.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии. Киев: Вища школа, 1983. 140 с.
6. *Свифт Г.* Последние распоряжения: пер. с англ. В. Бабкова. М.: Независимая газета, 2000. 319 с.
7. *Banville J.* That's life (review of *Last Orders*). *New York Review of Books*. 1996. P. 8–9 (Apr. 4).
8. *Berna B.* Graham Swift's *Last Orders* and *The Light of Day*: Investigating Human Experience (*Last Orders* et *The Light of Day* de Graham Swift ou l'exploration de l'expérience humaine). *Études britanniques contemporaines*. 2011. № 41. P. 73–84. URL: <http://ebc.revues.org/2348> (дата обращения: 12.04.2016).
9. *Briest S.* Morte Jack: the evocation of Malory's Arthur, Guenivere and Lancelot in Graham Swift's *Last Orders* Connotations. The Connotations Society for Critical Debate // *Waxmann Verlag GmbH*. July 2014. Vol. 24, Iss. 2. P. 271–289.
10. *Craps S.* Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-Cuts to Salvation. Sussex: Sussex Academic Press, 2005. 230 p.
11. *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction* (Wiley-Blackwell Encyclopedia of Literature). Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2011. 1584 p.
12. *de Gay J.* "What we're made of": personhood in Graham Swift's *Last Orders* // *Christianity and Literature*. Summer. 2013. Vol. 62, Iss. 4. Sage Publications, Inc. 2013. 565 p.
13. *Kempf M.* Graham Swift: *Last Orders* (1996) / Eventfulness in British Fiction by P. Hühn at al. Walter de Gruyter & Co., 2010. 214 p.
14. *Lea D.* Graham Swift. Manchester: Manchester University Press, 2005. 240 p.
15. *Malkolm D.* Understanding Graham Swift (Understanding Contemporary British Literature). South Carolina: University of South Carolina Press, 2003. 238 p.
16. *O'Rourke W.* Graham Swift: *Last Orders* / Confessions of a Guilty Freelancer. Bloomington: Indiana University Press, 2012. P. 296–303.
17. *Shaffer B. W.* Reading the Novel in English 1950–2000. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2009. 256 p.
18. *Tebbetts T. L.* Discourse and identity in Faulkner's as I lay dying and Swift's last orders // *The Faulkner Journal*. Spring. 2010. Vol. 25, Iss. 2. P. 69–88.

Вопросы и задания для самопроверки

1. В чем состоит идейно-тематическое содержание романа «Последние распоряжения»?
2. Назовите композиционные особенности романа «Последние распоряжения».
3. Как раскрывается понятие «повседневность» в романе «Последние распоряжения»?
4. В чем особенности субъектной организации романа «Последние распоряжения»?
5. Какие проблема этического выбора ставятся в романе «Последние распоряжения»?

Темы творческих работ

1. Винс является единственным «ребенком» в компании друзей своего отца, участвующих в похоронах. Какое объяснение можно дать психологическому напряжению, существующему между ним и остальными участниками похорон?
2. Трагическое и комическое в романе «Последние распоряжения».
3. Метафоризация пространства в романе «Последние распоряжения».
4. История в романе «Последние распоряжения». Частная и всеобщая история.

ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН. РУССКАЯ ТЕМА: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА ¹

К. В. Загороднева

Пермский государственный институт культуры

Фигура Дженет Уинтерсон (*Jeanette Winterson, род. в 1959*) привлекает внимание отечественных литературоведов и переводчиков. Оперативное появление нескольких переводов романа Уинтерсон «*The Written on the Body*» (1992) [Уинтерсон 2002; Винтерсон 2002] и рассказа «*The 24 Hour Dog*» (1998) [Уинтерсон 2001; Уинтерсон 2010] подчеркивает популярность английского автора среди иноязычных современных писателей. На русский язык Уинтерсон переводят О. Варшавер, Н. Поваляева, А. Орлова, И. Замойская, Д. Оганова, Е. Кац, А. Осипов и др. Поэтике англоязычного автора присущи автобиографичность и исповедальность. ««Соединение несоединимого» – тот парадоксальный принцип, который позволяет Уинтерсон заострить внимание читателя на главных, извечных проблемах жизни, ее внутреннем накале», ее тексты обращены к конгениальному читателю, идентифицирующему себя не с героями, а с самим автором [Владимирова 2012: 272].

Преломлению биографического материала в произведениях Уинтерсон посвящены статьи К. В. Петровой [Петрова 2014; Петрова 2015], О. А. Велюго [Велюго 2011], интерпретации библейских и мифологических мотивов – статьи и диссертация Е. В. Теги [Тега 2014; Тега 2015; Тега 2016], проблеме инаковости и гендерным вопросам посвящена диссертация и ряд статей Т. М. Хацкевич [Хацкевич 2015]. Своеобразным классиком в изучении поэтики Дж. Уинтерсон остается переводчик ее произведений и оригинальный исследователь Н. С. Поваляева [Поваляева 2005; Поваляева 2006].

Пунктирно обозначенная в интервью с автором книги «Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями» (2010) Николаем Александровым русская тема в творчестве современной английской писательницы Дженет Уинтерсон отсылает к трем именам: А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, В. О. Пелевин. Доминирующая в интервью и малой прозе писательницы атмосфера деревни содержит в себе пушкинские мотивы: «Я уехала из Лондона насовсем, перебралась в деревню – там лучше работается. Живу эдаким Онегиным, мне нравится быть одной, без соседей. В общем, решила: буду жить в деревне, отшельником, прекрасно» [Цит. по: Александров 2010: 309]. Ориентиром духовно-нравственных исканий и своеобразным посылом к творчеству для Уинтерсон становится ро-

© Загороднева К. В., 2018

¹ Глава подготовлена по материалам статьи: Загороднева К. В. И. С. Тургенев и Дж. Уинтерсон: неожиданные параллели // Мировая литература в контексте культуры: науч. журнал. 2015. Вып. 4(10). С. 58–66.

ман Достоевского «Идиот»: «А заглядывать в собственную душу необходимо, даже если это не самое приятное место. Как у Достоевского в “Идиоте”: все дело в том, что человек должен заглядывать в собственную душу и это мучительно» [там же: 311]. Участие Уинтерсон в международном проекте «Мифы» британского издательства «Conongate», которое заказало писателям с мировой известностью сочинить романские версии мифов, инициировало появление повести «Бремя: Миф об Атласе и Геракле» (*Weight*, 2005) и знакомство с романом В.О. Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2004).

К предложению написать художественное произведение на сюжет известного мифа Пелевин подошел как будто спонтанно: «Это очень интересный проект издательства: всем участникам было дано задание написать версию какого-нибудь мифа по своему выбору, в любой форме. Я попросил дочку своих знакомых итальянцев выбрать для меня миф, она долго думала, а потом прислала мне мэйл с одним единственным словом *Minotaurus*» [Пелевин]. Миф о человеке с головой быка, жившего на Крите, о «чудовище-человекобыке по имени Астерий (звездный)», рожденного женой царя Миноса Пасифаей (дочерью Гелиоса) от быка, «посланного на Крит Посейдоном» [Лосев 1982: 153], разворачивается на страницах произведения В.Пелевина. Местом действия романа становится Интернет-чат, в котором участвуют восемь персонажей, запертых внутри собственного лабиринта. В романе «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2004) лабиринтом послужила всемирная Сеть, а в качестве шлема ужаса была представлена крупнорогатая голова как «модель человеческого сознания», и Тесей, «чтобы победить Минотавра, должен надеть этот Шлем. Но, надев его, он сам становится минотавром» [Абашева, Катаев 2013: 131].

Переосмысляя образ человека с головой быка через обращение к статуе Микеланджело «Атлант», созданной для гробницы папы Юлия II [см. Тахо-Годи 1980: 121], можно обнаружить сходство между «древним доолимпийским божеством, отличающимся мощной силой» и держащим на себе небесный свод [там же: 121], и человекобыком. Огромная бесформенная голова в виде неотесанного камня, в которой вязнут обхватившие ее руки Атланта, принуждает тело податься, согнувшись вперед, чему настойчиво сопротивляются напряженные мышцы ног, мощный торс и растопыренные стопы. Подчеркивая близость к Атланту – «у меня комплекс Атланта. Нет, серьезно: мне кажется, что я могу справиться с любой ношей, обязана взвалить на свои плечи мировое бремя, и так далее – в общем, ничего страшного» [Цит. по: Александров 2010: 313], – Уинтерсон через год после романа Пелевина создает повесть «Бремя» (*Weight*, 2005) с подзаголовком «миф об Атласе и Геракле» (*The Myth of Atlas and Heracles*).

