

И.А. Авраменко (Пермь)

## МОДУС ВОСПОМИНАНИЯ В АНГЛИЙСКОМ ПЕРВОЛИЧНОМ РЕТРОСПЕКТИВНОМ РОМАНЕ XX В.

**Аннотация.** Исследован ряд английских романов XX в., написанных от первого лица и имеющих выраженный ретроспективный компонент. Некоторые еще не стали предметом специального изучения в отечественном литературоведении, некоторые не переведены на русский язык. На основе анализа этих романов строятся две модели, в которых важное место занимает нарративизация прошлого посредством художественного освоения воспоминания как мысленного модуса. В первой модели воспоминание – спонтанно возникающий в настоящем автокоммуникативный процесс, приводящий к хронологическому восстановлению прошедших событий и завершающийся возвращением в настоящее. Нарратор отделен от себя самого как персонажа композиционной рамкой. Во второй модели границы между настоящим и прошлым проницаемы, временные планы сложно перемежаются, нарративные инстанции нарратора и персонажа четко не отделены друг от друга, повествующее «я» часто складывается из нескольких нарраторов и пытается выйти за собственные границы в поиске адресата своего воспоминания.

**Ключевые слова:** прошлое; воспоминание; мысленный модус; английский роман XX века; перволичный роман; нарратор; повествовательное время.

I. Avramenko (Perm)

### Memory Mode in English First-Person Retrospective Novel of the Twentieth Century

**Abstract.** The article deals with a number of English novels of the 20<sup>th</sup> century that are retrospective and narrated in the first person. Some of these works have not been translated into Russian and thoroughly studied. There are two models are suggested for such novels on the base of its study, where the narration of the past occupies an important place through memories of artistic development as a mental modus. In the first model memory is a spontaneous autocommunicative process. The narrator in the present reaches out to himself as a character in the past and restores the chronological sequence of events up to the present moment. The second model blends the present with the past, the narrator with the character, uses multiple narrative techniques and, to a larger extent, is communicatively oriented towards the reader.

**Key words:** the past; memory; mental mode; English 20<sup>th</sup> century novel; first-person novel; narrator; narrative time.

Данная статья посвящена особенностям нарративизации прошлого в английском романе XX в. Мы обращаемся лишь к романам, написанным от первого лица. Прошлое понимается специфически, применительно к персонажу-нарратору, т.е. когда имеется «зазор» между настоящим моментом повествования и повествуемым прошлым. Исследование форм, организации и моделей воспоминания в перволичных ретроспективных нарративах английского романа XX в. основывается на следующих произведениях: «Глотнуть воздуха» (1939) Дж. Оруэлла, «Возвращение в Брайдс-

схед» (1945) И. Во, «Танец под музыку времени» (1951–1975) Э. Поуэлла, «Свободное падение» (1959) У. Голдинга, «Море, море» (1978) А. Мердок, «Водоземье» (1983) и «Последние распоряжения» (1996) Г. Свифта, «Остаток дня» (1989) К. Исигуро, «Любовный эксперимент» (1995) Х. Мантел, «Любовь и так далее» (2000) Дж. Барнса.

Приведенный список никоим образом не является исчерпывающим, но, как мы надеемся, показательным. В силу сознательно принятого формального ограничения, упомянутого выше, нам пришлось оставить за рамками обсуждения такие замечательные примеры ретроспективного романа, как «Водопад» (1969) Маргарет Дрэбл, «Дэниел Мартин» (1977) Джона Фаулза, «Лунный тигр» (1987) Пенелопы Лайвли и др., где повествование поочередно ведется то от первого, то от третьего лица.

В данной статье мы фокусируемся на поэтике романов и не ставим задачи подробно описать соответствующий историко-литературный контекст. Однако нельзя не отметить, что перволичный ретроспективный роман особенно активно развивается в двух периодах, 1940–1950-е и 1980–1990-е гг. В первом случае очевидны последствия Второй мировой войны: чувство наступления новой эпохи, ощущение потери «старой доброй Англии», ностальгия и, не в последнюю очередь, начало распада Британской империи. Вторая мировая становится рубежным событием для английского романа, она описывается в «Глотнуть воздуха» (как пророчество), «Возвращении в Брайдсхед», «Танце под музыку времени» («осенний цикл»), «Свободном падении», «Водоземье», «Остатке дня». Уильям Мэй также связывает «the wave of postwar nostalgia that swept Britain in the early 1950s / волну послевоенной ностальгии, которая захлестнула Англию в начале 1950-х»<sup>1</sup>, со сменой монарха: восшествие на престол Елизаветы II ассоциировалось с прежним величием страны во времена правления Елизаветы I.

