

Научный журнал  
Мировая литература в контексте культуры

2016. Выпуск 5(11)  
Основан в 2006 году  
Выходит 1 раз в год

**Учредитель: Федеральное государственное  
бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Пермский государственный  
национальный исследовательский университет**

---

***Редакционная коллегия:***

**Авраменко И. А.** к. филол. н.  
**Бочкарева Н. С.** д. филол. н., проф.  
**Братухин А. Ю.** к. филол. н., доцент  
**Братухина Л. В.** к. филол. н.  
**Бячкова В. А.** к. филол. н. – *главный редактор*  
**Петрусева Н. А.** д. искусств., проф.  
**Поршнева А. С.** к. филол. н.  
**Проскурнин Б. М.** д. филол. н., проф.  
**Суслова И. В.** к. филол. н.  
**Табункина И. А.** к. филол. н.

Адрес редакции: 614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.  
E-mail: worldlit@mail.ru

© ПГНИУ, 2016

Scientific Journal  
**World Literature in the Context of Culture**

2016. Issue 5(11)  
Founded in 2006  
Published once a year

**Founder: Perm State University**

---

***Editorial Board:***

**Ivan Avramenko**  
**Nina Bochkareva**  
**Alexandr Bratukhin**  
**Liudmila Bratukhina**  
**Varvara Byachkova**  
**Nadezhda Petruseva**  
**Alisa Porshneva**  
**Boris Proskurnin**  
**Inga Suslova**  
**Irina Tabunkina**

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| <b>Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы</b> .....  | 7   |
| <b>Лыпка М. М.</b> Рецепция античного и ренессансного художественного опыта в концепции трагедии Э. Монтегю .....                             | 7   |
| <b>Фирстова М. Ю.</b> Социальность короткой прозы Элизабет Гаскелл .....  | 13  |
| <b>Макарова Л. Ю.</b> Генри Филдинг в ранней прозе С. Беккета: к вопросу о созвучиях .....  | 19  |
| <b>Братухина Л. В.</b> Репрезентация буддийской культурно-религиозной традиции в романе Р. Киплинга «Ким» .....                               | 26  |
| <b>Поршнева А. С.</b> Иосиф Прекрасный Т. Манна как герой-эмигрант .....  | 38  |
| <b>Шуринова Н. С.</b> Функции фрагментарности в «Дневниках странной войны» Ж.-П. Сартра .....   | 44  |
| <b>Котлярова В. В.</b> Жанровая самобытность исторической драмы США XX века в документально-художественном дискурсе .....                     | 50  |
| <b>Манжула В. В.</b> Национально-освободительная борьба в творчестве Джека Линдсея. Роман «Ганнибалл» .....                                   | 63  |
| <b>Бячкова В. А.</b> Образ леди Анны Невилл в пьесах У. Шекспира и англоязычных исторических романах второй половины XX – начала XXI вв. .... | 70  |
| <b>Proskurnin B. M.</b> Costumes and Creation in the Novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell .....                                      | 85  |
| <b>Конкин Д. Д.</b> Мотив одиночества и его интерпретация в творчестве Г. Г. Маркеса и Дж. М. Кутзее .....                                    | 100 |
| <b>Авраменко И. А.</b> Поэтика проницаемых границ: «Английский пациент» М. Ондатже как роман-воспоминание .....                               | 108 |
| <b>Суслова И. В.</b> Психология обращения: роман М. Уэльбека «Покорность» в контексте традиции ж.-к. Гюйсманса .....                          | 119 |
| <b>Баринова Е. В.</b> Современная британская литература в российских вузах: Адам Торп .....   | 128 |
| <b>Рогачевская М. С.</b> Роман сознания как жанровая разновидность в современной британской литературе .....                                  | 139 |
| <b>Раздел 2. Литературное произведение в диалоге культур, эпох, языков, видов искусств</b> .....  | 149 |
| <b>Крупницкая Д. Е.</b> Немецкий автоперевод баллады В. А. Жуковского «Светлана» .....  | 149 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Баранова А. В.</b> Проблема интерпретации образа Тэсс в первом русском переводе романа Томаса Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» .....   | 155 |
| <b>Шешунова С. В.</b> Чарльз Диккенс в творчестве И. С. Шмелева .....   | 161 |
| <b>Кононова А. В.</b> «Твердокаменность русской речи»: О. Э. Мандельштам в поэзии Шеймаса Хини и Пола Михан .....   | 167 |
| <b>Любимская О. М.</b> Поэтика «высокого безмолвия»: «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера в контексте творчества Ф. М. Достоевского .....   | 174 |
| <b>Харламова С. А.</b> Джон Леннон как автор художественной прозы: рецепция и переводы в России .....   | 183 |
| <b>Павлович К. К.</b> Живописание морского пейзажа в книге путевых очерков «Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова .....  | 189 |
| <b>Логинова М. А.</b> Пространство «пейзажного мышления» как маркер национального мировидения персонажей в поликультурных текстах русских писателей Казахстана (на примере рассказов А. Н. Сергеева и Н. М. Черновой) ..... | 195 |
| <b>Рогова А. Г.</b> «Then and then only Painter! Could thy Art...». Вордсворт о времени, переменах, памяти и искусстве в стихах, посвящённых портретам .....  | 201 |
| <b>Бочкарева Н. С.</b> Жанровое своеобразие эссе А. С. Байетт «Портреты в литературе» .....   | 212 |
| <b>Туманова О. С.</b> Трансформация образа Гамельнского Крысолова в чешской литературе и культуре (на материале интерпретаций романа В. Дика «Krysar») .....  | 220 |
| <b>Бурова И. И.</b> Роман К. Уиггин «Ребекка с фермы Солнечный Ручей» и его экранизации (1917–1938) .....   | 225 |
| <b>Табункина И. А., Шестакова А. С.</b> Мотив луны в романе Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» .....   | 231 |
| <b>Загороднева К. В., Алисултанова Э. Р.</b> Образ девицы с удочкой в рассказе А. П. Чехова «Дочь Альбиона»: тексты и контексты .....   | 240 |
| <b>Туляков Д. С.</b> Метафора в характеристике персонажей сатиры У. Льюиса .....  | 250 |
| <b>Струкова А. А., Бочкарева Н. С.</b> Функции архитектуры в романе Айн Рэнд «Источник» .....   | 260 |
| <b>Хохряков А. Л.</b> Истоки анималистических мотивов в рок-лирике группы «Пинк Флойд» .....  | 266 |

## TABLE OF CONTENTS

|   |     |
|---|-----|
| <b>Chapter 1. Problematics and poetics of World Literature</b> .....  | 7   |
| <b>Lypka M. M.</b> The Assessment of Ancient and Renaissance Literature in the Concept of Tragedy of E. Montague .....                          | 7   |
| <b>Firstova M. Yu.</b> The Social Aspect of Shorter Works by Elizabeth Gaskell .....  | 13  |
| <b>Makarova L. Yu.</b> Henry Fielding in Early Prose by S. Beckett: the Question of Attunements .....   | 19  |
| <b>Bratukhina L. V.</b> The Representations of Cultural-Historical Realities in the Novel <i>Kim</i> by R. Kipling .....                        | 26  |
| <b>Porshneva A. S.</b> Thomas Mann’s Joseph as an Emigrant Character .....  | 38  |
| <b>Shurinoва N. S.</b> The Functions of Fragmentariness in J.-P. Sartre’s ‘War Diaries’ .....   | 44  |
| <b>Kotlyarova V. V.</b> Genre Original of the American Historical Drama of the XX Century in the Documental and the Artistic Style .....        | 50  |
| <b>Manzhula O.V.</b> The National Struggle for Freedom in Jack Lindsay’s Novels. <i>Hannibal Takes a Hand</i> .....                             | 63  |
| <b>Byachkova V. A.</b> The Image of Lady Anne Neville in W. Shakespeare’s Plays and Historical English and American Novels of 1950s–2000s ..... | 70  |
| <b>Proskurnin B. M.</b> Costumes and Creation of the Novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell .....  | 85  |
| <b>Konkin D. D.</b> The Motive of Solitude and its Interpretation in the Novels of G. G. Marqués and J. M. Coetzee .....                        | 100 |
| <b>Avramenko I. A.</b> The Poetics of Permeable Borders: Michael Ondaatje’s «English Patient» as a Memory Novel .....                           | 108 |
| <b>Suslova I. V.</b> The Psychology of Conversion: M. Houellebecq’s Novel “Soumission” in J.-K. Huysmans’s Tradition .....                      | 119 |
| <b>Barinova E. V.</b> Modern British Literature in Russian Universities: Adam Thorpe .....  | 128 |
| <b>Ragachewskaya M. S.</b> The Novel of Consciousness as a Genre Variety in Contemporary British Fiction .....                                  | 139 |
| <b>Chapter 2. Literature in the Dialogue of Cultures, Times, Languages and Arts</b> .....   | 149 |
| <b>Krupnitskaya D. E.</b> German Self-Translation of the Ballad “Svetlana” by V. A. Zhukovsky .....   | 149 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Baranova A. V.</b> Interpretation of Tess in the First Russian Translation of Thomas Hardy's "Tess of the D'Urbervilles" .....   | 155 |
| <b>Sheshunova S. V.</b> Charles Dickens in the Works by I. S. Shmelev .....   | 161 |
| <b>Kononova A. V.</b> "The Steadfast Russian of Osip Mandlestam": Osip Mandlestam in the Poetry of Seamus Heaney and Paula Meehan .....   | 167 |
| <b>Lubimskaya O. M.</b> Poetics of "High Silence": "The Catcher in the Rye" by J. D. Salinger in the Context of F. M. Dostoevsky's Works .....  | 174 |
| <b>Kharlamova S. A.</b> John Lennon as a Writer of Fiction: Reception and Translations in Russia .....  | 183 |
| <b>Pavlovich K. K.</b> The Depiction of Seascapes in the Book of Travel Essays «Frigate «Pallada» by I. A. Goncharov .....  | 189 |
| <b>Loginova M. A.</b> Space "Landscape of Thought" as a Marker of National Worldview of the Characters in Multicultural Texts of Russian Writers of Kazakhstan (on the example of short stories by A. N. Sergeeva and N. M. Chernova) ..... | 195 |
| <b>Rogova A. G.</b> "Then and Then Only Painter! Could thy Art...". Wordsworth on Time, Changes, Memory and Art in Portrait Poems .....   | 201 |
| <b>Bochkareva N. S.</b> Genre Originality of A. S. Byatt's Essay "Portraits in Fiction" .....   | 212 |
| <b>Tumanova O. S.</b> Transformation of Character of Pied Paper from Hammeln in Czech Literature and Culture (the Example of the "Krysař" by V. Dýk) .....  | 220 |
| <b>Burova I. I. K.</b> Wiggin's Novel "Rebecca from Sunnybrook Farm" and Its Film Adaptations (1917–1938) .....   | 225 |
| <b>Tabunkina I. A., Shestakova A. S.</b> Motive of the Moon in the Novel "The White Peacock" by D. H. Lawrence .....  | 231 |
| <b>Zagorodneva K. V., Alisultamova E. R.</b> The Image of a Girl with a Fishing Rod in A. Chekhov's Story "The Daughter of Albion": Text and Contexts .....   | 240 |
| <b>Tulyakov D. S.</b> Metaphor in Characterization in Wyndham Lewis's Satire .....  | 250 |
| <b>Strukova A. A., Bochkareva N. S.</b> The Functions of Architecture in Ayn Rand's Novel "The Fountainhead" .....  | 260 |
| <b>Khokhryakov A. L.</b> The Origins of Animalistic Motives in the Rock Lyrics by "Pink Floyd" .....  | 266 |

## Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 82.01

### РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОГО И РЕНЕССАНСНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА В КОНЦЕПЦИИ ТРАГЕДИИ Э. МОНТЕГЮ

**Лыпка Мария Михайловна**

Аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы  
Вятский государственный университет  
610000, Россия, г. Киров, ул. Московская, 36. lyba@inbox.ru

В статье представлен анализ главы «О драматической поэзии» из книги Э. Монтегю «Опыт о произведениях Шекспира и его уникальности в сравнении с греческими и французскими авторами» (1785), где она формирует концепцию трагедии на основе оценки произведений античной и ренессансной литературы.

**Ключевые слова:** Монтегю, концепция трагедии, критика драмы, Шекспир, Софокл, Еврипид, Корнель.

Элизабет Монтегю (1718–1800), в девичестве Робинсон, справедливо можно считать одной из самых образованных и влиятельных женщин Англии восемнадцатого столетия. Родившись в одной из знатных и богатых семей Йорка, она имела возможность изучать иностранные языки, античную литературу, разнообразные искусства и науки, в чем немало преуспела. После вступления в брак с сэром Эдвардом Монтегю она стала одной из богатейших женщин своей эпохи, а её дом стал центром интеллектуального общества Лондона второй половины XVIII века [Schnorrenberg 2004: 720].

Элизабет Монтегю является автором многочисленных литературно-критических статей, опубликованных в популярных журналах восемнадцатого столетия. Они посвящены древнегреческой литературе, героям и сюжетам античных мифов, теории литературы и литературным жанрам, а также произведениям французских и английских авторов. В своем труде под названием «Опыт о произведениях Шекспира и его уникальности в сравнении с греческими и французскими драматическими поэтами...» (1785) она рассуждает о драматической поэзии.

Высоко оценивая достижения Аристотеля в области литературной теории, Элизабет Монтегю указывает современным авторам на необ-

ходимость следовать тем высоким литературным стандартам, которые были предписаны еще в эпоху античности. Писательница обращает внимание на значимость просветительской и дидактической роли литературы. Современному поэту, так же как и столетия назад, необходимо наставлять читателей в вопросах нравственности, религии и философии, ибо «не только в Древней Греции поэзия была учителем и стражем святынь человеческого общества» [Montagu 1785: 24]. Текст литературного произведения должен быть понятен читателю, а опыт, полученный в процессе прочтения произведения или просмотра его постановки, мог наилучшим образом повлиять на его жизнь.

Определяя задачи жанров литературы, а именно трагедии, эпической поэмы и драмы, Элизабет Монтегю также опирается на опыт Аристотеля. О трагедии, призванной со времен античной эпохи волновать чувства людей и помогать им освободиться от страстей, морально «очищаться» и возвышаться, писательница замечает, что в современном ей театре трагедия превращается в сценическое повествование, ей не хватает динамичного действия. Эпическая поэма, цель которой – «пробуждать благородные чувства, прививать хорошие привычки, воспитывать нравственность» [Ibid: 26], обладает, по мнению Монтегю, слишком возвышенным для восприятия простых людей языком, и это не позволяет ей в полной мере достигнуть указанной цели. Свое предпочтение Монтегю, следуя Аристотелю, отдает драме, поскольку она охватывает события, произошедшие в короткий период времени, язык ее прост и аллегории понятны, а ее динамичному действию удается полностью захватить внимание зрителя или читателя.

Следуя за Стагиритом, который писал, что «фабула должна быть составлена так, чтобы читающий о происходящих событиях, не видя их, трепетал и чувствовал сострадание о того, что совершается» [Аристотель 1998: 1083], писательница считает главной задачей драматического произведения – вызывать сочувствие и сопереживание. Монтегю также отмечает, что впечатление, оказанное на зрителя во время представления, во многом зависит от качества актерской игры. Ярким примером, по ее мнению, являются трагедии Софокла «Эдип Колонейский» и «Король Лир» Шекспира, где ярко переданы глубина и тяжесть душевных терзаний героев в таких роковых ситуациях, когда родительская любовь сменяется презрением и отречением.

Элизабет Монтегю рассуждает о состоятельности французской литературы, что не случайно, поскольку глава «О драматической поэзии» служит прологом к ее трактату «Опыт о произведениях Шекспира...», построенному на жаркой полемике с Вольтером. Писательница ставит

перед собой задачу оправдать великого елизаветинца, показав недостатки французской драмы.

В их число писательница включает, во-первых, многословные реплики героев в произведениях французских авторов, пространные монологи; во-вторых, чрезмерность эпических элементов, ослабляющих напряженность действия, т. е. недостаточность собственно драматического, игрового начала и акцента на раскрытии характеров, что делает представление «вялым и не способным возбудить страсти» [Montagu 1785: 31] и мешает зрителю приобрести новый эстетический и эмоциональный опыт, «очистить сердце» через сопереживание и сострадание героям. В этой оценке Монтегю снова опирается на мнение Аристотеля о том, что «трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, – воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств» [Аристотель 1998: 1071–72].

В противовес французской трагедии она приводит в пример произведение «непревзойденного барда» [Montagu 1785: 26] У. Шекспира «Макбет», где диалоги кратки, но при этом «впечатляюще» переданы душевные состояния героев, их чувства, эмоции. Этот несомненный талант Шекспира Элизабет Монтегю сравнивает с «искусством арабского мага, вселяющегося в тело другого человека и овладевающего его душой». «Шекспир познал все тонкости переживаний сердца», и обстоятельством, на это повлиявшим, писательница называет социальную среду, в которой родился ее знаменитый соотечественник и в которой «люди смело могли выражать свои чувства и мало задумывались о том, как это выглядит со стороны» [Ibid: 36].

Продолжая критиковать французские трагедии, писательница упрекает их авторов в фальши и демонстрации «манерности», а не истинной природы человека. Монтегю порицает сложный для восприятия язык французских трагедий, не соответствующий содержанию возвышенный стиль и даже неуместные, не подходящие для действия декорации на сцене.

Обстоятельно доказывая необходимость доступного пониманию языка, являющегося в первую очередь инструментом для развертывания фабулы, Элизабет Монтегю вновь обращается к образцовым произведениям античных авторов, а именно Софокла. При сравнении античных и французских трагедий открывается другой, наиболее важный недостаток последних – отсутствие морального воздействия на зрителя или читателя, подмена его фальшивым изяществом языка, что «рас-

творяет суть драмы в волнах элегии и эклоги» [Montagu 1785: 39]. Как считает писательница, это свидетельствует о вырождении драмы как жанра. Вердикт Монтегю суров: произведения французской литературы посредственны, и, по ее мнению, нельзя допустить, «чтобы посредственность претендовала на лавры совершенства, диктовала фантастические требования к драматическому искусству, навязывала другим культурам свои представления о достоинствах литературы» [Ibid: 40].