Будучи сотрудником природоохранных организаций «Друзья Земли» и «Гринпис», английская писательница накладывает мифологический сюжет о

добытых Атлантом золотых яблоках из сада Гесперид на современные реалии, связанные с экологическими проблемами планеты: «Вдох. Выдох. Кислород служит причиной рака и ограничивает продолжительность жизни» [Уинтерсон 2005: 118]. Согласно мифу одиннадцатый подвиг Геракла заключался в том, чтобы любой ценой раздобыть три золотых яблока вечной молодости у нимф Гесперид: «По совету Прометея Геракл послал его [Атланта] за яблоками Гесперид, взяв на свои плечи небесный свод. Атлант принес три яблока и выразил желание отнести их к Эврисфею, с тем чтобы Геракл остался держать небо. Однако Гераклу удалось перехитрить Атланта: он согласился держать небосвод, но сказал, что хочет положить подушку на голову. Атлант встал на его место, а Геракл забрал яблоки и отнес к Эврисфею» [Зайцев 1980: 280].

В повести Уинтерсон готовый «сжухнуть» гибкий и влюбчивый Геракл противопоставляется молчаливому и неповоротливому Атласу, «отвыкшему чувствовать»: «Да и что ему было чувствовать, кроме боли и невероятной тяжести?» [Уинтерсон 2005: 95, 64]. Согласно мифу, жена Геракла Деянира из ревности «пропитала кровью Несса хитон» мужа, который «сразу прирос к телу надевшего его Геракла, и яд стал проникать сквозь кожу, причиняя невыносимые страдания» [Зайцев 1980: 281]. У Уинтерсон умирающий кентавр просит Деяниру «собрать его семя», спровоцированное желанием к ней, и «смешать его с кровью от нанесенной стрелой раны». Свойственная поэтике английской писательницы подчеркнутая телесность обнаруживается и в описании наказания Геракла: прилипший к телу хитон («it clung closer to him») становится причиной того, что Геракл «рвал и отбрасывал прочь куски своего тела, обуглившиеся и сухие» / «it was skin he pulled away, in roasting seared slices» [Уинтерсон 2005: 103; Winterson 2005].

По мифу Атлант является древним доолимпийским божеством, его одиночество в повести «Бремя» подчеркивается реакцией на внезапно возникшее жужжание над головой. В пролетающей мимо колбе, похожей на покалеченное насекомое («a lamed insect»), он обнаруживает собачку Лайку, «стянутую ремнями, неспособную двигаться, полумертвую от страха, утопавшую в поту и собственных экскрементах» [Уинтерсон 2005: 108]. Как обвинение в жестокости звучат слова Уинтерсон, адресованные русским: «Когда русские запускали Лайку в космос в 1957 году, они знали, что ей не суждено вернуться. Автоматическая подкожная инъекция должна была усыпить ее через семь дней <...> Когда они задраили люк, Лайка задрожала и во рту у нее пересохло <...> она хотела к хозяину, и чтобы ночь и тихо, и чтобы всего этого не было» [там же: 106–107]. Счастливый и одновременно сказочный финал повести, где спасенная Атласом крохотная Лайка находит место «в надключичной ямке» его «громадной руки», «надежно укрытой под тяжелыми волнами волос» [там же: 108], от-

сылает к другому произведению Уинтерсон из сборника «Лев, единорог и я» (*The Lion, the Unicorn and Me: The Donkey's Christmas Story*, 2009).

В рассказе «Рождественская хлопушка» главным героем становится безымянный пес, случайно оказавшийся внутри «гигантской рождественской хлопушки» «длиной шесть футов» [Уинтерсон 2009: 9]. Перспектива очутиться после выстрела хлопушки в небе обескураживает пса, который «хочет четырьмя лапами ходить по земле»: «Вспомнилась ему и советская собака Лайка, которую отправили в космос навсегда; вспомнились и звездные псы – Большой Пес и Малый Пес, хозяева темных небесных полей, сверкающие покровители своих косматых земных сородичей» [там же: 9]. Образ волшебной собаки, умеющей исполнять желания и возникать внезапно из хлопушки, как джин из бутылки, переплетается в рассказе Уинтерсон с образом собаки уязвимой и замерзшей, которая нуждается в добром хозяине и теплом доме. Счастливый финал рассказа, оправданный стремлением бедного мальчика и его мамы приютить пса, отсылает, с одной стороны, к рассказу А. П. Чехова «Каштанка», где Тетка-Каштанка отказывается от сытной жизни цирковой собачки ради вновь обретенного хозяина. А с другой – предлагает неоднозначное прочтение повести «Бремя», в которой описание насильственной смерти Геракла и кентавра Несса завершается чудесным спасением Лайки, разрешившей загадку бремени: «Атлас давно уже перестал ощущать вес мира, но сейчас он хорошо чувствовал кожу и кости этой маленькой собаки. Сейчас ноша не была ему безразлична, и это изменило все» [Уинтерсон 2005: 108].

Лейтмотив неожиданного отказа от щенка ограничивает пространство рассказа Дж. Уинтерсон «The 24 Hour Dog» из сборника «The World and Other Places» (1998). Возникшее на природе знакомство и сближение с собакой подчеркивает связь человека с собственной орбитой, а кружение по ней предполагает поиск единомышленников: «Его лапы были созданы, чтобы носиться кругами. Он кружил по моей орбите» [Уинтерсон 2010: 86]. Испытывая страх сближения с живым существом и телесной привязанности к нему, герой рассказа возвращает заводчику пса: «I looked at him, trusting, vulnerable, love without caution <...> I telephoned the farmer. “You will have to take him back”, I said. “I can’t do this”» [Winterson 1998]. Параллель между внезапно ставшим чужим щенком по кличке Гарри и вымышленным псом по кличке Нимрод, «охотнике из Книги Бытия» / «the mighty hunter of Genesis» [Уинтерсон 2001: 9], определяет философскую проблематику рассказа. Вместо расширения пространства любви рассказчик предается мыслям о космической собаке, «вечной и радостной», которая не может умереть и «бежит рядом» [там же: 9]. Написанный от первого лица рассказ Уинтерсон в переводе на русский язык предполагает два

варианта развития отношений – между девушкой и собакой и мужчиной и собакой [Загороднева 2015].

В повести И. С. Тургенева «Муму» (1854) наиболее отчетливо проявилась драматургия отношений человека и собаки, возможно повлиявшая на творчество Уинтерсон. Сопоставимый с титаном Атласом образ дворника Герасима, «сложенного богатырем и глухонемого от рождения», чье «постоянное безмолвие придавало торжественную важность его неистомной работе» [Тургенев 1980: 246], одновременно оказывается близок пушкинскому Геркулесу – Каменному гостю: «Каким он здесь представлен исполином! / Какие плечи! Что за Геркулес!..» [Пушкин 1986: 463–464]. «Демонический характер» статуи командора и «вариации мотива оживления», которые «играют важную роль в постановке и решении проблем жизни и смерти, смерти и бессмертия» [Бочкарева 2013: 140], с одной стороны, актуализируют судьбу Геракла, похожего на Дон Гуана в повести Уинтерсон, а с другой – тему взаимоотношений человека и собаки в повести «Муму». Образ русского богатыря Герасима, молчаливого и выносливого, подчеркивается в заключительных словах повести: «... “а собака – на что ему собака? к нему на двор вора óселом не затащить!” Такова ходит молва о богатырской силе немого» [Тургенев 1980: 272]. «Антикрепостническая направленность» повести как пример «неблаговидного применения помещичьей власти к крепостным крестьянам» [Дубовиков, Назарова 1980: 606] отчасти согласует поступок Герасима, который, утопив Муму, убегает от барыни: «А в Москве, на другой день после побега Герасима, хватились его. Пошли в его каморку, обшарили ее, сказали Гавриле. Тот пришел, посмотрел, пожал плечами и решил, что немой либо бежал, либо утоп вместе с своей глупой собакой» [Тургенев 1980: 272]. Популярность повести «Муму», которая «занимает первое место» «по количеству переводов на иностранные языки, появившихся при жизни Тургенева» [Дубовиков, Назарова 1980: 609], привела к появлению произведений, в которых актуализирована тема взаимоотношений человека и собаки.

В противовес успеху «Муму» рассказ Тургенева «Собака» (1866) повлек за собой критические отзывы литераторов и писателей – П.В. Анненкова, С. А. Венгерова, Д. С. Мережковского и др. Сохранилось небрежное замечание В. Я. Брюсова: «Что касается “Собаки”, то этого я не постигаю вовсе» [Цит. по: Кийко, Макашин 1981: 506]. Написанный от первого лица рассказ «Собака» начинается с неожиданного ночного появления животного под кроватью героя, которое «скребет, возится, чешется <...> зубами по шерсти перебирает, блох ищет». Избавлению от беспокойной безымянной посещающей каждую ночь собаки способствует неожиданное появление двухмесячного щенка по кличке

Трезор «коричневой шерсти, белогубого, с белыми передними лапками» [Тургенев 1981: 233, 234, 239].