Что касается последних двух десятилетий XX в., важными факторами, стимулировавшими обращение к прошлому, стали новые общемировые веяния в гуманитарной сфере, в частности, переход к постмодернистской парадигме и развитие метаисторического романа, завершение процессов деколонизации, а также смена социально-политической парадигмы Великобритании в связи с эпохой тэтчеризма. Для многих выдающихся английских романистов конца XX – начала XXI в. – Грэма Свифта, Джулиана Барнса, Кадзуо Исигуро, Пенелопы Лайвли, Хилари Мантел, Питера Акройда и др.<sup>2</sup> – прошлое, его различные формы и их осознание становятся центральными темами творчества. Будь это частная биография или автобиография, события узкого круга семьи или близких друзей, национальная или даже мировая историческая хроника или все это вместе, произведения названных авторов объединяет понимание того, что прошлое не может пройти, не может остаться «сзади», но является частью настоящего. Только помня все это, можно понять себя, семью, страну, историю. Память, согласно глубокому определению Августина Аврелия, – это «настоящее прошлого»<sup>3</sup>.

С конца XVII в., когда в Англии начинает складываться жанр романа, и по XIX в. перволичное повествование о прошлом велось преимуще-

ственно в форме дневника, мемуаров или писем (С. Ричардсон, Д. Дефо, Дж. Свифт, У. Годвин), реже – в форме имитации устного сообщения («Оруноко» А. Бен, «Морской волчонок» Т. Рида, «Машина времени» Дж.Г. Уэллса).

Здесь мы имеем дело с тем, что в лингвистике дискурса получило название «модус», т.е. различие сообщений по каналу передачи<sup>4</sup>. У. Чейф<sup>5</sup> предложил две пары характеристик, по которым устный модус противопоставляется письменному. Первое противопоставление связано со скоростью производства и восприятия дискурса. Более медленный письменный модус способствует интеграции (integration) дискурса, тогда как устный быстрее и более фрагментирован (fragmentation). Следствием становится бо́льшая, прежде всего, синтаксическая сложность письменных дискурсов. Второе противопоставление связано с наличием или отсутствием контакта между производителем и получателем дискурса. Письменный модус характеризуется отстраненностью (detachment), а устный – вовлеченностью (involvement). С другой стороны, лингвисты демонстрируют, как признаки модусов смешиваются в художественном нарративе<sup>6</sup>. Так, мы можем наблюдать смешение письма и устного рассказа в «Тристраме Шенди» Л. Стерна, а затем во «Франкенштейне» М. Шелли, «Грозовом перевале» Э. Бронте. Естественно, в случае художественной литературы речь идет о моделировании модусов средствами письменного языка. Подчеркнем также, что модусы рассматриваются нами в рамках всего произведения как коммуникация между автором и читателем, а не только в отношении речи персонажей или нарратора по отдельности.

Уже в «Дэвиде Копперфилде» (1850) Диккенса прошлое зачастую подается не через материальный (звучащий или графический) модус, а «из головы» персонажа, как процесс воспоминания, регистрируемого самим автобиографическим персонажем-нарратором<sup>7</sup>. Начиная со второй главы «Я наблюдаю», мысленный модус задан через использование настоящего времени и дейксиса. Главы «Взгляд в прошлое», «Еще один взгляд в прошлое» наполнены повтором слова «вижу», которое погружает читателя в воспоминания нарратора. Однако лишь в XX в. для английской литературы становится очевидным, что прошлое может быть представлено не только как письменный текст или устный рассказ, но и через нарративизацию предшествующей им психологической деятельности воспоминания. В классификации А.А. Кибрика эта форма представления прошлого соответствует «мысленному модусу». Ученый опирается в его характеристике на разработанное Л.С. Выготским понятие «внутренняя речь».