Критикуя, Монтегю в то же время предлагает свое видение и, в определенном смысле, решение проблемы: она указывает на такие недостатки современных постановок, которые, возможно, могут быть исправлены. Сторонница декорума, она обращает внимание на то, что некоторые сцены не стоит выносить на суд зрителя, а именно, следует избегать вида окровавленной плоти и переизбытка любовных сцен, не несущих сюжетобразующей нагрузки. Свою позицию Монтегю подтверждает конкретными примерами: в постановке трагедии Софокла «Филоклет» тело израненного героя не стоит показывать зрителю, важнее донести его проникновенную речь о раскаянии, а любовным сценам между Неоптолемом и нимфой Лемнос следует предпочесть живой спор о стрелах [Ibid: 40].

Рассуждая об уместности любовной интриги, писательница выстраивает целую систему доводов. Монтегю заявляет, что трагедия Корнеля «Эдип», некогда популярная при дворе Людовика XIV, стала «важным доказательством разложения вкуса в те времена», и здесь же она приводит слова Вольтера о том, что ставить «Эдипа» Корнеля на сцене без добавления любовных интриг – бессмысленно. Писательница подмечает, что в таком случае «трагедия превращается в любовную побасенку, которая теряет все свои поучительные и нравственные задачи» [Ibid: 42].

Монтегю считает, что поэт, пытаясь заинтересовать зрителя сценами любовной страсти, ради которой герой забывает о чести и долге, искажает морально-нравственную оценку поступков персонажей и восприятие образов персонажей в целом. Такую интерпретацию героев античных трагедий писательница называет «жестоким насилием» и приводит пример из постановки «Эдипа» Корнеля: образы Тезея и Дирсы, нарушивших все обещания перед Богом и людьми, кроме данных друг другу. «Насилие» над персонажами заключается и в абсолютной неестественности их образов, отступлении до крайности от оригиналов, которые следует искать в античных трагедиях. Например, «слезливый», чувствительный Одиссей в «Ифигении» Расина не имеет ничего общего, кроме имени, с истинным героем трагедии Еврипида «Гекуба» – холодным, решительным, готовым на все ради обществен-

ного блага, а Ахиллес, представший перед нами в произведении того же автора в качестве молодого и пылкого любовника, едва ли похож на благородного и честного Ахиллеса Еврипида [Montagu 1785: 44].

Чтобы усилить аргументацию, Элизабет Монтегю использует пространственный прием – цитирование авторитетных источников. Свои доводы она подтверждает отрывком из «Защиты поэзии» об истинном назначении трагедии Ф. Сидни, цитированием размышлений епископа Камбри о простоте и естественности речи римлян и мнения П. Брюмуа о двусмысленности, которая рождается в витиеватых речах римлян, изображаемых на французской сцене, и неестественности их образов.

Суждения самой Элизабет Монтегю не менее логичны и при этом остроумны: «Герои античной литературы весьма удивились бы, если бы узнали, что восхищаются не ими, а их «новыми» манерами, которыми они на самом деле никогда не обладали» [Ibid: 48]. Если выбор автора пал на греческий сюжет, то ему следует изучить манеры греков и отразить их в тексте своего произведения. (...) Когда сюжет и манеры не соответствуют друг другу, рождается огромное смысловое нарушение и совершенное неправдоподобие» [Ibid].

В главе «О драматической поэзии» писательница, опираясь во многих суждениях на «Поэтику» Стагирита, формирует собственные критерии, по которым оценивает достоинства того или иного произведения, поскольку требования, выдвинутые французской литературной критикой, она не считает авторитетными. По мнению Э. Монтегю, задача драмы – развивать моральные чувства зрителя, «взращивать его сердце», а герои сюжетов должны служить выдающимися примерами, на которые зрителю захочется равняться. Монтегю отмечает, что правдоподобными должны быть не только декорации, костюмы актеров и их речи, но и качества героев должны соответствовать месту и времени, в которых разворачивается сюжет, а их поступки – быть продолжением их характеров и демонстрацией нравственных принципов. Говоря о неправдоподобии французской литературы и драматургии, писательница едва ли хочет унижить авторов соседней державы. Она лишь жаждет защитить Шекспира, которого, увы, не оценили по достоинству во Франции. Чтобы отстоять права великого соотечественника, Э. Монтегю обращается к знаниям трудов древнегреческих поэтов и философов, теории литературных жанров, истории драмы, доступ к которым она получила благодаря своему высокому происхождению и положению в обществе. Возможно, не будь писательница одной из самых образованных и влиятельных дам своего времени, ее критика французской драмы и самого Вольтера не привлекла бы внимания широкого круга читателей. Однако ее статус не позволил лите-

ратурному олимпу проигнорировать ее мнение, и ее книга «Опыт о произведениях Шекспира...» пользовалась большой популярностью среди соотечественников и за пределами Англии.

### **Список литературы**

*Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Минск: 1998. 1391 с.

*Асмус В. Ф.* Эстетика Аристотеля. М.: Либроком, 2010. 70 с.

*Ернджакян А. А.* Катарсис в традиции и современной науке // Обсерватория культуры. М.: ФГБУ «РГБ», 2013, № 2 (апрель – май). С. 102–106.

*Познев М. М.* Психология искусства. Учение Аристотеля, М.; СПб.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 816 с.

*Montague E.* An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare compared with Greek and French Dramatic Poets with some Remarks upon the Misrepresentations of Mons. VOLTAIRE. London: Charles Dilly, 1785. 316 p.

*Schnorrenberg B.* «Elizabeth Montagu». [Электронный ресурс]. В. Schnorrenberg. «Elizabeth Montagu». The Oxford Dictionary of National Biography. London: 2004. vol. 38, 720–725. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth\\_Montagu](https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Montagu) (дата обращения: 31.08.2016).

## **THE ASSESSMENT OF ANCIENT AND RENAISSANCE LITERATURE IN THE CONCEPT OF TRAGEDY OF E. MONTAGUE**

**Maria M. Lypka**

Postgraduate Student in the Department of Russian and Foreign Literature  
Vyatka State University  
610000, Russia, Kirov, Moskovskaya st., 36. [lyba@inbox.ru](mailto:lyba@inbox.ru)

The article presents the analysis of the Chapter “On dramatic poetry” from the book by E. Montague, “An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare compared with Greek and French Dramatic Poets” (1785), where the author forms the concept of tragedy on the basis of an assessment of works of antique and Renaissance literature.

**Key words:** Montague, concept of tragedy, criticism of drama, Shakespeare, Sophocles, Euripides, Corneille.

## СОЦИАЛЬНОСТЬ КОРОТКОЙ ПРОЗЫ ЭЛИЗАБЕТ ГАСКЕЛЛ

### Мария Юрьевна Фирстова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка  
и межкультурной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. legkikh76@mail.ru

В статье рассматриваются повесть Э. Гаскелл «Признания мистера Харрисона» (1851), рассказы «Последнее поколение в Англии» (1849) и «Клетка в Крэнфорде» (1863). Прослеживается взаимосвязь между этими произведениями и романом «Крэнфорд» на уровне фабулы, персонажей и тем. Особое внимание уделяется принципам создания социально детерминированных характеров.

**Ключевые слова:** Э. Гаскелл, юмор, рассказ, новелла, социально детерминированный характер, викторианство.

В России Элизабет Гаскелл (1810–1865) была долгое время известна как автор, работающий преимущественно в жанре социального романа: от чартистского до социально-психологического. Но писательница также создала ряд рассказов и повестей, центральное место в которых традиционно отводится социальным вопросам.

Об этих произведениях, мало исследованных в отечественном литературоведении, и пойдет речь в статье. Это повесть «Признания мистера Харрисона» (*Mr. Harrison's Confessions*, 1851), рассказы «Прошлое поколение в Англии» (*The Last Generation in England*, 1849) и «Клетка в Крэнфорде» (*The Cage at Cranford*, 1863). Все это примеры социально-бытового повествования. В названных произведениях само общество (его стратификация, внутренние взаимосвязи, принципы функционирования и развития) и его роль в определении повседневной жизни и в итоге судьбы отдельных его членов, являются основными предметами художественного изображения.

Так, в рассказе «Прошлое поколение в Англии» Гаскелл, вдохновленная нереализованным желанием Роберта Саути (1774–1843) написать книгу «История домашнего быта Англии», стремится запечатлеть смену этапов развития британского общества на примере маленького города. Автором подробно описывается сословная иерархия городка: от живущих на ренту незамужних дочерей крупных землевладельцев

до маргинальных групп буйствующих молодых людей. В начале рассказ напоминает документально-историческое описание, однако затем Гаскелл приводит примеры настолько странных обычаев и случаев из жизни «города амазонок»: проглоченное кошкой кружево, упавшая в яму с известью корова, хранение чайного подноса под диваном, что сам тон произведения неизбежно меняется с нарочито книжного на ироничный и насмешливый. Фабула этого рассказа станет своего рода канвой, по которой будет вышит причудливый сюжетный узор романа «Крэнфорд» (*Cranford*, 1853) с его яркими женскими характерами (мисс Деборы Дженкинс, мисс Мэтти, мисс Пул, миссис Джеймисон), глубоким психологизмом и ностальгией по уходящему в прошлое патриархальному мироустройству [см. об этом Фирстова 2013].