Изначальное противопоставление полумистической ночной собаки и осязаемого героем щенка трансформируется на протяжении рассказа в противостояние «голубчика» Трезора и другой «огромной», «заморской», «престрашенной» рыжей бешеной собаки. Схватка обеих собак оборачивается гибелью Трезора на глазах у хозяина: «Пасть с пастью так и вцепились оба – да клубом оземь! <...> И что же мы видим? Лежит мой бедный Трезорушко мертвый, с перерванным горлом – а той-то, проклятой, и след простыл. И тут я, господа, взвыл как теленок и, не стыдясь, скажу: припал я к моему двукратному, так сказать, избавителю и долго лобзал его в голову» [там же: 241, 244–246]. Контрастные образы двух собак – безымянной (соединяющей в себе *ночную* и *рыжую*) и Трезора – получают дальнейшее развитие в цикле «*Senilia*. Стихотворения в прозе».

По словам комментаторов, цикл «*Senilia*» принято называть «лирическим дневником последних лет Тургенева» [Измайлов, Назарова 1982: 475]. Любопытно обращение к двум созданным с разницей в два месяца произведениям – «Собака» (февраль, 1878) и «Воробей» (апрель, 1878). Озаглавленное по аналогии с рассказом двенадцатилетней давности стихотворение в прозе «Собака» расположено между двумя другими произведениями – «Старуха» и «Соперник». Лейтмотивом трех произведений является физическая смерть. Вынужденные из-за «страшной, неистовой бури» за окном находиться в одной комнате и испытывать нечто похожее на страх, человек и собака становятся друг для друга родственными душами, их объединяет «трепетный огонек» в глазах, так «одна и та же жизнь жметя пугливо к другой» [Тургенев 1982: 129, 130]. Здесь собака становится очевидцем переживаний лирического героя, а ее молчаливость и статуарность отзываются на окаменелость лирического героя, порожденную страхом конца.

По контрасту с героями из «Собаки» бесстрашный воробей из одноименной миниатюры Тургенева «весь взъерошенный, искаженный», защищающий собственного выпавшего из гнезда детеныша, кажется более сильным и жизнестойким, чем окаменевшая из-за бури за окном собака [Тургенев 1982: 142]. Предвосхищая возможную, но немыслимую схватку между большой собакой и крошечным воробьем, лирический герой из произведения «Воробей» любит свою умную собаку по кличке Трезор, которая признала за отважным воробьем преимущество: «Трезор остановился, попятился <...> Я поспешил отозвать смущенного пса» [там же: 142]. Внутренняя сила и внешняя хрупкость воробья вкупе со стремлением с «отчаянным и жалким писком» прокричать о надвигающейся беде в образе «зубастой раскрытой пасти» отзываются на раз-

мышления лирического героя о силе любви, что «сильнее смерти и страха смерти» [Тургенев 1982: 142].

Обращаясь к сравнению образа собаки в произведениях Уинтерсон и Тургенева, можно проследить следующие закономерности. Во-первых, само упоминание о животном предполагает определенную авторскую исповедальность, что особенно проявляется в стихотворениях в прозе позднего И. С. Тургенева и в целом в поэтике Дж. Уинтерсон. Во-вторых, в творчестве обоих авторов возникают неожиданные переключки, обусловленные как образом летающей собаки (Лайка, Большой Пес и Малый Пес), так и взаимоотношениями собаки и воробья, собаки и покалеченного насекомого («a lamed insect»). Возможность парить в воздухе как будто определяет собачье бессмертие, поэтому волшебные собаки Дж. Уинтерсон обретают его независимо от их породы и кличек. В-третьих, ответственность за бродячего беспородного пса или переживания, связанные с воспитанием щенка, определяют характер и совесть героев. Поэтому оживает титан Атлас, полюбивший Лайку, ставшую для него единственной небезразличной ношей, и окаменевают богатырь Герасим, утопивший Муму.

Список литературы

1. *Абашева М. П., Катаев Ф. А.* Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность. Пермь: Изд-во ПГГПУ, 2013. 168 с.
2. *Александров Н. Д.* Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2010. 416 с.
3. *Бочкарева Н. С.* А. С. Байетт о русской литературе // XXIX Пуришевские чтения. Зарубежные писатели о русской литературе / отв. ред. М. А. Дремов. М.: МПГУ: ООО «САМ полиграфист», 2017. С. 9–10.
4. *Бочкарева Н. С.* Экфрастический дискурс в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 1(21). С. 140–145.
5. *Велюго О. А.* Дискурс любви в современной английской прозе (Дж. Барнс, Д. Лодж, И. Макьюэн, А. де Боттон, Дж. Уинтерсон) // Веснік БДУ. Сер. 4. 2011. № 3.
6. *Винтерсон Дж.* Письмена на теле / пер. с англ. Д. Оганова. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/59385/slug> (дата обращения: 24.10.2016).
7. *Владимирова Н. Г.* Автор как проблема английской художественной прозы в контексте ее восприятия отечественным литературоведением // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции / под общ. ред. О. А. Клинка и А. А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 265–272.

8. *Дубовиков А. Н., Назарова Н. Л.* Примечания к «Муму» // Тургенев И. С. Сочинения 1844–1854. М.: Наука, 1980. Т. 4. С. 603–611.
9. *Загороднева К. В.* Дж. Уинтерсон и Ф. Бегбедер о романах Достоевского и Пелевина // XXIX Пуришевские чтения. Зарубежные писатели о русской литературе / отв. ред. М. А. Дремов. М.: МПГУ: ООО «САМ полиграфист», 2017. С. 18–19.
10. *Загороднева К. В.* Исповедальная поэтика и современная литература: Дж. Уинтерсон, Д. Рубина, О. Славникова // Пермские Астафьевские чтения: сб. ст. по материалам науч.-практ. конф. Пермь: Пермский писатель, 2016. С. 58–62.
11. *Загороднева К. В.* О двух переводах рассказа Дж. Уинтерсон «The 24 Hour Dog» // XXVII Пуришевские чтения. Зарубежная литература XXI века: проблемы и тенденции / отв. ред. М. А. Дремов. М.: ООО «Сам полиграфист», 2015. С. 39–40.
12. *Зайцев А. И.* Геракл // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 277–283.
13. *Измайлов Н. В., Назарова Л. Н.* Примечания // Тургенев И. С. Сочинения 1881–1883. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 387–604.
14. *Кийко Е. И., Макашин С. А.* Примечания к «Собаке» // Тургенев И. С. Сочинения 1861–1867. М.: Наука, 1981. Т. 7. С. 499–507.
15. *Лосев А. Ф.* Минотавр // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 153.
16. *Пелевин В. О.* О замысле книги «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре». URL: <http://ruwara.net/book/6276/> (дата обращения: 05.05.2017).
17. *Пелевин В. О.* Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М.: Открытый мир. 2005. 224 с. (Мифы).
18. *Петрова К. В.* Взаимодействие рамочных компонентов текста в автобиографии Джанет Уинтерсон «Зачем быть счастливым, если можно быть нормальным?» // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. № 2. 2015. С. 73–76.
19. *Петрова К. В.* «Shakespeare is all the alphabet...»: шекспировские аллюзии в автобиографии Дж. Уинтерсон «Зачем быть счастливым, если можно быть нормальным?» // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. № 83. Ч. I. С. 27–30.
20. *Поваляева Н. С.* «В основе искусства лежит оптимизм...»: интервью с Джанет Уинтерсон // Книжная витрина. 2005. № 8(173). URL: <http://novsu.ru/file/727866> (дата обращения: 25.05.2015).
21. *Поваляева Н. С.* Джанет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи. Минск: РИВШ, 2006. 281 с.

22. *Пушкин А. С.* Сочинения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. 527 с.
23. *Славникова О.* Басилевс // Лауреаты ведущих литературных премий. М.: Вагриус, 2007. С. 9–68.
24. *Славникова О.* Одинокый той-терьер // Знамя. 2015. № 4. С. 139–141.
25. *Тахо-Годи А.* Атлант // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 121.
26. *Тега Е. В.* Дуализм света и тьмы в романе Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» // XXVII Пуришевские чтения: зарубежная литература XXI в.: проблемы и тенденции / отв. ред. М. А. Дремов. МПГУ, 2014. С. 129–131.
27. *Тега Е. В.* Интерпретация библейских мотивов в романе Дж. Уинтерсон «Тайнопись плоти» // Филология и культура. 2015. № 3. С. 253–257.
28. *Тега Е. В.* Мифологизация в романах Джанет Уинтерсон: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2016. 19 с.
29. *Тургенев И. С.* Муму // Сочинения 1844–1854. М.: Наука, 1980. Т. 4. С. 246–272.
30. *Тургенев И. С.* Собака // Сочинения 1861–1867. М.: Наука, 1981. Т. 7. С. 232–246.
31. *Тургенев И. С.* Стихотворения в прозе. *Senilia* // Сочинения 1881–1883. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 125–190.
32. *Уинтерсон Дж.* Бремя. Миф об Атласе и Геракле / пер. с англ. А. Осипов. М.: Открытый мир, 2005. 128 с.
33. *Уинтерсон Дж.* Страсть / пер. с англ. Е. Каца. М. Эксмо 2002. 253 с.
34. *Уинтерсон Дж.* Пес на 24 часа / пер. с англ. А. Орловой // Иностранная литература. 2010. № 12. С. 86–93.
35. *Уинтерсон Дж.* Рождественские рассказы / пер. с англ. Н. Поваляевой // Иностранная литература. 2009. № 12. С. 3–13.
36. *Уинтерсон Дж.* Тайнопись плоти / пер. с англ. И.Замойской. М.: Эксмо, 2002. 288 с.
37. *Уинтерсон Дж.* Хозяйство света / пер. с англ. Н. Поваляевой; под ред. М. Немцова. М.: Эксмо, 2006. 320 с.
38. *Уинтерсон Дж.* Щенок на сутки / пер. с англ. О.Варшавер // Иностранная литература. 2001. № 11. С. 3–9.
39. *Хацкевич Т. М.* Своеобразие художественного воплощения проблемы инаковости в творчестве Дж. Уинтерсон: дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2015. 230 с.
40. *Winterson J. Weight.* The Myth of Atlas and Heracles. 2005. URL: <http://www.general-ebooks.com/read/177124685> (дата обращения: 15.10.2015).