Существеннейшая черта мысленного модуса в целом и воспоминания в частности – *автокоммуникативность*: «...человек создает внутренний дискурс, непосредственно недоступный никому другому. Тем самым, человек пользуется языком, не оставляя при этом никаких перцептивно доступных следов языковой деятельности. В этом случае язык также используется коммуникативно, но одно и то же лицо является и говорящим, и адресатом»<sup>8</sup>. Вспомнить значит быть и производителем (автором) и получателем (адресатом) воспоминания. Автокоммуникацию можно рассма-

тривать как доведенную до предела тенденцию отстраненности от внешнего адресата, характерную, как мы отметили, для письменного модуса. Впоследствии мы увидим, как модус воспоминания вступает в симбиотические отношения с дневниковой формой.

Кроме того, мысленный модус характеризуется *фрагментарностью*<sup>9</sup>. Как показала практика модернистской литературы, в основе изображения фрагментарной внутреннеречевой деятельности художественными средствами (т.е. потока сознания) лежат принципы *ассоциативности и ахронности* (см. анализ последнего принципа Ж. Женеттом у Пруста<sup>10</sup>).

Наконец, стоит отметить высокую долю *спонтанности* в появлении и развитии воспоминания. Memoire involontaire, невольное воспоминание, как повествовательный принцип появляется только с Прустом<sup>11</sup>, хотя английская литература XIX в. уже знала разницу между сознательным (recollection) и спонтанным воспоминанием (remembrance)<sup>12</sup>. Однако художественно это различие было представлено только на уровне персонажей, тогда как нарраторы викторианского романа воссоставляли прошлое целенаправленно и сознательно. Они выстраивали связное хронологически-последовательное повествование о прошлом. Кроме того, они обладали поистине удивительной памятью: повествуя о прошедших событиях, нарраторы-викторианцы дословно передавали диалоги, воспроизводили любые внешние детали, любые нюансы психологических состояний. Память нарраторов XX в., напротив, постоянно дает сбой, и они этого нисколько не скрывают. В качестве небольшого отступления отметим, что в мировой литературе конца XX – начала XXI в. формируется уже не столько роман-воспоминание, сколько роман-забывание («Улица темных лавок» (1978) П. Киньяр, «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004) У. Эко, «Я исповедуюсь» (2011) Жауме Кабре). Яркий пример в английской литературе – романы К. Исигуро от «Безутешных» (1995) до «Похороненного гиганта» (2015). Тема забывания требует своего отдельного изучения.

Рассмотрим, как три перечисленные характеристики – автокоммуникация, фрагментарность и спонтанность – реализуются и трансформируются в диахронии английского перволичного ретроспективного романа.

Воспоминание как автокоммуникативный процесс сохраняется на протяжении всего века: у Во, Пуэлла, Мердок, в «Последних распоряжениях» Свифта. У первых двух момент воспоминания в настоящем представляет собой композиционную рамку (пролог и эпилог у Во, начало первого и конец двенадцатого тома у Пуэлла), тогда как основное содержание произведения занято событиями вспоминаемого прошлого. Важно, что статус событий как воспоминаний поддерживается не только маркерами ретроспекции, но и возникающими в повествовании проспекциями, напоминающими нам, что нарратор уже знает исход событий, глядя на них из настоящего: «It was not until years later that the course matters took in this direction became more or less explicable to me / Лишь годы спустя направление, в котором стали развиваться события, стало мне более или менее понятно» (перевод наш)<sup>13</sup>.

В «Море, море» модус воспоминания сочетается с письменным мо-

дусом мемуаров и дневника, по определению предрасположенных к автокоммуникации, однако более свободных в чередовании повествующего настоящего и повествуемого прошлого. Настолько же свободно сочетаются отражение настоящих событий, припоминание прошлого и рассуждения на общие темы во внутренних монологах перволичных нарраторов у Свифта. Здесь маркером воспоминания является монтажный переход от глав в настоящем (озаглавленных названиями населенных пунктов) к главам-воспоминаниям (озаглавленных именем вспоминающего персонажа). Смена главы (и, чаще всего, субъекта речи) выполняет функцию формулы «и тогда он подумал/вспомнил».