Стремление Гаскелл правдиво изобразить социальное устройство небольших городов обуславливает внимание к повседневности, быту, так называемым мелочам жизни в произведениях. О преобладании темы будничной жизни провинции в прозе Гаскелл конца 1840 – начала 1850 гг. писал и Б. Б. Ремизов. Он связывал это с поиском альтернативы существующему социальному порядку и буржуазной действительности [см. об этом: Ремизов 1974: 67]. На наш же взгляд, это обусловлено осмыслением происходящих в середине XIX в. изменений в английском обществе, «ведущей экономической, социальной, политической и нравственной силой которого стал средний класс» [Проскурнин 2004: 7].

В повести «Признания мистера Харрисона» главный герой, он же рассказчик, является типичным представителем этой социальной страты. Сын лавочника, Фрэнк Харрисон, получил медицинское образование и по приглашению местного врача мистера Моргана приехал в провинциальный городок Данкомб. Ежедневно исполняя свои обязанности, главный герой общается с представителями различных социальных слоев городка: от мисс Тиррелл из местного дворянского семейства до садовника Джона Браункера. Именно благодаря его посредничеству рассказчика мы узнаем о том, как устроено общество Данкомба, кого принято приглашать на пикник, кого считать джентльменом, что считается допустимым в приличном обществе и т. д.

В Данкомбе, как и в Крэнфорде, в основном живут небогатые женщины: вдовы (миссис Роуз, миссис Мантон), старые девы (сестры мисс Томкинсон и мисс Кэролайн Томкинсон, мисс Хорсман), незамужние молодые женщины (дочь викария Софи Хаттон, мисс Буллок). Поэтому приезд молодого неженатого доктора закономерно направляет развитие сюжета в матримониальном направлении, но этим он не исчерпывается.

В начале произведения друг и родственник Харрисона просит рассказать «все об ухаживаниях и завоевании» [Gaskell 2006: 205]. Сам он одинокий холостяк, живущий на о. Цейлон. За этой ремаркой скрывается значимая для творчества Гаскелл тема колониальной экспансии Великобритании в XIX в. Питер Дженкинс в романе «Крэнфорд» также является проводником этой темы. Одним из последствий колониальной политики Британии стал демографический дисбаланс в стране: число женщин превысило число мужчин, так как последние массово уезжали в заморские территории [см. об этом: The Nineteenth Century 2005: 179].

Итак, Фрэнк начинает рассказ. Герой и произошедшие с ним события, представлены в ретроспективе. Это позволяет рассказчику преодолеть собственную пространственную и временную ограниченность и понять причины произошедшего: как он, сам того не ведая, оказался женихом трех жительниц городка, будучи влюбленным в другую девушку – дочь викария. Ситуация явно комичная, отсюда и ироничное название повести.

Одно из значений английского слова «confession» – признание в совершении чего-то дурного. Но главный герой не делает ничего плохого. Это женское общество Данкомба превратно истолковывает его поступки, пусть и без злого умысла. Дамы видят лишь то, что хотят видеть – молодого мужчину, которого следует женить. Яркий пример такого «видения» в повести – мисс Хорсман, она же неиссякаемый источник всех городских слухов. В романе «Крэнфорд» эту роль сыграет мисс Пул. Юмористическое описание злоключений героя позволяет Гаскелл не только обозначить острую социальную проблему избытка женщин, но и коснуться важной философской темы – тщетность усилий человека в достижении счастья.

Молодой доктор постоянно оказывается в двусмысленных ситуациях, комический эффект которых усиливается за счет использования диалогов, построенных по классическому для комедий принципу «qui pro quo». Возможным объяснением невезения героя является его незнание обычаев и «законов» провинциального города. Фрэнк Харрисон здесь новичок: он приезжает в Данкомб из Лондона. Его непредвзятое отношение к жителям городка, несмотря на всю субъективность рассказчика, позволяет дать объективную оценку персонажам повести. Этим он отличается от другого рассказчика – Мэри Смит из романа «Крэнфорд» и рассказа «Клетка в Крэнфорде», в которых рассказчица связана с героями родственными и дружескими отношениями, что не позволяет ей быть объективной в оценке их чудачеств.

Поэтому в «Крэнфорде» нет тех сатирических замечаний, что присутствуют в повести.

Из вышесказанного очевидна генетическая связь между анализируемыми произведениями и романом «Крэнфорд». Подтверждением этому служат и такие персонажи, как сестры Томкинсон. Это своего рода двойники сестер Дженкинс из «Крэнфорда», своеобразные наброски к более сложным социально детерминированным характерам Деборы и Матильды. Образы сестер Дженкинс также отличает несоизмеримо большая психологическая глубина.

Сестры Томкинсон после смерти отца открывают школу для девочек. Дела ведет старшая сестра, поэтому рассказчик всегда обращается к ней по фамилии, подчеркивая тем самым ее социальный статус деловой женщины. Необходимо самостоятельно зарабатывать на жизнь неизбежно ведет к появлению у героини мужских черт характера. Фрэнк Харрисон описывает ее как «высокую, худую, мужеподобную женщину, в чьем характере со всей очевидностью присутствовала способность бросить вызов или проявить открытое неповиновение» [Gaskell 2006: 212].

Замечание рассказчика о характере мисс Томкинсон противоречит высокопарному высказыванию мистера Моргана о том, что женщины а priori нуждаются в защите мужчин. Здесь Гаскелл иронизирует над традиционным для викторианской эпохи представлением о женщине как о существе слабом и зависимом. Несоответствие между тем, что мистер Морган на словах ратует за патернализм в отношении женского пола, а на деле боится мисс Томкинсон, создает комический эффект. Комизм усиливается, когда он, всерьез опасаясь, что придется на ней жениться, срочно делает предложение миссис Роуз, более соответствующей викторианскому идеалу женственности. Тем самым он «спасает» рассказчика от матримониальных притязаний миссис Роуз.

Младшая сестра Томкинсон появляется в повести исключительно под собственным именем Кэролайн, что не только указывает на ее «вечное» положение младшей в семье, но и на детскость, незрелость ее характера. Несмотря на свой возраст – мисс Кэролайн около тридцати пяти лет, – она все еще придает большое значение валентинкам. Это сыграет с ней злую шутку.

Если за юмористическим описанием внешности и манер старшей сестры (мисс Томкинсон неоднократно сравнивается с гренадером) скрывается уважительное отношение рассказчика к ее личным качествам, пусть и не свойственным женщине, то при изображении поведения младшей происходит переход к сатире. Например, замечание о том, что истеричное поведение мисс Кэролайн было вызвано не разби-

тыми мечтами о любви, а поеданием соленых огурцов. Ш.Фостер вообще относит все эти произведения, за исключением «Крэнфорда», к жанру социальной сатиры [Foster 2007: 116]. Как известно, источником сатирического смеха служат пороки и недостатки. У мисс Кэрлайн это эгоизм и стремление получить желаемое любой ценой. Так, она даже поступает собственным аристократическим происхождением ради замужества: ее избранник – сын торговца салными свечами. Но это не преодоление сословных предрассудков, на которое так и не решилась младшая сестра из романа «Крэнфорд», а всего лишь потворство собственной прихоти. Тем не менее, этот брак демонстрирует значимый социальный процесс викторианской эпохи – расширение среднего класса в обе стороны.

Пример мезальянса встречается и в «Крэнфорде». Это брак леди Гленмайер и доктора Хоггинса, который и много лет спустя не перестает возмущать в лице мисс Пул «весь Крэнфорд» в рассказе «Клетка в Крэнфорде». Основная идея произведения заключается в критике неспособности принимать новое. Отсталость в области представлений о моде свидетельствует об общей отсталости: из присланного в подарок мисс Пул кринолина она и Мэри Смит пытаются сделать клетку для попугая.

Продолжая осмыслять происходящие в современном ей обществе преобразования, Гаскелл в произведениях малой формы избегает прямого изображения социальных конфликтов, но ей все же удается показать свершившиеся изменения путем создания социально-детерминированных характеров, огранных юмором и иронией.

### *Список литературы*

*Проскурнин Б. М.* О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту // Вестник Пермского университета. Вып. 4. Иностранные языки и литературы. Пермь, 2004. С. 5–11.

*Ремизов Б. Б.* Элизабет Гаскелл: Очерк жизни и творчества. Киев: Вища шк., 1974. 171 с.

*Фирстова М. Ю.* Материнство в проблемно-тематической целостности романа Э. Гаскелл «Крэнфорд» // Мировая литература в контексте культуры: научный журнал. Пермь, 2013. Вып. 2(8). С. 13–18.

*Foster Sh.* Elizabeth Gaskell's shorter pieces. // Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell. New York: Cambridge University Press, 2007. P. 108–130.