41. *Winterson J. The 24 Hour Dog. 1998. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment> (дата обращения: 15.11.2014).*

Вопросы и задания для самопроверки

1. Проанализируйте образ Евгения Онегина в контексте размышлений современной английской писательницы Дженет Уинтерсон о русской деревне.
2. Прочитайте роман Виктора Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре». Обращаясь к античному мифу о минотавре, поразмышляйте над созданием образа минотавра в романе российского писателя и смыслом заглавия.
3. Отталкиваясь от рассказа Ольги Славниковой «Басилевс», сравните образы двух (полу)мифических голов – минотавра и африканского слона.
4. Обращаясь к автобиографическому очерку Дины Рубиной «Любовь – штука деликатная» из книги «Окна» (2012), который посвящен трогательному обретению Шерлока, поразмышляйте над ролью любимого пса в жизни отдельного человека, приведите примеры из других произведений, где сюжет завязан на взаимоотношениях человека и собаки.
5. Прочитайте рассказ Дженет Уинтерсон «The 24 Hour Dog». Какую роль играют животные в рассказе? Каким образом эмоциональное состояние героя (героини) откликается на эпизоды со щенком?

Темы творческих работ

1. Сравнительный анализ переводов романа Дженет Уинтерсон «Written on the Body» И. Замойской и Д. Огановой: литературоведческий аспект.
2. Жанровый синтез в романе Дженет Уинтерсон «Пьеса для трех голосов и сводни. Искусство и ложь» (*Art & Lies. A Piece for Three Voices and a Bawd*).
3. Магия романтической любви в романе Дженет Уинтерсон «Письмена на теле» и в романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери».
4. Тема искусства и мотив оживления в рассказах Ольги Славниковой «Басилевс» и «Одиноким той-терьер» (с использованием статьи [Загороднева 2016]).
5. Образ летающей собаки в рассказах Дженет Уинтерсон и его вариации в романе Ольги Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки».

МАРТИН ЭМИС. ПОСТМОДЕРНИЗМ И ПОЛЕМИКА С НИМ

Б. М. Проскурнин

Пермский государственный национальный исследовательский университет

Мартин Эмис (*Martin Amis*, 1949 г. р.) – современный британский писатель, широко известный не только на своей родине, но и далеко за ее пределами. Его перу принадлежит более десяти романов, несколько сборников рассказов, множество критических статей, рецензий и очерков. Его называют в числе ведущих авторов, определяющих лицо современной британской прозы, наряду с Джулианом Барнсом, Иэном Макьюэном и Хилари Мантел.

Литературный дебют Эмиса состоялся в 1973 г., когда вышел в свет роман «Записки Рэйчел» (*The Rachel Papers*), за который он награжден одной из престижных литературных премий Британии – имени Сомерсета Моэма. По единодушному мнению критиков, это был один из лучших во второй половине XX в. романов о взрослении молодого героя в новых социокультурных условиях молодежного бунта, сексуальной революции, кризиса гуманитарных ценностей общества, новаторски переосмысливший художественные достижения культового произведения американского писателя Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951) и традиции жанра романа воспитания. Уже в этом романе определяется проблемно-тематический «вектор» романного творчества Эмиса в целом – художественное осмысление кризисных явлений как в идеологической, так и в нравственно-моральной и этико-психологической сферах современного общества, то есть то, что белорусский литературовед А. А. Марданов назвал «цивилизационным кризисом» современности [см. Марданов 2017]. В нем же определяется еще одна особенность творчества Эмиса – обнаженная (до болезненности) лиричность (субъективность) повествования, тотальное доминирование точки зрения героя и его аксиологии (системы ценностей), переживающего драматическую, напряженную, на грани внутренней катастрофы (психологической травмы) переоценку своего бытия и исповедально этот процесс переоценки воспроизводящего. Кроме того, в первых романах Эмиса (помимо названного выше, это романы «Мертвые детки» (*Dead Babies*; 1975), «Успех» (*Success*; 1978), «Другие люди» (*Other People*; 1981), «Деньги» (*Money*; 1984)) обозначается традиционная для Эмиса амбивалентность центрального героя, которого нельзя назвать ни положительным, ни отрицательным, поскольку писатель не просто избегает идеализации героя, а пытается воспроизвести «модель человека», абсолютно релевантного этике времени, «мигрирующей» в сторону от устоявшихся общечеловеческих нравственных

ценностей. Более того, в ранних произведениях обозначается, а в последующих развивается доминирующий с тех пор в творчестве Эмиса принцип «утверждения от противного», т. е. утверждение гуманистических начал через бескомпромиссное и нелюбезное (порой до омерзения) изображение «героев своего времени». Такого рода утверждение происходит за счет отталкивающего и разоблачительного воспроизведения негативных сторон современной жизни, угрожающих ей как таковой, способных уничтожить ее самую и человека вместе с нею. В литературной критике этот тип своеобразного гуманизма Эмиса получил название «нового антропоцентризма» [см. Марданов 2017: 9]. Вот почему тенденция предупреждения человечества о последствиях тех или иных социальных, нравственных и психологических издержках современной цивилизации становится весьма важной и необходимой составляющей жанровых и сюжетно-повествовательных построений Мартина Эмиса.

Так, во втором романе Эмиса «Мертвые детки» («*Dead Babies*», 1975), имеющем явные черты футуристического романа, действие разворачивается в недалеком будущем, в которое спроецирована ведущая в тупик психолого-культурная ситуация необузданности нравов, социального эгоизма, неодадентского гедонизма, тотального отрицания и эпатажа, сексуального разгула интеллектуалов начала 1970-х гг. Отсюда символическое название романа, подчеркивающее мертворожденность всего, что создает такая культура. Оно перекликается с названием памфлета 1729 г. великого Дж. Свифта, в котором звучала та же мысль (хотя и относительно политики англичан в Ирландии в XVIII в.). Символично место действия романа – загородное поместье (культурологически значимый английский локус) с говорящим названием Эпплсид Ректори: английское слово *appleseed*, помимо значения «яблочное пюре», имеет и метафорический смысл – «чепуха». Местоположение и сам дом, как и вся ситуация подведения «итога» морального разложения и вывернутой наизнанку естественности молодых интеллектуалов, – аллюзия на пьесу Шоу «Дом, где разбиваются сердца». А по линии фантазмагии секса, пьянства и наркотического одурения как символов времени очевидна прямая перекличка с романами американского писателя У. Бэрроуза («Голый завтрак», «Нежная машина» и др.). Роль «катализаторов» нравственного «стриптиза» в романе отведена трем американцам, приглашенным на уик-энд хозяином дома Квентином Виллерсом, образ которого символизирует кризис английской аристократической утонченности и воплощает трагикомическую аллюзию на Просвещение. Отметим, что с тех пор тема сложных межкультурных отношений между Америкой и Англией станет одной из ведущих в творчестве Эмиса (на этом выстроены сюжет и герой знаменитого романа Эмиса «Деньги»). Сюжет романа «Мертвые детки», как и многих последующих произведений Эмиса (например, того же

романа «Деньги», романа «Лайонел Эсбо: состояние Англии» (*Lionel Asbo: State of England*; 2012)), строится вокруг идеи саморазрушения человека в условиях потребительского гедонизма, квинтэссенцией которого становятся секс, наркотики и праздность. Америка и американцы воплощают в романе определенный «пик» такой идеологии, через который США в отличие от Англии уже перевалили. Хотя Эмис предельно критичен по отношению к Англии и англичанам, что выражается в структуре ряда образов романа, наделенных тем или иным ведущим к гибели пороком, нередко персонализированным. Образы американцев особенно шаржированы и изначально противопоставлены англичанам. «Они в целом такие... такие иные, разве ты не чувствуешь?» – утверждает один из героев. Именно трое американцев, устроив наркотическую оргию, ускоряют гибель всех – вначале нравственную, а затем и физическую, когда интеллигентный Квентин на поверку оказывается его выжившим в авиакатастрофе братом, мстящим миру за нелюбовь к нему, и убивает всех, проводивших выходные в этом загородном доме. Сатирико-футуристическая фантазия превращается в неоготическую трагикомическую фреску-антиутопию.