Выход за рамки мысленного модуса приводит к снижению автокоммуникативности. Как и у Мердок, воспоминание сочетается с письменным модусом у Голдинга и Мантел: Сэмюэл Маунтджой и Кармел Макбейн создают письменные свидетельства своей жизни. Но в «Свободном падении» и «Любовном эксперименте» еще чаще, чем в «Море, море» встречаются прямые обращения к читателю: «Now, I would not want you to think that this is a story about anorexia. There have been too many of those, whole novels about moony girls, spoilt girls, girls who dwindle away to wraiths and then blow up like party balloons. No: and yet partly it is a story about flesh, about the bodies that contained our minds / Так вот, я бы не хотела, чтобы вы считали, что это история про анорексию. Таких уже было слишком много, целые романы про апатичных девушек, испорченных девушек, девушек, которые тают на глазах, а затем раздуваются как праздничные шары. Нет; и все же это отчасти история о плоти, о телах, в которых заключено наше сознание» (перевод наш)<sup>14</sup>. Это связано с интенцией и тональностью исповеди, в меньшей степени характерных для эгоцентричного Чарльза Эрруби.

Устный модус инкорпорирован в воспоминания нарраторов у Оруэлла и Барнса, с заметным преобладанием устного модуса над мысленным у последнего. У Оруэлла воспоминание практически сразу же овнешняется в диалогизированном устно ориентированном повествовании. Джордж Булинг постоянно ведет диалог с читателем. Однако рамочная композиция в «Глотнуть воздуха» способствует тому, что мир прошлого, описанный во второй части романа, становится более герметичным, а диалогические элементы приобретают автокоммуникативный характер<sup>15</sup>. Роман «Любовь и так далее» совмещает формальные признаки романа и пьесы. Все, что мы знаем, дано нам через голоса сменяющихся персонажей-нарраторов. Но, в отличие от «Последних распоряжений», они не только напрямую обращаются к читателю, но и моделируют ситуацию физического с ним взаимодействия (предложения взять сигарету или посмотреть фотографию).

Наконец, в «Водоземье» и «Остатке дня» мы имеем ситуацию смешения всех трех модусов, чьи границы по-постмодернистски неопределены. Как следствие, адресат воспоминания неустойчив и неоднозначен. Постоянные обращения учителя истории Тома Крика к своим ученикам предполагают ситуацию непосредственного устного общения на занятии, скорее всего, на заключительной лекции перед увольнением. Но продол-

жительность дискурса противоречит версии об одной лекции. Текст романа можно трактовать как речь, куда вплетены невербализованные воспоминания (которые могут быстро промелькнуть и, соответственно, не занимают много времени). Или весь роман может быть воспоминанием о последней лекции, дополненным воспоминаниями из предыдущей жизни. Автор также играет с типографским оформлением романа, не давая читателю забыть, что это письменный текст. Например, при переходе от второй главы к третьей: «And since a fairy-tale must have a setting, a setting which, like the settings of all good fairy-tales, must be both palpable and unreal, let me tell you About the Fens which are a low-lying region of eastern England, over 1,200 square miles in area, bounded to the west by the limestone hills of the Midlands / А раз уж сказка, по законам жанра, начинается с зачина, каковые во всех лучших сказках должны быть разом весьма достоверны и совершенно нереальны, позвольте рассказать вам О ФЕНАХ каковые суть низинная область на востоке Англии, площадью более 1200 квадратных миль; с запада их замыкают мидлендские известняковые холмы»<sup>16</sup>. Перед словами «About the Fens / О Фенах» поставлена цифра 3, и они оформлены как название главы. Устная сказка сменяется энциклопедической справкой.

Критики расходятся в отношении того, в каком модусе существует текст романа Исигуро: дневника, рассказа или внутреннего монолога. Чаще всего они отдают приоритет первой форме: «Set in the summer of 1956 and cast in the form of a travel log, the novel is both comic and poignant / Действие этого одновременно комичного и трогательного романа, написанного в форме травелога, разворачивается летом 1956 года»<sup>17</sup>; «Stevens keeps a kind of journal of his trip down to Little Compton where Miss Kenton now lives, and intercuts this account with reflections on his past and the historical place of Darlington Hall / Стивенс ведет своего рода дневник по пути в Литтл Комптон, где сейчас живет мисс Кентон, его отчет прерывают размышления о его прошлом и об историческом значении Дарлингтон-холла»<sup>18</sup>. Действительно, подзаголовки романа, в которых отмечены время дня и текущий пункт на маршруте следования Стивенса, указывают на дневниковую форму. Однако текст не может быть записками, в частности, потому что он заканчивается в Present Continuous описанием действий Стивенса, исключая всякую возможность одновременно их записывать. Фред Д'Агюяр в своей рецензии так описывает нарратора: «an English butler in 1950s Britain who reminisces on a career spanning the years between the First and Second World Wars / английский дворецкий в Британии 1950-х гг. вспоминает свою карьеру, период между Первой и Второй мировыми войнами»<sup>19</sup>. Однако прочитать текст романа как воспоминание мешают периодические обращения Стивенса к некоему «you», хотя адресат более никак не эксплицирован. Внутреннему монологу никак не соответствует и выверенный стиль, которым так знаменит этот роман, с его развернутыми предложениями, этикетными формулами и оборотами, правильным (подчас даже чересчур) синтаксисом. Как нам кажется, знаменитая ненадежность нарратора в этом романе<sup>20</sup> имеет своей основой ненадежность