*Gaskell E.* Mr. Harrison's Confessions. // Gaskell Elizabeth C. Cranford and Other Stories. Ware: Wordsworth Editions Limited, 2006. P. 201–270.

*Gaskell E.* The Last Generation in England. [Электронный ресурс]. URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/g/gaskell/elizabeth/generation/> (дата обращения: 22.02.2016).

*Gaskell E.* The Cage at Cranford. [Электронный ресурс]. URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/g/gaskell/elizabeth/cage/> (дата обращения: 22.02.2016).

*The Nineteenth Century.* The British Isles: 1815-1901. Oxford: Oxford University Press, 2005. 342 p.

## THE SOCIAL ASPECT OF SHORTER WORKS BY ELIZABETH GASKELL

**Maria Yu. Firstova**

Candidate of Philology, Associate Professor  
in the Department of English and Cross-cultural Communication  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. legkikh76@mail.ru

The article analyses Gaskell's shorter works: "Mr. Harrison's Confessions" (1851), "The Last Generation in England" (1849) and "The Cage at Cranford" (1863). The stress is done on the link between these shorter works and "Cranford" on the level of plot, characters and themes. The article also deals with socially determined characters.

**Key words:** E. Gaskell, humour, short story, novella, socially determined character, the Victorian period.

**ГЕНРИ ФИЛДИНГ В РАННЕЙ ПРОЗЕ С. БЕККЕТА:  
К ВОПРОСУ О СОЗВУЧИЯХ**

**Людмила Юрьевна Макарова**

к. филол. н., старший преподаватель кафедры литературы  
и методики ее преподавания,

Уральский государственный педагогический университет  
620017, Россия, г. Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26  
zeppelin2302@yandex.ru

В статье рассматриваются созвучия между ранним произведением Г. Филдинга «Путешествие в иной мир и прочее» и первым романом С. Беккета «Больше замахов, чем ударов». Общим моментом, сближающим произведения, является сюжет «странствия по загробному свету», восходящий к средневековому жанру видения. Сопоставительный анализ интерпретации традиции видения позволит по-новому осветить вопросы о художественном своеобразии ранней прозы Г. Филдинга, о формировании беккетовской эстетической позиции, а также поможет определить логику взаимоотношения беккетовского текста с литературными и философско-нравственными прецедентами.

**Ключевые слова:** Г. Филдинг, С. Беккет, Просвещение, модернизм, роман в новеллах, «хождение по загробному миру», аллюзии.

Для многих писателей-модернистов особое значение имело XVIII столетие. Среди авторов, которым был близок дух эпохи Просвещения, нередко называют Сэмюэля Беккета. На протяжении всего творчества С. Беккет был внимателен к наследию просветителей и особо выделял британских писателей Д. Свифта, Г. Фильдинга, Т. Смолетта, Д. Босуэлла, С. Джонсона и Л. Стерна, храня в библиотеке издания их произведений. У Беккета сложилось своеобразное отношение и собственное видение творческих индивидуальностей названных романистов и мыслителей.

Беккетоведы Д. Флетчер, Д. Пилллинг, и Ф. Н. Смит особенно подчеркивают тот факт, что автор наиболее активно проявлял интерес к наследию XVIII века на раннем этапе своего писательского пути, когда его личная оригинальная эстетическая позиция только формировалась. В 1930-е годы наряду с влиянием итальянской линии, представленной Данте, Бруно и Вико, и модернистов (Пруст и Джойс), творчество ан-

глийских писателей-просветителей имело не менее существенное значение. Внимание Беккета к этой литературной традиции выразилось, прежде всего, в напряженном чтении и комментировании прозы. Отзвуком беккетовского увлечения XVIII веком воспринимаются аллюзии, достаточно часто встречающиеся в ранней прозе писателя. Как убедительно показывает Ф. Н. Смит, момент чтения Беккетом прозы XVIII века совпал с процессом создания его ранних романов «Мечты о женщинах, красивых и средних» (1932), «Больше замахов, чем ударов» (1934) и «Мэрфи» (1936).

В ряду первых произведений писателя центральным является роман в новеллах «Больше замахов, чем ударов», над которым Беккет работал с 1932 по 1934 гг. Главным героем романа стал дублинец Белаква Шуа, увлеченный странствиями по окрестностям города и историческим областям Ирландии, а также постижением миров «Божественной комедии».

Генри Филдинг (1707–1754) – один из авторов, чье творчество привлекало внимание Беккета в период работы над «Больше замахов, чем ударов». Кроме «Тома Джонса Найденыша» писатель читал и «Историю жизни покойного Джонатана Уайлдла», «Историю приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса», а также «Дневник путешествия в Лиссабон» Филдинга. Первые два – это дебютные романы, написанные в 1742–1743 годах, занимающие «достаточно важное место в творческой биографии» Филдинга как произведения, в которых автор впервые проявил свое новаторство в жанре романа в английской литературе. «Дневник путешествия в Лиссабон» создавался в последние дни жизни писателя и явился своеобразным итогом творчества Филдинга.

Однако в творческой биографии Филдинга есть и чуть более раннее произведение, работая над которым, он только начинал свой путь прозаика после отстранения от драматургии в 1737 году. Это «Путешествие в загробный мир и прочего», чья судьба довольно причудлива: повесть занимает особое место, примыкая к предшествующему, более раннему, драматургическому творчеству Филдинга и, вместе с тем, являясь органически связанной с романами 1741–1742 годов. Повесть воспринимается как своего рода начало жанровых поисков Филдинга в прозе, как первое прозаическое произведение, в котором «проявилась индивидуальность Филдинга – писателя и мыслителя» эпохи Просвещения [Соколянский 1975: 60].

В беккетоведении нет точного ответа, читал ли Беккет филдинговское «Путешествие в загробный мир». В монографии «Беккетовский XVIII век» Ф. М. Смит не включает это произведение в круг чтения

Сэмюэла Беккета. Однако в сопоставлении «Путешествия» и «Больше замахов» нам представляются возможными созвучия в художественных исканиях писателей в начальный период их творчества. Попытаемся понять, какие параллели возможны в творческих процессах Генри Филдинга, чьи произведения являются вершинными в истории английской литературы XVIII века, и Сэмюэла Беккета, своим творчеством оказавшего влияние на современный литературный процесс и искусство XX века в целом.

Общим моментом, сближающим «Путешествие» Филдинга и «Больше замахов» Беккета, является сюжет «странствия по тому свету», восходящий к жанру видения или «хождения по загробному миру», традиции которого складывались в литературе Средневековья. Повествования в жанре видений, «выполняя важную дидактическую функцию ... представляли собой увлекательное чтение» о чудесах в «запредельных краях» [Гуревич 1977: 4]. «Божественная комедия» Данте стала одной из вершин в развитии жанра видения; другой «перспективной» в истории этой традиции считаются мифологические сюжеты, эпизоды из Гомера или Вергилия, Цицерона или произведений Лукиана.

Воспринимая традицию «хождения по загробному миру», Филдинг и Беккет по-разному интерпретируют ее в духе эпох, к которым принадлежат, и в соответствии со своими эстетическими ориентирами и художественными концепциями.

В повести Филдинга описывается аллегорическое посещение загробного мира, совершаемое душой писателя, «расставшегося с жизнью» в бренном мире и обретающего покой в вечности Элизиума. Разрабатывая сюжет «путешествия в иной мир», Филдинг ориентировался, прежде всего, на «Правдивую историю» и «Менипп, или Путешествие в загробное царство» Лукиана из Самосаты, который одним из первых сатирически осмыслил «хождения по тому свету». Сочетание дидактического, поучительного и пародийного планов актуализировалось в жанре видения в момент постепенного выхода за рамки монастырской культуры и развития в русле светской традиции. В литературе английского Просвещения «сатирико-нравоучительные» произведения в жанре видения были достаточно распространённым явлением, что свидетельствовало о востребованности духовно-нравственного потенциала традиции и ее гибкости, ведь каждый автор предлагал свою модификацию жанра. Оригинален был и Филдинг, создавая повесть, созвучную своему времени, и следуя образцу, который дал Лукиан. Как просветитель, Филдинг в «Путешествии» утверждал идеал нравственного бытия через отрицание недолжных сторон жизни обще-

ства и поведения человека, не соответствующих требованиям разума и чувства. Свой художественный поиск писатель воплотил в аллегорических образах «города Болезней», «дворца Смерти», суда Миноса, преисподней и мира Элизиума, населенных мифологическими, литературными, историческими персонажами, чьи пороки или добродетели отражают современное Филдингу общество.

В девяти главах первой книги от лица «автора» ведется повествование о перипетиях в человеческих судьбах, о разных вариантах «жребиев» на «том свете». Нравственное состояние духов, являющихся зеркальным отражением душ в «мире живых», безапелляционно оценивается писателем и пристально исследуется в ироническом и сатирическом ключе.