Подобный жанровый синтез станет нормой в творчестве Эмиса: роман «Лондонские поля» (*London Fields*; 1989), например, сочетает элементы фантастики, антиутопии, детектива, при этом он написан в традициях английской социально-бытовой и социально-психологической жанровой парадигмы; в центре произведения находится герой, не просто повествующий о своих впечатлениях от Лондона, в котором он не был десять лет, а необычайно честно и открыто исповедующийся перед читателем. При этом герой-рассказчик наделен небольшими негативными чертами, но он настолько искренен, что максимально приближенный к нему читатель становится едва ли не союзником повествователя в переживании всех уже произошедших в мире и Англии (действие романа отнесено в будущий 1999 г.) катаклизмов и возможных будущих катастроф.

Жанровая, а вместе с нею и стилевая, многоголосица (с антиутопической доминантой), чересполосица социокультурных кодов, что, по мнению известного писателя и литературоведа М. Брэдбери, воспринимается в романах английских писателей 1980–1990-х гг. как «часть «протокола», заимствованного у американских постмодернистов», как некие «постмодернистские штучки» [цит. по: Джумайло 2011: 24], очевидны и у М. Эмиса, в особенности в романах «Лондонские поля», «Деньги», «Информация» (*The Information*; 1995) – т. е. в произведениях так называемой «лондонской трилогии», хотя ничего «переходящего» и объединяющего романы, кроме образа Лондона и автора, так или иначе персонифицированно представленного в текстах произведений, в трех романах нет, чтобы действительно называть их «трилогия». В современной англистике прочно утвердилось мнение об Эмисе как о писателе, который с це-

лью обнажения глобальных кризисных явлений современного этапа развития цивилизации блестяще использует постмодернистскую поэтику, которая задолго до ее постулирования – по историко-литературной иронии – стала для него и ряда других молодых писателей, вошедших в литературу в конце 1970-х – начале 1980-х гг., по меткому определению того же М.Брэдбери, «общим местом» [цит. по: Джумайло 2011: 24].

Иначе говоря, отношения Эмиса с постмодернизмом весьма сложные, но полны творческого порыва и полемичности. Поэтому «отдавать» Эмиса полностью постмодернизму было бы неверно. О. А. Джумайло, один из самых основных в России исследователей творчества М. Эмиса, справедливо приводит размышления английского литературоведа Д. Хида о том, что в английской литературе постмодернизм – это «трансформация реализма, а не его отвержение», как того «требует» классическая постмодернистская эстетика [цит. по: Джумайло 2011: 25]. Поэтому, с одной стороны, многие исследователи называют М. Эмиса постмодернистским экспериментатором, и это вполне справедливо, поскольку трудно найти в современной английской литературе писателя, так нацеленного на игру со стилями, точками зрения, временем и пространством, повествовательными модусами, с ориентацией, по Л. Хатчеон, на «мимесис процесса», т. е. игру с читателем и вторжение «я» писателя в собственный рассказ и его деобъективизацию (в противовес постмодернистской концепции «смерти автора», что ярко реализовано в романах «Деньги», «Информация», «Ночной поезд» – *Night Train*; 1997), на использование других «постмодернистских штучек» по М. Брэдбери. С другой стороны, произведения Эмиса как раз являются в конечном счете примером развития реализма, расширения его возможностей, поскольку темы, проблемы, предмет художественного анализа в произведениях писателя настолько актуальны, злободневны, а то и апокалипсически заострены самим течением жизни, что ему не до шуток и словесных химер, не до симулякров, веселых пастишей, забавных загадок-стилизаций и травестийного снижения классических образцов и пародий на них.

О. А. Джумайло весьма обоснованно относит творчество Эмиса к явлениям скорее постсовременности [см. Джумайло 2011: 27], чем к чисто (классически) постмодернистским, поскольку обостренное чувство тревоги в связи с нравственным коллапсом, политическими катаклизмами, социальными пропастями, погоней за технологическими новациями, по сути выносящими «за скобки» самого человека в современном мире, пусть и поданные писателем чаще всего с эпатирующим трагикомизмом, заставляют читателя вдуматься в возможные последствия движения цивилизации по тем «рельсам» антигуманности, на которые она встала достаточно давно и не может с них сойти и которые неизбежно ведут человечество к самоуничтожению (об этом свидетельствуют

«углубления» Эмиса в историю нравственных испытаний человека в романах о Второй мировой войне и нацистских лагерях (романы «Стрела времени» (*Time's Arrow*; 1991) и «Зона интересов» (*The Zone of Interest*; 2014), о сталинском тоталитаризме (романы «Желтая собака» (*Yellow Dog*; 2003) «Дом свиданий» (*House of Meetings*; 2006), книга эссе «Коба Грозный» (*Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*; 2002), в генезис и протекание сексуальной революции в 1970-е гг (роман «Беременная вдова» (*The Pregnant Widow*; 2010)). Настойчивое игнорирование постиндустриальным обществом человека вообще, не говоря уже о его индивидуальности, превращение всего и вся, в том числе человека и человеческих связей и отношений, в товар, в объект потребления, вызывает большую тревогу Эмиса; следствием этого писатель считает деформирование человека и дегуманизацию общества – нравственную, психологическую, культурную, по-разному, в том числе и с трагическим гротеском, воспроизведенную им практически во всех его романах и большинстве рассказов. Особое внимание писатель уделяет тому, как деформация человечества и человека приводит к господству жестокости и насилия в обществе в целом и в человеческой природе.

Романы Эмиса буквально вопиют о том, что мир сходит с ума, что в страхе от глобального кризиса и абсурдности мира отторгаются законы и здравый смысл, человек поддается власти бессознательного, стихии разрушения, животного начала в своей природе. Поэтому в романах Эмиса так много сексуально откровенных сцен, а секс становится не только товаром и запредельно гедонистическим явлением, но и животным актом насилия, утверждения господства одной особи над другой. Эмис как автор романов – антиутопических предупреждений показывает, как легко современная цивилизация с «выпотрошенной гуманностью» и моральной энтропией культуры, переставшей выполнять свою главную функцию «очеловечивания человека», подталкивает индивида перейти границы дозволенного, превратиться в морального маргинала и извращенца. Не случайно романы Эмиса порою перегружены физиологическими непристойностями, которые нередко становятся способом существования героя, что, например, весьма ярко показано в образе Джона Селфа из романа «Деньги», вся жизнь которого едва ли не порнография. Правда, для понимания эмисовской этико-эстетической задачи, которую он решает в этом романе, да и в творчестве в целом, важно, что роман имеет подзаголовок «Записки самоубийцы»: хотя герой и не совершает самоубийства в физическом смысле, он совершает его в нравственном отношении, поскольку наделенный тонкой душой Джон Селф дал растоптать ее миру, немало «помогая» ему это сделать, не сопротивляясь, а, наоборот, созидая «ценности» этого мира (в том числе – деньги как главное ме-

рило ценности всего и вся). Именно поэтому он оказался таким живучим, несмотря на все катаклизмы, им пережитые.

Тема пробуждения в человеке тяги к насилию разного рода – физическому, нравственному, психологическому – одна из центральных в произведениях Эмиса, причем насилия не только по отношению к другим, но и к самому себе. Не случайно так много внимания Эмис уделяет теме самоубийства и бессознательной тяги к нему; она центральная в романе-расследовании «Ночной поезд», занимает определенное место в романах «Другие люди», «Лондонские поля», «Лайонел Эсбо: состояние Англии». Герои Эмиса кончают с собою прежде всего потому, что страдают «от одиночества и тоски, нехватки любви и заботы, ощущения собственной неполноценности и духовного обнищания, фобий и патологий психики, алкоголизма, наркомании», оттого, что ощущают, насколько «их существование в обреченном на самоуничтожение мире неопределенности и напряжения бессмысленно» [Марданов 2017: 10]. У нас не остается сомнений, что всю вину за идеологию суицидального ухода от проблем жизни Эмис возлагает на современную ему культуру постиндустриального общества, общества потребления и эгоистического гедонизма, увечную по своей сути, в которой желание смерти (или игра со смертью) – одна из сущностных доминант.

М. Эмис – писатель, которого (при всей эпатажности его подхода) крайне волнуют глобальные вызовы, с которыми сталкивается человечество – опасность ядерной войны и тотального уничтожения всего живого в результате возможного атомного апокалипсиса, страх перед стихией атомной энергии и радиоактивного заражения (во время Чернобыльской катастрофы 1986 г. и обнаружения ее последствий в Европе и Америке), истощение озонового слоя, варварское отношение к природе, экологические и климатические катаклизмы, возможные космические катастрофы, резкое увеличение преступности в мире и возрастание ее изощренности, ужасы тоталитаризма, культа личности диктаторов, терроризм и его распространение в мире после событий в США в сентябре 2001 г., несправедливые локальные войны, религиозные и этнические столкновения в мире, которые, по мнению Эмиса, вполне могут перерасти в планетарные и т. п. В отношении разрушительного техногенного воздействия человека на окружающий мир особенно показателен сборник рассказов М.Эмиса под весьма говорящим названием «Монстры Эйнштейна» (*Einstein's Monsters*; 1987).