имплицитного автора. Как и «Водоземье», «Остаток дня» является ненадежной онтологической конструкцией, диалектически соединяющей в себе признаки письменной речи, устной речи и мысли/сознания.

В тех романах, которые прибегают к автокоммуникативной стратегии, воспоминание возникает спонтанно. Стимулами, внезапно «запускающими» работу памяти, становятся: у Оруэлла – афиша и запах (графический и ольфакторный стимул), у Во – звук названия поместья (аудиальный стимул), у Поуэлла – сценка на улице, напоминающая картину Пуссена (визуальный стимул и культурный интертекст), у Мантел – фотография в газете (визуальный стимул).

Любопытно, что при спонтанном возникновении воспоминания оно чаще всего развивается вполне последовательно, хронологически. Воспоминания у Оруэлла, Во и Поуэлла – это, собственно, рассказ в рассказе, где вставной рассказ о прошлом – сокращенный вариант романа воспитания. Хотя характерное для XIX в. подробное повествование о семье и рождении героя опускается, история начинается с детства или юности героя и продолжается до его зрелого возраста.

Исключением является роман Мантел. Автор усложняет описанную конструкцию тем, что вводит три плана повествования: недатированное настоящее взрослой замужней Кармел; события 1970 г., когда она была студенткой; ее детство. В первом плане Кармел – вспоминающий субъект и нарратор, во втором – и объект, и субъект более ранних воспоминаний, в третьем – только объект воспоминания, персонаж. Первый план остается рамкой всего романа, второй и третий перемежаются, при этом события третьего представлены не хронологически, а возникают в зависимости от ассоциаций вспоминающей их героини.

В романах второй половины века деятельность воспоминания оказывается характерна не только для нарратора в настоящем, но и для персонажа в прошлом. По мере развертывания сюжета в 12-томной эпопее Поуэлла Николас Дженкинс-нарратор все больше отходит на задний план, а вот накапливающий жизненный опыт Дженкинс-персонаж вспоминает все чаще. В романах «осеннего цикла» (тт. 7–9) введение новых персонажей уже не столько продвигает действие вперед, сколько возвращает его назад, потому что Дженкинс либо находит биографические связи нового знакомого с прежними, либо отмечает в первых портретные, поведенческие, характерологические и т.п. параллели с людьми из своего прошлого.

Еще больше стирается граница между нарратором и персонажем в романах, где они не отделены композиционной рамкой. В «Море, море» промежуток времени между событием и его письменной фиксацией иногда так невелик, что действующий персонаж практически сливается со вспоминающим повествователем. Эрроуби достаточно много размышляет о жанре своих записок, характеризуя их как дневник, мемуары или роман-автобиографию. Запутываясь в метакомментариях, он разыгрывает процесс описания своей жизни как спектакль, уже сам окончательно не понимая, кто он – режиссер или актер.

В большинстве романов второй половины века случайное воспомина-

ние уступает сознательному желанию восстановить свое прошлое, более того, «to blend the present with the far past / слить настоящее с прошлым»<sup>21</sup>. При этом не исключаются внешние факторы, подталкивающие нарратора к деятельности воспоминания. Часто герой оказывается в пограничной ситуации: удалившийся на покой режиссер («Море, море»), бывший пленник концентрационного лагеря в экзистенциальных поисках того момента, когда он потерял свободу («Свободное падение»), четверо престарелых мужчин, едущие в Маргейт развеять прах своего друга («Последние распоряжения»), уволенный учитель истории, чья учебная дисциплина попала под сокращение, в ситуации фукуямовского «конца истории» («Водоземье»), стареющий дворецкий древнего английского поместья, купленного американцем («Остаток дня»).