В образе «автора путешествия», допущенного в Элизиум, узнаются черты самого Филдинга. С первых минут в «восхитительной апельсиновой роще» происходит встреча «автора» с «дочуркой, потерянной несколько лет назад». Во время «здешнего обычая», «поклонения» героев «своим поэтам», к «автору» подходит «крошечный дух», который «назвался Мальчиком с Пальчик», и эта встреча не может не напомнить о поставленной драматургом с 1731 году пьесе «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-Пальчик Великого». Земное писательское прошлое не оставляет «автора»: жизнь художника будто совершает круг в «новых приключениях в Элизиуме». Вхождение образа «автора» в вечное пространство Элизиума становится импульсом, стремительно стягивающим в повествование новые лица. Мифологические и литературные герои, исторические личности, писатели, поэты с древних времен до эпохи Филдинга – «великое множество духов» потоком вливается в рассказ «автора» о встречах и беседах в «апельсиновой роще» [Филдинг 1988: 52, 54]. Внутреннее «родство» между «автором» и обитателями Элизиума подтверждается взаимным «узнаванием» и «признанием», которые происходят «по наитию», присущему всем, кто прибывает с «того света» в «загробный мир». «Автор» и становится тем лицом, который переживает «грезы или видение», «путешествуя в иной мир», и сообщает об «увиденном» уже в своей рукописи.

В десятой главе в широком потоке духов выделяется фигура Юлиана Отступника, о чьих «путешествиях из земного мира в иной» повествуется на протяжении одиннадцати глав. Завершает повесть глава-исповедь Анны Болейн – личности не менее одиозной в истории Англии. Обе исторические фигуры входят в пространство повести как образы скорее провокационные для читателя, так как, лишенные комментариев «автора», поступки обоих разоблачают склонность челове-

ческой природы к непостоянству, умение приспособливаться к обстоятельствам ради собственной выгоды и лицемерие. Лицемерие и лживость, тщательно замаскированные под благочестие, определяют, по мнению творца/«мнимого издателя»/автора», неизменную сущность человеческой природы [Филдинг 1988: 29, 36, 40].

И все же, мистифицированная история с «найденными на чердаке листах» и комментарии «мнимого издателя» призваны подчеркнуть не только иронический и порой саркастический взгляд Филдинга на общество, но и убежденность автора в том, что «самое высокое и самое правильное счастье, какое возможно в этом мире, берет свое начало в великодушии и добродетели» [Филдинг 1988: 30].

Варьируя сюжет «хождения по тому свету», С. Беккет ориентируется на «Божественную комедию» Данте и разворачивает «чистилищный» эпизод встречи поэта и Белаквы (4 песнь), чей архетип становится основой для образа главного героя романа. Модернистская модель мира в романе Беккета глубоко субъективна и структурируется вокруг героя, проецирующего себя на внеположенную реальность, а не наоборот. Внутренний мир героя, вмещающий в себя различные пласты культуры, образует бесконечное пространство странствий Белаквы. Главный герой существует в «настоящем» времени, но оно специфично – и современно Беккету, и неопределенно, и вечно. Вслед за Белаквой в роман входит шлейф воспоминаний о встрече с Данте на подступах к срединному миру и о земной жизни реального дантевского друга Дуччо ди Бонавиа, послужившая фабулой для диалога между поэтом и нерадивым в «срединном мире». «Настоящее» и «прошлое» сопрягаются, наслаиваются друг на друга: сидение героя у памятника Томасу Муру напоминает сидение и ожидание дантевского Белаквы «в тени скалы» в Предчистилище, постижение пространств Дантевских Ада и Рая происходит «из вне», «из настоящего» присутствия в дублинской квартире, но в мысленном диалоге с Беатриче, во время прогулок по улицам и окрестностям Дублина в сознании героя возникают ассоциации с «памятными» местами во Флоренции, лейтмотивом через весь роман проходит желание героя обрести покой в Лимбе в состоянии дорождения. Аллюзивные ряды выстраиваются в романе бесконечно, и источником многомерного восприятия мира является сознание Белаквы.

В этической системе координат художественного мира Беккета «Чистилищем», откуда «взят» дантевский персонаж, оказывается весь окружающий мир, ход которого неизменен, разделение действия и бездействия теряет свое значение; бессмысленны вопросы греховности и добродетели, человеческой устремленности к счастью земному и

небесному. Единственное, что может произойти с человеком, – это возвращение в исходную ситуацию, к самому себе. Тень огромного валуна в Предчистилице теперь понимается как укрытие, спасительное пространство, защищающее от внешних вторжений.

Круговое движение между мирами «мертвых и живых», совершаемое душой Юлиана Отступника и душами других грешников, «чтобы дополнительно очиститься», в романе Беккета оборачивается бесконечным движением человечества в сферическом мире-Чистилице, выхода из которого нет. «Грезы, или видения» Белаквы, напротив, рассматриваются как попытка восстановить утраченные смыслы бытия, связи в исторических и культурных эпохах, преодолеть хаос и абсурд мира [Филдинг 1988: 29, 48].

Причастность Г. Филдинга и С. Беккета к средневековой традиции «хождения по загробному миру» свидетельствует о художественных и нравственно-этических связях между эпохой Просвещения и модернизма, исследование которых позволит по-новому осветить вопросы о художественном своеобразии ранней прозы Г. Филдинга, о формировании беккетовской эстетической позиции, а также поможет определить логику взаимоотношения беккетовского текста с литературными и философско-нравственными прецедентами.

### *Список литературы*

*Беккет С.* Больше замахов, чем ударов / пер. с англ. А. Панасьева. Киев: Ника – Центр, 1998. 308 с.

*Данте Алигьери.* Божественная комедия / пер. с итал. и коммент. М. Лозинского // Мир Данте: в 3 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т. 1. С. 121–686.

*Соколянский М. Г.* Творчество Генри Филдинга. Книга очерков. – Киев, Высшая школа. 1975. 174 с.

*Филдинг Г.* Путешествие в загробный мир и прочее // Филдинг Г. Избранные сочинения; пер. с англ. / вступ. статья и коммент. В. Харитонов. М.: Худож. лит., 1988. С. 27–114.

*Beckett S.* More Pricks than Kicks / S. Beckett. Paris; London; N. Y.: John Calder Publisher, 1993. 204 p.

*Fletcher J.* Samuel Beckett's Art. London: Chatto & Windus, 1967.

*Pilling J.* Beckett's English Fiction // Cambridge Companion to Beckett / ed. by J. Pilling. Cambridge: The University Cambridge Press, 1984. 274 p.

*Smith Frederick N.* Beckett's Eighteenth Century. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2002. 219 p.

## HENRY FIELDING IN EARLY PROSE BY S. BECKETT: THE QUESTION OF ATTUNEMENTS

**Liudmila Yu. Makarova**

Candidate of Philology, Senior Lecturer

in the Department of Literature and Methods its teaching

Ural State Pedagogical University

620017, Russia, Yekaterinburg, Kosmonavtov ave., 26.zeppelin2302@yandex.ru

The article deals with attunements between the early work of H. Fielding's "A Journey from this World to the Next" and the first novel S. Beckett's «More Pricks than Kicks». The common point of convergence of works is the plot of «pilgrimage in the other world», which goes back to the medieval genre of visio. Comparative analysis of the interpretation of the tradition of the visio will allow for a new light on questions about the artistic originality of the early prose H. Fielding, the formation the aesthetic position by S. Beckett, as well as help define the logic of relationships of Beckett's text with literary, philosophical and moral precedents.

**Key words:** H. Fielding, S. Beckett, Age of enlightenment, modernism, novel in novellas, «pilgrimage in the other world», allusion.

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БУДДИЙСКОЙ  
КУЛЬТУРНО-РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАДИЦИИ  
В РОМАНЕ Р. КИПЛИНГА «КИМ»**

**Людмила Викторовна Братухина**

к. филол. н., доцент

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. Loli28@yandex.ru

Статья посвящена исследованию культурно-исторических реалий, представляющих тибетский буддизм в романе Р. Киплинга «Ким». Среди иных составляющих «культурного полилога» в произведении буддийская обретаёт особое значение, поскольку соотносится с одним из наиболее ярких и притягательных персонажей – тибетским паломником-ламой. В работе предпринимается попытка атрибутировать отдельные элементы культурного интертекста данной религиозной традиции (обычаи, предания, направления), основное внимание уделяется названию «Тешу Лама», анализируемому с привлечением данных о возможном историческом прототипе героя Киплинга. Высказывается предположение о том, что автор произведения, используя свои обширные познания в области тибетской религиозно-культурной традиции, создает образы двух основных персонажей, соединяя в каждом из них западное и восточное начала.

**Ключевые слова:** Киплинг, «Ким», Тешу Лама, тибетский буддизм, межкультурный диалог, культурный контекст, синтез культурных начал Запада и Востока.