Как видим, Эмис убежден, что человечество неразумно движется в направлении самоуничтожения; одним из самых печальных «опытов» человечества в такого рода движении, по мнению писателя, была Вторая мировая война и идеология массового уничтожения, разработанная и претворенная на практике нацистами Германии того времени. А. А. Марданов справедливо пишет, что «М. Эмис говорит о национал-социализме и фашизме как об антиуто-

пии, хаосе, стирании индивидуальности» [Марданов 2017: 13]. Особенное внимание писатель обращает на практику массового уничтожения людей в нацистских концентрационных лагерях, посвящая этому два вышеназванных романа – «Стрела времени» и «Зона интересов».

Первый из них – это рассказ умирающего бывшего врача концлагеря с весьма показательной, парадоксальной для героя фамилией Френдли, повинного в гибели тысяч евреев. Эмис блестяще использует в романе прием обратного движения времени, демонстрируя виртуозную игру с хронотопом и повествованием (время идет вспять, а персонажи ходят спиной вперед из настоящего в прошлое, событие начинается с его конца и т. п.) и интригуя читателя, пытающегося разгадать, какое преступление совершил внешне обычный герой романа. Вывод, к которому приходит читатель, узнав тайну преступления героя в молодости, шокирует его во много раз сильнее благодаря такой сюжетно-повествовательной организации произведения. Во втором романе писатель, продолжая исследовать степень падения человека в пропасть бесчеловечности в условиях войны и господства фашистской идеологии, еще больше «обытовляет» эту ситуацию, показывая повседневную жизнь семьи коменданта концентрационного лагеря, для которого проблемы с потенцией, потеря привязанности жены и ее измена означают едва ли не вселенскую катастрофу, тогда как бесперебойно работающая ужасающая машина уничтожения десятков тысяч узников лагеря под его руководством – рутина, обычное дело, ни на секунду не пробуждающее в нем какие-либо сомнения в праведности того, что происходит. С одной стороны, перед нами крошечный ужас и царство насилия и смерти, с другой – любовные томления, измены и свидания и расставания; с одной стороны, перед нами вечная и неистребимая, настоящая любовь еврея, трагически разлученного со своей женой и готового пойти на смерть ради ее спасения, а с другой – вожделение, похоть, адюльтер и месть за него представителей так называемой «высшей расы». Неслучайно один британский критик назвал этот роман «кафкианским повествованием о Холокосте», повествованием о том, как человек концептуализирует идею геноцида, и со страстью ученого занимается инжинирингом этого античеловеческого явления, и размышляет, как технологически усовершенствовать процесс уничтожения людей.

Как видим, тематика и проблематика творчества Эмиса весьма широки, но во всех произведениях доминирует мысль о том, что цивилизация XX и XXI вв. находится в глубочайшем кризисе, главная черта которого – это потеря человеком своей гуманистической сущности, кризис человечности, недостаток которой не может компенсировать ни нынешняя уставшая и увязнувшая в потребительстве культура, ни подвергшиеся мощной коррозии семейные и личные отношения, ни тем более рациональные модели реальности в виде тех или

иных утопий, ни даже создание искусственного интеллекта, поскольку создавать его будет нравственно несовершенный человек.

Одним из самых ярких произведений писателя, предупреждающих о социальных, культурных, нравственных потерях современности и интересно использующих эстетику и поэтику постмодернистского изображения реальности, является роман «Успех» (*Success*, 1978)¹. В романе Эмис профетически размышляет о надвигающейся эпохе, которую позднее назовут «эпохой тэтчеризма» (по имени премьер-министра Великобритании с 1979 по 1991 г. Маргарет Тэтчер, чья неоконсервативная политика вызывала гневное неприятие большинства британских интеллектуалов конца XX в.).

Как полагают культурологи, вторая половина 1970-х гг., а именно в это время происходит действие романа, – самый «разгар» второго этапа развития постмодернизма, для которого, по справедливому суждению Н. Б. Маньковской, особенно характерны эклектичность, амбивалентность красивого и этического, эпатаж, эстетический и этический шок [Маньковская 2000: 162]. В известном смысле роман Эмиса – пример подобной эстетики, поскольку весь построен на парадоксах смешения высокого и низкого, на драматическом смещении норм, на болезненном «перетекании» эстетики некрасивого в этику эгоизма и воинствующего индивидуализма. В нашем анализе мы обратимся именно к этим аспектам взаимодействия художественного мира М. Эмиса с эстетикой постмодернизма, оставив в стороне уже осмысленную интертекстуальность романа, написанного в перекличке с романом крупнейшего английского поэта Ф. Ларкина «Джил» (1946) и его поэмой «Это будет стих» (1971), а также под влиянием романов В. Набокова «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941), герой которого пишет свой роман «Успех», и «Ада» (1969), где сюжетно обыгрывается инцест брата и сестры. Об этом весьма подробно пишет Дж. Дейдрек в работе «Понять Мартина Эмиса» [см: Deidreck 1995].

В сюжетной основе романа – рассказ о событиях одного года из жизни аристократов Райдингов, кульминацией которого стал крах их семьи – самоубийство дочери Урсулы, смерть самого мистера Райдинга, нравственный и социальный коллапс сына Грегори. Это роман о кризисе поколения, терпящего бедствие, опустошенного, уставшего и ищущего, но не находящего нравственных опор в жизни. Одновременно это рассказ о торжестве «культурного маргинала», приемного сына Райдингов Теренса Сервиса, о победе его образа мышления и жизни, о триумфе усредненной культуры, о победе массового над выродившимся элитарным (в связи с этим примечательна говорящая фамилия героя).

¹ Более подробный анализ романа см.: Проскурнин Б. М. Постмодернизм и диалог с ним в романе Мартина Эмиса «Успех» // Вестник Пермского университета. Серия «Иностранные языки и литература». 2007. Вып. 2(7). С. 61–69.

Повествование об этих драматических событиях организовано по принципу антитетического параллелизма: события освещаются (и, значит, интерпретируются) поочередно то Грегори, то Теренсом в формах, близких к дневниковым записям с элементами исповеди. Последнее придает всему повествованию весьма глубокий психологизм, что позволяет говорить о блестящем продолжении М. Эмисом традиций синтеза психологического и сатирического начал, которые развивал в свое время его отец К. Эмис. Причем читатель долгое время не понимает, кто из двух повествователей ближе к истине, поскольку авторская позиция не проявлена, а интерпретации рассказчиков оказываются противоположными, но в равной степени претендующими на доверие читателя. Иначе говоря, Эмис изначально ориентируется на ситуацию «субъективного рассказывания», а при помощи повествовательных масок, к которым прибегает, передоверяя повествование то Грегори, то Терри, раскрывает социокультурную динамику жизни, весьма драматичную для английского менталитета, традиционно тяготеющего к консерватизму и проверенной опытом и здравым смыслом упорядоченности.

Поскольку роман Эмиса – сатирическая фреска «общества потребления», переходящего в «общество избытка» (по известному социологу Артуру Крокеру), к которому приобщаются также и низшие классы (материальное благополучие Теренса Сервиса в конце романа – серьезное тому основание), то всё приобретает в нем комическое звучание, в том числе и драматико-трагические ситуации. С одной стороны, это еще раз подтверждает амбивалентность постмодернистской эстетики, а с другой – утрату однозначности и повышенную энтропию складывающейся реальности, в которой все ценности (как и сам смысл жизни) сдвинулись, и непонятно, что в ней главное, а что второстепенное, где правда, а где ложь. Именно поэтому один из двух рассказчиков, Грегори Райдинг, оказывается лжецом, ностальгически выдающим желаемое (которое уже однажды, правда, было) за действительное и лихорадочно цепляющимся за него как за спасательный круг. Другой повествователь, Теренс Сервис, своей озлобленностью, желанием реванша и нарочито подчеркиваемой «изгойностью» обнажает нравственную ущербность мира. При этом, как пишет Гр. Фуллер, оба рассказчика «персонифицируют вариации филистерства и жадности, в чем многие критики Тэтчер будут видеть основу ее идеологического наследия» [The Fiction of Martin Amis 2000: 41].

Композиционно роман строится на смене полюсов обозначенного выше антитетического параллелизма, когда триумфатор и неудачник меняются ролями и местами. И эта смена, помимо возможности уяснить авторскую позицию, отражает общую социальную динамику времени, какой она виделась писателю, полагавшему, что его время – это время торжества усредненности, весьма близ-

ко подводящей все общество к пошлости и китчу. В определенной мере Эмис предвосхитил в романе главную идею социально-экономической программы М. Тэтчер – утверждение господства все расширяющегося и обрастающего собственностью среднего класса, провозглашение материальной успешности как основы социальной роли каждого и в связи с этим эгоцентризма как основной модели социального существования.