Во всех этих романах планы настоящего и прошлого перемежаются, а фрагменты прошлого даны не хронологически. «For time is not to be laid out endlessly like a row of bricks. That straight line from the first hiccup to the last gasp is a dead thing / Время не выстроишь в ряд, как штабель кирпичей. Прямая, проведенная от первого крика до последнего вздоха, – абстракция»<sup>22</sup>, – заявляет нарратор Голдинга Сэмюэл Маунтджой. Особенно «мозаична» композиция «Водоземья» и «Последних распоряжений». В первом из них сознание Тома Крика перескакивает от конца XX в. к Французской революции, от Второй мировой к многовековой истории Фенов. У Свифта первоначальные нарративы нескольких персонажей дополняют друг друга, как вступая в противоречие, так и заполняя лакуны в истории другого нарратора. При этом сознания нарраторов непроницаемы друг для друга и диалогичность возникает только как результат монтажных склеек: «But not before I saw Ray – looking small beside her, almost like her kid. His little coconut-shy head, and that way of scratching his neck, I'd recognize that gesture anywhere, the fingers reaching right into his collar as if a whole mouse had dived in there / Но сначала я все-таки заметил Рэя – рядом с ней он казался маленьким, почти как ее сын. Его маленькую робкую головенку, похожую на кокосовый орех, и то, как он чешет шею, запустив руку за шиворот, точно целую мышшь хочет выловить, – по одному этому жесту я бы признал его где угодно» (нарратор – Вик); «I scoop and scoop like some animal scratching out its burrow, and I know in the end I'm going to have to hold up the jar and bang it / Я черпаю и черпаю, моя рука как зверек, который роется в норке, и знаю, что под конец надо будет перевернуть банку и постучать по дну» (нарратор – сам Рэй)<sup>23</sup>.

Повествовательная структура, образуемая несколькими первоначальными нарраторами, как средство отражения фрагментарности воспоминания используется и Барнсом. Но, в отличие от Свифта, сознание нарратора овнешняется в голос, который беседует с читателем, а в начале романа «Любовь и так далее» персонажи-нарраторы могут слышать даже друг друга:

«Gillian Look, stop it, you two. Just stop it. This isn't working. What sort of impression do you think you're giving?

Oliver What did I tell you? The train is coming into the station, puff puff,

huff huff . . .

Gillian If we're getting into this again, we have to play by the rules. No talking amongst ourselves. Anyway, who's going to take Sophie to music?

ДЖИЛИАН: Послушайте, перестаньте. Вы, оба. Хватит уже. Так ничего не получится. Какое, вы думаете, вы производите впечатление?

ОЛИВЕР: Что я вам говорил? Поезд подходит к станции, чух-чух, пых-пых. . .

ДЖИЛИАН: Если мы снова все это затеяли, то давайте играть по правилам. Никаких разговоров между собой. Тем более, мне пора. Кто поведет Софи на музыку?»<sup>24</sup>.

Однако скоро они теряют эту способность и, таким образом, уступают во всеведении читателю, который получает возможность сопоставлять разные версии событий.

В целом, в движении английского романа из первой половины XX в. во вторую можно наблюдать тенденцию смены двух моделей. В первой воспоминание представлено как спонтанно возникающий в настоящем автокоммуникативный процесс, приводящий к хронологическому восстановлению прошедших событий и завершающийся возвращением в настоящее. Нарратор ощущает не только временную и пространственную, но и психологическую, мировоззренческую дистанцию между собой настоящим и прошлым. Во второй модели границы между настоящим и прошлым проницаемы, нарративные инстанции нарратора и персонажа четко не отделены друг от друга, повествуемое «я» часто складывается из нескольких нарраторов. Такое «я» отражает фрагменты прошлого и настоящего не хронологически, а также пытается выйти за собственные границы в поиске адресата своего воспоминания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> May W. Postwar Literature 1950 to 1990. London, 2010. P. 171.

<sup>2</sup> The Contemporary British Novel Since 1980 / ed. by J. Acheson and S.C.E. Ross. Edinburgh, 2005.

<sup>3</sup> Августин Аврелий. Исповедь. М., 1991. С. 297.

<sup>4</sup> Кибрик А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. 2009. № 2. Март-апрель. С. 3–21.