Роман Р. Киплинга «Ким» (*Kim*, 1901) отражает широкую панораму культурных традиций, представленных в Британской Индии. Исследователи рассматривают киплинговский «культурный полилог» в различных аспектах. Одним из часто обсуждаемых становится противопоставление западного и восточного культурных миров в контексте колониальной и постколониальной проблематики<sup>1</sup>. Б. М. Проскурнин отмечает сложившееся в зарубежной науке мнение о том, что данное произведение Киплинга – «самое сложное из всех исследование реальности», в котором «писатель преодолевает чисто британское т. е. колониальное видение Индии и выходит на более широкий масштаб ее понимания» [Проскурнин 2010: 99]. В рамках настоящей работы акту-

альна предлагаемая исследователем характеристика Кима как героя «помещенного в кросскультурную ситуацию т. е. ситуацию не столько диалога сколько «диффузии» культур» [Проскурнин 2010: 100]. Е. П. Зыкова подчеркивает, что Ким «узнаёт мир современной Индии в максимально возможной для одного человека полноте именно потому, что он научился быть Протеем, менять свои обличья, дающие ему доступ в разные сферы жизни». Это, по мнению исследовательницы, художественное воплощение неоромантического типа личности, «которая свободно вращается в разных социальных мирах и для которой жизнь становится увлекательной игрой» [Зыкова 1996: 149]. Д. С. Туляков называет главным достоинством романа «идею неразрывно связанных единства и многообразия жизни как таковой», воплощенную «в образе колониальной и поликультурной Индии». В своей статье он уделяет внимание тому, как отображается «сложная языковая и речевая организация романа» (в том числе и индивидуальная речевая характеристика ключевых персонажей) в переводах его на русский язык [Туляков 2011: 185].

Нам представляется важным проанализировать специфику репрезентации тибетско-буддийской культурно-религиозной традиции в произведении как одной из составляющих особого поликультурного облика Востока. Исследователями буддийский интертекст рассматривается в виде отдельных аспектов поэтики романа. Специфика поздневикторианского понимания буддизма, его отражение на страницах романа рассматривается в статье Я. Х. Квана «The Buddhist Sub-text and the Imperial Soul-making in Kim». Здесь подчеркивается, что в произведении Киплинга сказывается противоречие между восприятием викторианцами буддизма как восточной религиозной традиции, конкурирующей с христианством, и их потребностью в моральных ценностях буддизма, противопоставляемых материальному прогрессу как фундаментальной ценности западного капитализма [Kwon 2007]. Б. М. Проскурнин усматривает близость киплингского понимания «порядка» и буддийской концепции «справедливого Колеса жизни», идеологом которой выступает лама в романе [Проскурнин 2010: 102]. С. Гюндолу дает развернутый анализ буддийской составляющей художественного мира романа, исследуя возможные исторические параллели, значение буддийских понятий-терминов, образ Тешу Ламы. Роль тибетского ламы в судьбе Кима и паломничество в поисках Реки Стрелы как особое «духовное измерение» [Sorkhabi 2007: 53] произведения исследуется в статье Р. Соркхаби. Также отметим книгу П. Хопкирка «Quest for Kim: In Search of Kipling's Great Game», в которой предпринимается попытка дать культурно-исторический комментарий,

помогающий лучше понять образ загадочного тибетца в романе Р. Киплинга.

В настоящей работе мы предполагаем рассмотреть своеобразное преломление в художественном мире произведения отдельных историко-культурных реалий, связанных с религиозной традицией тибетского буддизма. По нашему мнению, репрезентация этих реалий не только служит созданию образа соответствующего персонажа – буддийского монаха, – но и затрагивает уровень интерпретации системы образов произведения.

Особое значение буддийского культурного интертекста в произведении обусловлено той ролью, что обретает паломник из далекого Тибета. Он становится в ходе развития действия другом и наставником главного героя, юного Кимбола О'Хары. Е. П. Зыкова называет тибетского путешественника «олицетворением высокой духовности», одним из двух полюсов восточной жизни, «между которыми балансирует Ким» [Зыкова 1996: 150]. Д. Скотт, подчеркивая значение образа тибетского ламы в романе, ссылается на исследователей<sup>2</sup>, оценивающих позитивное и возвышенное изображение данного персонажа как свидетельство постколониальной направленности произведения в целом.

Изображая в романе тибетского монаха, Р. Киплинг, естественно, не обходится без привлечения историко-культурных реалий, связанных именно с тибетской разновидностью данного религиозно-философского учения. В данной работе мы коснемся тех из них, что не получили еще должного освещения в исследовательской литературе. Так, в беседах с Кимом лама, помимо рассказа об уважаемом им духовном и политическом лидере Тибета Далай-ламе, и о столице государства – Лхассе, описательно упоминает тибетские храмовые танцы: «...he told stories...of processions and devildances» [Kipling 2014]. Вполне вероятно, что так лама рассказывает о тибетском ритуальном действе Цам, в котором изображаются «могучие гении-хранители учения Будды, заклинатели и великие йоги, уничтожающие и подавляющие злых и вредных демонов» [Молодцова 2013: 136]. В легендарной истории тибетского буддизма создание танцевальной мистерии Цам связывается с деятельностью одного из первых буддийских учителей – Падмасамбхавы, закрепление традиции исполнения танцев – с Панчен-ламой I Лобсангом Чойджином, который учредил это действо в монастыре Ташилунпо. Как будет показано ниже, титул Панчен-ламы и название монастыря Ташилунпо играют важную роль в понимании образа тибетского ламы в романе Р. Киплинга.

Из уст ламы в романе звучит интересная история о превращении в свиней («the changing of monks and nuns into swine» [Kipling 2014]),

которая представляет собою предание о настоятельнице тибетского монастыря Самдинг. Здесь мужчин-монахов возглавляет женщина-настоятельница (воплощение Ваджраварахи, одного из женских буддийских божеств, чье имя означает «Алмазная Свинья»), «знаменитая тем, что в одной из прошлых жизней спасла подчиненных ей монахов от монгольского нашествия, превратив их в свиней» [Оносовская 2007]. На культовых изображениях Ваджраварахи предстает как существо с телом красного цвета.

В романе также сообщается о принадлежности киплингского героя к выделяющемуся в тибетском буддизме направлению «Красношапочников» из школы Кармапа<sup>3</sup>. Эта школа, отличается, например, от желтой секты или школы Гелугпа, основанной Чже Цонкапой и возглавляемой Далай-Ламой<sup>4</sup>. Специфика школы Кагьюпа, к которой относится Кармапа, заключается в том, что она основана на прямом устном наставлении, получаемом учеником от избранного им самим учителя... Кагью – это невидимая духовная нить, связующая учителя и ученика, она возникает в процессе передачи сакрального знания, сакральной мистической силы наставника его преданному последователю» [Островская 2002: 250]. Как нам представляется, отношения Кима и ламы в романе воплощают эту идею сакральной связи ученика и наставника.

Мусульманин Махбуб Али с первого взгляда на тибетского паломника определяет: «Allah! A lama! A Red Lama!» [Kipling 2014], впоследствии, беседуя с Кимом, с Хурри Чендером, самим ламой, называет последнего «Красной шляпой» (Red Hat). Можно предположить, что Махбуб Али именно по головному убору определил, к какому именно направлению следует отнести тибетского паломника. Отметим, однако, что в романе ничего не говорится о цвете головного убора ламы, хотя сам этот предмет его гардероба упоминается: «On his head was a gigantic sort of tam-o'-shanter» [Kipling 2014].

Обращает на себя внимание обозначение героя – «Тешу Лама» (Teshoo Lama), появляющееся в тексте романа несколько раз. Впервые скромный паломник называет себя так в послании, в котором сообщает о своей готовности оплачивать обучение Кима в престижной школе Св. Ксаверия. Послание это составлено при помощи писца, а потому адресант обозначен следующим образом: «Written by Sobrao Satai, Failed Entrance Allahabad University, for Venerable Teshoo Lama the priest of Suchzen looking for a River» [Kipling 2014]. Когда Ким в свою очередь отправляет письмо своему другу и наставнику, адресат указан похожим образом «To Teshoo Lama, the holy one from Bhotiyal seeking for a River, who is now in the Temple of the Tirthankers at Benares» [Kip-

ling 2014]. Помимо этих посланий название «Тешу Лама» звучит из уст Кима, когда он ищет тибетского паломника в бенаресском храме джайнов: «I am chela to Teshoo Lama, an Holy One from Bhotiyal within there» [Kipling 2014]. В завершающем эпизоде романа сам тибетец, окунувшийся в наконец-то обретенную Реку Стрелы, несколько раз называет себя «Тешу Ламой»: «Yea, my Soul went free, and, wheeling like an eagle, saw indeed that there was no Teshoo Lama nor any other soul... Upon this my Soul, which is the soul of Teshoo Lama, withdrew itself from the Great Soul with strivings and yearnings and retchings and agonies not to be told» [Kipling 2014]. Таким образом, можно заключить, что скромный паломник, не имеющий в романе никакого личного имени, именно так «идентифицируется». Однако это не личное имя героя, это, скорее, обозначение его духовного и иерархического статуса.