Поскольку писатель выступает яростным противником такого рода усредненности, читательские симпатии поначалу на стороне Грегори; по отношению к Терри в начале романа возникает лишь сочувствие как к сироте, который в детстве пережил кошмар убийства отцом его маленькой сестры. В начале романа писатель наделяет Грегори одним страхом – «страхом быть обычным» [Amis 1985: 48], а ведь он считает себя «красивым, талантливым, богатым и хорошего происхождения» [ibid.]; он называет себя (по отношению ко многим, его окружающим) «посмеивающимся от удовольствия кукловодом» [ibid.: 43]. Но именно Грегори понимает, что «мир меняется; прошлое ушло, и с этого момента все работает на будущее» [ibid.: 49]. Уже в конце романа это «будущее» врывается в жизнь Грегори, и он в нем явно оказывается в числе тех, кто терпит крах: оно попросту убивает его в социальном и нравственном смыслах.

При этом автор возлагает вину за такое несоответствие будущему не только на жизнь, не остановимую в своем развитии, но и на самих Райдингов, поскольку из-за снобизма и фанаберии они оторвались от действительности и нередко воспринимали кажущееся реальным, выдавали желаемое за действительное. Так, отец Райдингов наивно считал, что, усыновляя Терри, совершает благодеяние и открывает перед мальчиком из низов большие возможности. Но приняв Терри в семью, Райдинг не удосужился сделать так, чтобы его дети отнеслись к приемному брату как к родному. Он, а вслед за ним и другие члены семьи, не смогли найти путь к внутреннему миру ребенка, который всю жизнь считал себя чужим в доме усыновителей и не изжил своего страха. Это и предопределило враждебность Теренса к Райдингам и озлобленность ко всему миру: увеличило дистанцию между ним и старшими Райдингами, поселило зависть к успехам детей, воспитало в нем желание реванша. «Я хочу кричать от боли, – восклицает Терри, – и разорвать мир на части» [ibid.: 31]. Примечательно в связи с этим, что в лексике Терри уже в самом начале романа доминируют слова близкого семантического поля «*dislike*», «*hate*», «*hatred*». Даже по отношению к Урсуле, наиболее близкому из Райдингов человеку (тоже своеобразному изгою из-за своего близкого к сумасшествию состояния), Терри испытывает враждебность на инстинктивном, подсознательном уровне: «Я хотел сделать ей больно, сделать что-нибудь назло, внезапно пнуть по ноге, сильно ударить стаканом по лицу, погасить сигарету об ее руку. Ох, что же со мною происходит?» [ibid.:

59]. Чуть позже Терри подчеркнет, насколько он и Райдинги далеки друг от друга: «У меня нет гордости, а у них нет практически стыда» [Amis 1985:140].

Неудивительно, что «повествовательные голоса» Терри и Грегори в подаче одних и тех же событий сильно разнятся. Но неудивительно и то, что в этом романе М.Эмис намеренно самоустраняется из повествования, не оставляя читателю какой-либо видимой «зацепки» для определения авторской оценки и авторского отношения к тому или иному рассказчику, а исповедальный тон и открытость самоанализа каждого из повествователей заставляют читателя верить и сочувствовать то одному, то другому. Но это впечатление обманчиво. Писатель явно играет с читателем, нарочито подчеркивая разницу между рассказом о событиях и самими событиями (между «*narration*» и «*story*»), чем поселяет в нем эпистемологическую неуверенность, т. е. ощущение невозможности познать реальность. Эта неуверенность читателя становится трагико-комической метафорой реальности, абсурдность которой растет и увеличивается оттого, что невозможно отличить «бывшее» от «небывшего» (по Н. Саррот, известной французской писательнице-модернистке 1960-х гг.). Именно здесь, воспользуемся мыслью эстетика Э. А. Усовской, можно увидеть, как «социальный критицизм, в целом не свойственный нарочито толерантному (если не безразлично-му) постмодернизму, просачивается сквозь текст» романа [Усовская 2006: 208].

Избранный автором параллелизм подчеркивает еще одну тему романа – всеобщий «аутизм», автономную погруженность каждого в собственный внутренний мир, непонимание и неспособность, а то и нежелание понять другого: Эмис, показывая драму отчуждения между Урсулой и Грегори, Грегори и Теренсом, родителями и детьми (самым страшным символом этого становится убийство отцом Теренса сестры мальчика Розы), богатыми и бедными, демонстрирует растущий, как снежный ком, коммуникативный провал, который неизбежен в обществе, где доминируют ничем не сдерживаемое «я», эгоизм и эгоцентризм и напрочь отсутствует «мы», где личный успех важнее счастья и благополучия других, даже если эти «другие» – ближайшие родственники.

Роман строится на постепенном вытеснении Теренсом Грегори с арены жизни. Наиболее резко эту идею высказывает Грег, который в конце романа в наибольшей степени потерпел крах: «Едва откроешь газету в наши дни, как сразу: все новости только о катаклизмах и коллапсах. Нравы потрепаны, **быдло побеждает, все согласны, что оно наглет.** <...> Мир поворачивается против нас. У меня нет ничего общего с ним» (выд. Мною. – Б. П.) [Amis 1985: 148]. «Избранный сын» (по аналогии с библейским «избранным народом») – так в противопоставление этому «быдлу» характеризует себя Грегори [ibid.: 165]. Финал романа демонстрирует торжество социокультурной маргинальности, прозаического социума, тривиальности и обыденности жизни, хотя иронико-

сатирическое отношение Эмиса к противоположным явлениям – гедонизму, элитарности, эстетству, неодакдентству – тоже очевидно в самооценке Грегори и его рассказе об оргиях эстетствующего «бомонда» в доме своеобразного столпа светской лондонской жизни некоего Торка.

Примечательно, что Эмис, будучи тотально ироничным, все же одну сферу чувств оставляет вне иронического осмысления и циничного отношения – сферу любви. Оба героя-повествователя проходят через испытание любовью, оба испытывают благотворное воздействие, но оба губят свою любовь и одновременно нравственно губят себя. Правда, рисуя извращенный мир, Эмис рисует и извращенную любовь. Так, как и в любимой Эмисом «Аде» столь им почитаемого Набокова, автор пишет о кровосмесительной любви брата и сестры (по законам параллелизма эта ситуация обыгрывается в сюжете дважды, хотя Теренс только названный брат Урсулы). Однако в обоих рассказах чувство к Урсуле воспринимается как наиболее яркий момент в жизни и Грегори, и Терри.

Но если Грегори растрчивает любовь в погоне за наслаждением без груза какой-либо ответственности, обрекая себя на одиночество и нравственную гибель, то Теренс, наоборот, ищет любви. Так, в романе немало места занимает его рассказ о попытке обрести ее в отношениях с сослуживицей Джен. Правда, в соответствии с традициями «низовой культуры» (по М. М. Бахтину) и господством фаллически-вагинального культа Терри нередко воспринимает любовь только как «траханье», как половой акт; но и этого огрубленного варианта любовных отношений ему совершенно не хватает. Он воспринимает отсутствие подобных отношений как трагедию всей жизни, как лишнее доказательство, что он никому не нужен в этом мире. В данном случае неважна даже вульгарность Джен, ее готовность пойти с первым встречным, ее очевидная всем, кроме влюбленного Терри, доступность. (Отметим, что здесь Эмис художественно трактует идею Жака Лакана о том, что пружиной, запускающей сексуальный механизм, чаще всего выступает не реальный человек, а «воображаемый образ совершенства», что «любовь – созданный нами самими мираж» [Маньковская 2000: 80]. Важен этот порыв к любви, который едва не преображает Теренса; однако одна из ранних попыток самоубийства Урсулы, известие о которой застаёт героя в самый решительный момент его свидания с Джен, и его инстинктивное чувство духовной близости с приемной сестрой отодвигают его «успех» на любовном фронте и еще больше убеждают во враждебности мира к нему, заставляют еще больше озлобиться. С этого момента его жесткость и даже жестокость ко всем и вся начнет возрастать с очевидной прогрессией и возвраты к образу прежнего Теренса, который во всем уступал Райдингам из страха и униженности, станут все более и более редкими. Начнется смена сюжетно-повествовательных «полюсов»: постепенно Теренс станет занимать место Гре-

гори в той части сюжета, которая «нацелена» на успех, он начнет превращаться в торжествующего и мстящего миру Райдингов антигероя. Его открытость, откровенность, резкость из критико-разоблачительных превратятся в орудие мести и реванша – не более того. Релятивность реальности, одна из центральных особенностей постмодернистского изображения и художественного мира [см: Dern 2000: 3], обозначается Эмисом резко и основательно.