<sup>5</sup> Chafe W. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature // Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy / ed. by D. Tannen. Norwood, 1982. P. 35–54.

<sup>6</sup> Tannen D. Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives // Language. 1982. Vol. 58, № 1. Mar. P. 1–21; Short M. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose. London; New York, 1996. P. 83–91.

<sup>7</sup> Mundhenk R. David Copperfield and “The Oppression of Remembrance” // Texas Studies in Literature and Language. 1987. Vol. 29. № 3. Fall. Nineteenth-Century Fiction. P. 323–341.

<sup>8</sup> Кибрик А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. 2009. № 2. Март-апрель. С. 5.

<sup>9</sup> Выготский Л.С. Мышление и речь. М., 2011. С. 426.

<sup>10</sup> Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 60–280.

<sup>11</sup> Ender E. ArchiTEXTS of Memory. Ann Arbor, 2005. P. 22–45.

<sup>12</sup> Gezari J. Fathoming “Remembrance”: Emily Bronte in Context // ELH. 1999. Vol. 66. № 4. Winter. The Nineteenth Century. P. 965–984.

<sup>13</sup> Powell A. A Dance to the Music of Time 1: Spring. A Question of Upbringing. A Buyer's Market. The Acceptance World. Mandarin, 1997. P. 405.

<sup>14</sup> Mantel H. An Experiment in Love. New York, 1996. P. 69.

<sup>15</sup> Авраменко И.А. Нарративизация прошлого в романе Дж. Оруэлла «Глотнуть воздуха» // Вестник Воронежского университета. 2016. № 1. С. 7–13. (Филология. Журналистика).

<sup>16</sup> Swift G. Waterland. London, 1999. P. 8; Свифт Г. Водоземье / пер. с англ. В.Ю. Михайлина. Нижний Новгород, 1999. С. 19–20. (Perspective Publications).

<sup>17</sup> Hutchings W. Kazuo Ishiguro. The Remains of the Day (review) // World Literature Today. 1990. Vol. 64, № 3. Summer. O.U. Centennial Issue. P. 464.

<sup>18</sup> O'Connor S. The English Novel in History 1950–1995. London, 1996. P. 104.

<sup>19</sup> D'Aguiar F. The Diminutive Epic // Third World Quarterly. 1990. Vol. 12. № 1. Jan. P. 215–217. P. 215.

<sup>20</sup> Wall K. “The Remains of the Day” and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration // The Journal of Narrative Technique. 1994. Vol. 24. № 1. Winter. P. 18–42.

<sup>21</sup> Murdoch I. The Sea, the Sea. New York, 1980. P. 111; Мэрдок А. Море, море / пер. с англ. М. Лорие. М., 1982. С. 125.

<sup>22</sup> Golding W. Free Fall. New York, 1962. P. 6; Голдинг У. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / пер. с англ. М. Шерешевской и С. Сухарева. СПб., 1999. С. 8.

<sup>23</sup> Swift G. Last Orders. New York, 1997. P. 174, 233; Свифт Г. Последние распоряжения / пер. с англ. В. Бабкова. С. 239, 318.

<sup>24</sup> Barnes J. Love, etc. New York, 2002; Барнс Дж. Любовь и так далее / пер. с англ. Т.Ю. Покидаевой. М., 2003. С. 11.

#### References (Articles from Scientific Journals)

1. Kibrik A.A. Modus, zhanr i drugie parametry klassifikatsii diskursov [Mode, Genre and Other Parameters of Discourse Classification]. *Voprosy yazykoznavaniya*, 2009, no. 2, March-April, pp. 3–21. (In Russian).

2. Tannen D. Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives. *Language*, 1982, vol. 58, no. 1, March, pp. 1–21. (In English).

3. Mundhenk R. David Copperfield and “The Oppression of Remembrance”. *Texas Studies in Literature and Language*, 1987, vol. 29, no. 3, Fall, Nineteenth-Century Fiction, pp. 323–341. (In English)

4. Gezari J. Fathoming “Remembrance”: Emily Bronte in Context. *ELH*, 1999, vol. 66, no. 4, Winter, The Nineteenth Century, pp. 965–984. (In English).

5. Avramenko I. A. Narrativizatsiya proshlogo v romane Dzh. Oruella “Glotnut' vozdukh” [Narrating the Past in G. Orwell's “Coming Up for Air”]. *Vestnik Voronezhskogo universiteta*, Series: Filologiya. Zhurnalistika [Philology. Journalism], 2016, no. 1, pp. 7–13. (In Russian).

6. Hutchings W. Kazuo Ishiguro. The Remains of the Day (review). *World Literature Today*, 1990, vol. 64, no. 3, Summer, O.U. Centennial Issue, p. 464. (In English).

7. D'Aguiar F. The Diminutive Epic. *Third World Quarterly*, 1990, vol. 12, no. 1, Jan., p. 215. (In English)

8. Wall K. “The Remains of the Day” and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *The Journal of Narrative Technique*, 1994, vol. 24, no. 1, Winter, 1994,

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Chafe W. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature. Tannen D. (ed.) *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood, 1982, pp. 35–54. (In English).

(Monographs)

10. May W. *Postwar Literature 1950 to 1990*. London, 2010, p. 171. (In English)  
11. Acheson J., Ross S.C.E. (eds.) *The Contemporary British Novel Since 1980*. Edinburgh, 2005. (In English).  
12. Short M. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London; New York, 1996, pp. 83–91. (In English).  
13. Vygotskiy L.S. *Myshlenie i rech'* [Thought and Language]. Moscow, 2011, p. 426. (In Russian).  
14. Genette G. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998, pp. 60–280. (Transl. from French to Russian).  
15. Ender E. *ArchiTEXTS of Memory*. Ann Arbor, 2005, pp. 22–45. (In English).  
16. O'Connor S. *The English Novel in History 1950–1995*. London, 1996, p. 104. (In English).

**Иван Александрович Авраменко** – кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь).

Научные интересы: история английской литературы, теория романа, нарратология.

E-mail: ivan.a.avramenko@gmail.com

**Ivan Avramenko** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, National Research University – Higher School of Economics, Perm.

Research interests: history of English literature, theory of novel, narratology.

E-mail: ivan.a.avramenko@gmail.com

**Проблемы переводоведения**  
**Issues of Translation Studies**

М.В. Черкашина (Москва)

**ТРИ СОНЕТА ИЛИ ОДИН СОНЕТ?**

*(из истории переводов Шекспира Пастернаком и Бонфуа)*

**Аннотация.** Статья ставит вопрос о переводе как диалоге культур в том ключе, в котором говорил о нем Вальтер Беньямин, и в то же время о том, как отражается национальная культура языка перевода в этом диалоге. На материале англо-русского и англо-французского перевода сонета Шекспира Пастернаком и Бонфуа, соответственно, производится компаративный анализ: лексический, синтаксический, семантический. За основу сравнения взяты две категории: времени и визуальности – на примере которых прослеживается, как именно *показывается* темпоральность и как этот показ соотносится с эпохой оригинала и исторической рефлексией по ее поводу. Прделанная работа приводит к выводу о том, что перевод в различных культурных традициях XX в. стал своего рода отдельным жанром, предназначенным не только для упомянутого диалога культур, но и для того, чтобы проявлять скрытый потенциал оригинала, каким его видят переводчики на временной дистанции и с учетом осознаваемой ими разницы культурных и языковых традиций.

**Ключевые слова:** переводы Шекспира; поэты-переводчики; перевод как диалог культур; категории времени и визуального в поэзии; перевод как отдельный жанр.

M. Cherkashina (Moscow)

**Three Sonnets or One?**

**(Certain Details of Shakespeare Translation Tradition by Boris Pasternak and Yves Bonnefoy)**

**Abstract.** The question to be studied in the article is the translation as a cultural dialogue (according to Walter Benjamin's interpretation) and at the same time the reflection of national cultures in this dialogue. Comparative analysis (lexical, syntactic and semantic) is based on English-Russian translation of Shakespeare sonnet made by Boris Pasternak and English-French made by Yves Bonnefoy. Two categories, time and visuality, was taken to trace how temporality in translations could be demonstrated in comparison with the original text and regarding the research of the original's epoch. This analysis leads to the conclusion that the translation itself could be named a specific genre in 20<sup>th</sup> century and this genre is intended not only for cultural dialogue but for exposition of ulterior original's potential too.

**Key words:** translating Shakespeare; big poets as translators; translation as a cultural dialogue; time and visuality categories in poetry; translation as an individual genre.

Задача данной работы – рассмотреть переводы сонетов Шекспира в