Мы видим, что Терри совершает свое восхождение в мире, который оказался удивительно «конгруэнтным» его природе – весьма эклектичной, густо и абсурдно замешанной на контрастах и противоречиях, любви и ненависти, страдании и гневе, плюсах и минусах. Не случайно так резко меняется тональность его суждений о Грегори: если раньше там были зависть, неподдельное восхищение им, даже желание вернуть его любовь к себе, которую он чувствовал в детстве, то сейчас это определенная победительность, чувство превосходства: «Кто он такой, этот гребаный Грегори, чтобы сидеть с Урсулой в ее спальне?» [Amis 1985: 163]. К этому, правда, примешивается и чувство некоей собачей преданности Урсуле, которая попросила у него защиты: «Когда я зашел в квартиру с двумя презентами в зубах, как собака, тут же бросившаяся к хозяйке, полаивая от восторга и радостно колотя хвостом о пол, кого я неожиданно увидел, как не этого гребаного Грегори?» [ibid.]. Сосредоточенность Теренса на Грегори даже в этот момент некоего любовного экстаза позволяет со всей очевидностью увидеть его реваншистский нарциссизм (в том числе и в любви, по Ж. Лакану). Он, по сути, и приведет Урсулу к смерти, поскольку из-за центристского желания отомстить всем и вся Терри забудет об обещании не покидать и защищать ее. Однако в своем ожесточении к миру Теренс даже не заметит этого предательства, тем самым еще больше подчеркивая эгоистический характер порядков, установившихся в результате его (и ему подобных) социокультурного торжества. Точно так же, походя, он простится и с памятью о своей биологической сестре Розе, убитой в детстве отцом. Ее образ долгое время был в душе Теренса символом чего-то настоящего, реального, а потому близкого ему, живущему в мире фантомов, фантазий, идиллий Райдингов, даже несмотря на то, что был сопряжен со страхом смерти и жестокости мира. Именно в момент унижительной для Грегори просьбы (на коленях) о помощи Терри вдруг вспоминает еще раз самый страшный момент своей жизни – убийство отцом Розы. Конечно, фабульно эти воспоминания связаны с только что произошедшим самоубийством Урсулы (еще одной сестры Теренса), но Роза на сей раз «погибает» во второй раз, будучи изгнанной из памяти своего брата: «Прощай, Роза. Кому ты сейчас нужна? Мне точно нет», – цинично говорит Теренс [ibid.: 206].

Это, как и смерть Урсулы, – логическое завершение превращения Теренса в торжествующего и сметающего всех на своем пути монстра эгоизма: «Я не буду их бояться никогда. Я никогда не позволю им заставить меня почувствовать, что я что-то сделал не так. <...> То, к чему они принадлежали, уже исчезло; это уже бесплодно, жалкие остатки, старье, хлам» [Amis 1985: 193].

Символична в этом отношении одна из финальных сцен романа, когда решивший остаться в поместье с овдовевшей матерью Грегори по детской привычке машет рукой вслед поезду, на котором, как оказывается, уезжает в Лондон триумфатор Теренс. Сам того не подозревая, Грегори приветствует нового победителя, проводя черту между старой и новой культурой, обнажая свою «невписанность» в новую реальность, где господствует обычность. Писатель явно предвосхищает знаменитую идею американского философа Френсиса Фукуямы о «конце истории», которая приобретет черты теории и станет популярной в конце 1980-х гг. В данном случае это конец истории определенной социокультурной эпохи и рассказ о зарождении новой культуры. При этом писатель осознает неизбежность ее триумфа, но явно не соглашается с ней. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что в концовке романа все же доминирует образ Грегори, его своеобразное «подведение итогов» и, значит, его инотнация сожаления об ушедшей эпохе и страха перед наступившей. Неслучайна в финале произведения доминантная метафора закрытых дверей, запертости, тупика. Даже то, что Эмис заставляет Грегори покаяться в тех поступках, что привели к несчастьям других – Урсулы, например, и даже того же Терри [ibid.: 214], – не снижает, а, наоборот, повышает степень нравственной и моральной критики писателем Райдингов, когда-то определявших течение жизни (фамилия героев явно говорящая: от английского *to ride* – *водить, управлять*), критики за такую «новую жизнь»: в «скачках» за сиюминутным успехом они потеряли контроль над «гонкой». Это как раз один из случаев «открытого предупреждения», которых, по Дж. Дейдреку, немало в романах Эмиса и которые просят читателя «быть настороже» [The Fiction of Martin Amis 2000: 50].

Совершенно очевидно, что амбивалентность повествования, смена «доминантных голосов» в моделируемой реальности и триумф нового социокультурного контекста (по сути, «недокультуры») над героем-интеллектуалом и представителем элитарной культуры становятся для Эмиса способом высказать отношение к происходящим переменам в английской действительности и наступлению массовидного сознания, нацеленного только на личный успех и внешний «глянец». В этом отношении Эмис, с одной стороны, попостмодернистски видит неизбежность проникновения и утверждения массовой культуры и даже определенные позитивные моменты (во всяком случае искренность, открытость, прямоту, которых так не хватает культуре истэ-

блишмента). А с другой – рисует драму (хотя и комико-сатирически ее «оформляя») исчезновения лучшего, что несет в себе «высокая культура» и сами ее представители.

Этот роман М. Эмиса, как едва ли не все произведения писателя, нацелен на полемику с постмодернизмом как идеологией и практикой социокультурной жизни «конца века». Вместе с тем очевидно, что М.Эмис блестяще использует постмодернистскую стилистику и некоторые элементы поэтики этого литературно-художественного явления, которое весьма громко заявило о себе в Англии именно в конце 1970-х–1990-е гг., однако было «поглощено», «абсорбировано» и «переработано» мощными традициями национальной английской литературы.

Список литературы

1. *Джумайло О. А.* Английский исповедально-философский роман. Ростов н/Д.: Изд-во Южного Федерального университета, 2011. 320 с.
2. *Марданов А. А.* Художественное осмысление цивилизационного кризиса в романах Мартина Эмиса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск: БГУ, 2017. 22 с.
3. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
4. *Усовская Э. П.* Постмодернизм: учеб. пособие. Минск: ТетраСистемс, 2006. 256 с.
5. *Эмис М.* Успех / пер. с англ. В. Симонова. М.: Домино; Эксмо, 2007. 352 с.
6. *Amis M.* Success. L.: Penguin Books, 1985. 224 p.
7. *Deidrick J.* Understanding Martin Amis. South Carolina: University of South Carolina Press, 1995. 252 p.
8. *Dern A. J.* Martians, Monsters and Madonna: Fiction and Form in the World of Martin Amis. N. Y.: Scribner, 2000. 187 p.
9. *The Fiction of Martin Amis: A Reader's Guide to Essential Criticism* / ed. by N. Tredell. Icon Books, 2000. 198 p.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Каков основной проблемно-тематический вектор романного творчества Мартина Эмиса?
2. В чем главная особенность повествовательной организации романов М. Эмиса?
3. Обозначьте своеобразие «нового антропоцентризма» в творчестве М.Эмиса.

4. Почему в произведениях М. Эмиса доминирует антиутопическое начало (даже если речь идет о настоящем и прошлом)?
5. Проинтерпретируйте названия романов М. Эмиса «Мертвые детки», «Успех», «Деньги»?
6. Какие постмодернистские художественные приемы активно использует М. Эмис?
7. Почему мы не можем полностью трактовать творчество М. Эмиса как постмодернистское? Ваши аргументы.
8. Почему тема насилия одна из центральных в творчестве Эмиса?
9. Какое место в художественной практике М. Эмиса занимают романы о Второй мировой войне и почему?
10. В чем вам видится специфика «предупреждения» в романе «Успех»?

Темы творческих работ

1. Обозначьте главные особенности сюжетно-повествовательной и композиционной организации романа «Успех».
2. Место и роль любви в системе этико-эстетических особенностей произведений М. Эмиса.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Судьбы современного английского романа (Б. М. Проскурнин, И. А. Авраменко, Л. В. Братухина)	3
Антония С. Байетт. Интертекст и интермедиальность Н. С. Бочкарева	10
Джулиан Барнс. Англичане и Франция: аспекты темы (И. А. Новокрещенных)	27
Малколм Брэдбери. Дискуссия о судьбе Просвещения в романе «В Эрмитаж!» (И. В. Сулова)	37
Джонатан Коу. Жанр семейной хроники и роман «Пока не выпал дождь» (В. А. Бячкова)	50
Хилари Мантел. Романы о Томасе Кромевеле «Волчий зал», «Внесите тела» (Б. М. Проскурнин)	59
Арундати Рой. Миф, время и воспоминание в романе «Бог мелочей» (И. А. Авраменко)	71
Салман Рушди. Постколониальная проблематика в романе «Клоун Шалимар» (Л. В. Братухина)	81
Грэм Свифт. Персонифицированная история в романе «Последние распоряжения» (С. А. Стринюк)	94
Дженет Уинтерсон. Русская тема: к постановке вопроса (К. В. Загороднева)	111
Мартин Эмис. Постмодернизм и полемика с ним (Б. М. Проскурнин)	121

Учебное издание

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СОВРЕМЕННАЯ АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие

Редактор *М. А. Шемякина*
Корректор *Н. А. Антонова*
Техническая подготовка материалов: *Л. С. Нечаева*

Подписано к использованию: 20.06.2018
Объем данных 1,5 Мб

Размещено в открытом доступе
в электронной мультимедийной библиотеке ELiS:
<https://elis.psu.ru>

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15