Существуют разные объяснения наименования «Тешу Лама», используемого Киплингом для своего героя. П. Хопкирк, ссылаясь на консультацию с некой Зарой Флеминг, обладающей познаниями в области тибетского языка, заключает, что это название можно перевести как «Ученый» (Learned One) и обозначает оно всего лишь одного из многочисленных представителей тибетского клира [Hopkirk 1999: 41]. По мнению С. Гюндогду, существует возможность, что Р. Киплинг называет своего героя Тешу Ламой не случайно, а имеет в виду определенного исторического прототипа<sup>5</sup> [Gündogdu 2007]. Название «Тешу Лама» (Teshoo Lama) встречается в материалах о путешествии в Тибет английских миссий Дж. Богля (1774–1775) и С. Тернера (1783). Записки<sup>6</sup> первого были опубликованы в 1876 г., книга последнего «An Account of an Embassy to the Court of the Teshoo Lama in Tibet, containing a Narrative of a Journey through Bootan and part of Tibet» – в 1800 г. Тешу ламой британцы называли второе лицо в тибетской иерархии – Панчен-ламу (Панчен-ламу III Балдан-Ешея (1738–1780) и Панчен-ламу IV Тенная Нийму (1782–1853). Оба английских посланника, имея целью установление дипломатических отношений с правителем Тибета, были допущены только в резиденцию Панчен-лам, в монастырь Ташилунпо (Teshoo Loomboo), и в своих заметках именуют того иерарха, с которым им довелось встретиться по названию этого географического объекта<sup>7</sup>.

С. Тернер, отмечает высокий статус Тешу ламы, указывает его вторым в перечне трех лам, возглавляющих «желтую» секту Гелуг, («Dalai Lama, Teshoo Lama and Taranaut Lama» [Turner 1800: 314]) и называет монастырь Ташилунпо резиденцией этого иерарха («residence at...Teshoo Loomboo» [Turner 1800: 315]). О личности Тешу ламы более обстоятельные сведения оставил Дж. Бogle. Он встречался с до-

стигшим зрелости духовным лидером<sup>8</sup> Тибета, в то время как С. Тернер получил аудиенцию младенца, считающегося перерожденцем Тешу Ламы. В записках Дж. Богля Панчен-лама III Балдан-Ешей предстает весьма образованным и толерантным в религиозных вопросах человеком: «Он интересовался, молимся ли мы кресту или Христосу, обозначая знак креста своими пальцами... <Он> заметил великодушно, что все мы почитаем одного бога, но под разными именами, и все стремимся к достижению той же Цели, но различными путями. Я ответил ему в таком же духе терпимости» [Постников 2015]. Тибетская официальная биография Панчен-ламы III по-своему отражает его открытость общению с европейцами: «Панчен часто вступал в долгие разговоры с Боглем Сахибом и проявлял большой интерес к его вопросам и ответам. Хорошее отношение Его святейшества к Боглю Сахибу было подобно отношению духовного руководителя к ученику, или ламы к милостынедателю» [Беспровзванных 2001: 257]. В действительности Панчен-лама III был этаким «западником»: не придерживаясь изоляционистской политики, он способствовал налаживанию контактов с соседями, а также предпринял важные дипломатические шаги, обеспечившие осуществление миссии англичан<sup>9</sup>.

По нашему мнению, тибетский лама, изображенный в романе Р. Киплинга, обладает некоторыми чертами исторической личности Панчен-ламы III, упоминаемого Дж. Боглем под именем Тешу Ламы. Прежде всего, обращает на себя внимание уже упоминавшееся толерантное отношение к представителям иных религий. Так, обращаясь к хранителю лахорского музея, киплинговский герой выражается вполне в духе терпимости, так поразившей Дж. Богля: «We are both bound, thou and I, my brother. But I...I go to cut myself free. Come also!» [Kipling 2014] Тешу Лама в романе, как и его исторический прототип, завязывает дружественные отношения с представителем Запада, переходящие на уровень «отношения духовного руководителя к ученику».

В тибетской иерархии Панчен-лама признается воплощением будды Амитабы, перерождающимся каждый раз после смерти. Отметим интересную деталь: будда Амитаба атрибутируется как будда Запада, его цвет – красный. Эти ассоциации служат источником специфических религиозных верований: «... “безграничный свѣтъ” (Амитабха)... Этоъ Будда-богъ, земной отсвѣтъ котораго такимъ образомъ помѣщается въ Ташильхумпо... Его изображаютъ съ горящимъ краснымъ лицомъ и полагаютъ, что онъ живеть въ ослѣпительномъ небѣ на западѣ, къ которому, повидимому, спѣшать всѣ свѣтила. Западный рай – популярное небо; всѣ тибетцы надѣются войти въ него въ будущей жизни; туда же ламы помѣщаютъ и своего “грядущаго Будду” или “Мессію”.

Вследствие последнего вѣрова́нія, ламы хотя и противятся появлению въ ихъ странѣ людей съ запада, но постоянно съ тревогой смотрятъ въ сторону заката, ожидая оттуда появления Будды» [Уоддель 1906: 32].

Разнообразные детали, акцентирующие символику красного цвета, углубляют понимание образа Тешу Ламы, создаваемого в романе Р. Киплинга. Так, на первый взгляд, в произведении можно заметить неточность в использовании конкретных историко-культурных реалий: тибетский паломник, являющийся, согласно Махбубу Али, представителем «красной» секты, почему-то носит титул одного из первых лиц «желтой» секты<sup>10</sup>. Мы предполагаем, что Киплинг устами своего героя – Махбуба Али – контаминирует понятия «Red Lama» (как воплощенец «красного» будды Амитабы, то есть Панчен-лама, известный из записок английских путешественников под именем Тешу Ламы) и «Red Cap» (представитель «красной» секты), и принципиально непоследовательности в этом нет. Автор в художественном произведении вольно сочетает эти два символические значения красного цвета в тибетском буддизме. Это позволяет почти буквально соединить Запад и Восток, во-первых, воспроизводя линию мистической передачи учения от наставника своему последователю (как это принято в традиции «Красношапочников»); во-вторых, изображая принципиально «двойственную» природу каждого из двух основных персонажей: Ким – человек Запада вжившийся в мир Востока, лама – представитель восточной религиозной традиции, представленный в ее «западной» ипостаси (ламы-перерожденца будды Запада и продолжателя «западнических» устремлений Панчен ламы III). Так Киплинг органически соединяет «в структуре образа Кима, и особенно ламы, ... миф и реальность» [Проскурнин 2010: 101]. Ким, представитель западной нации, может восприниматься как своеобразная интерпретация образа «грядущего Будды», которого обретает перерожденец будды Амитабы, также локализирующегося на Западе. Неслучайно лама в романе Киплинга называет мальчика *Sending* («посланец»<sup>11</sup>), неоднократно упоминает о том, что Ким ему специально послан в этом нелёгком паломничестве. В финале произведения становится очевидно, что Ким для Тешу Ламы не просто ученик-чела, но верный последователь: «...this very night he will be as free as I am from all taint of sin assured as I am when he quits this body of Freedom from the Wheel of Things. I have a sign, ... that my time is short; but I shall have safeguarded him throughout the years... he River of the Arrow is here. It broke forth at our feet, as I have said. I have found it. Son of my Soul, I have wrenched my Soul back from the Threshold of Freedom to free thee from all sin – as I am free, and sinless. Just is the Wheel! Certain is our deliverance. Come!» [Kipling 2014] Это не столько

указание на необходимость принять буддийское учение, сколько свидетельство глубокого духовного родства героев, обусловленного их обоюдной принадлежностью мирам Запада и Востока. Подчеркнем, что с первых страниц романа автор подчеркивает двойственность главного героя: «Though he was burned black as any native; though he spoke the vernacular by preference, and his mothertongue in a clipped uncertain sing-song; though he consorted on terms of perfect equality with the small boys of the bazar; Kim was white – a poor white of the very poorest» [Kipling 2014]. В произведении последовательно изображен целый ряд шагов в становлении Кима как представителя английской и шире – европейской, западной культуры: получение образования в католической школе, овладение грамотной английской речью, осознанное участие в Большой Игре. Странствия с ламой становятся для героя самой значимой инициацией в качестве «восточного» человека<sup>12</sup>: «Each long, perfect day rose behind Kim for a barrier to cut him off from his race and his mother-tongue. He slipped back to thinking and dreaming in the vernacular, and mechanically followed the lama's ceremonial observances at eating, drinking, and the like... So they enjoyed themselves in high felicity, abstaining, as the Rule demands, from evil words, covetous desires; not over-eating, not lying on high beds, nor wearing rich clothes» [Kipling 2014]. Таким образом, тесная дружба умудренного поисками Пути восточного старца и мальчика-сахива Кима неслучайна. Это, по сути, преодоление пределов естества, позволяющее герою органично усвоить один из модусов восточного сознания, не как «иног», но как своего укорененного в духовном родстве. Такая интерпретация раскрывает идею синтеза западного и восточного культурных начал, заложенную в образах обоих героев Кимбола О'Хары и Тешу Ламы, по-разному сочетающих в себе Запад и Восток.

Таким образом, репрезентация тибетско-буддийской традиции в романе Р. Киплига, не только воссоздает соответствующий культурный контекст, но и отражает проблематику межкультурного диалога в произведении, символически представляя идею синтеза западного и восточного начал, объединяя героя-англичанина, тесно связанного с восточным миром, и ламу-перерожденца «будды Запада».

### Примечания

<sup>1</sup> Так, М. Е. Хуссейн и М. Рахман в своей статье вполне традиционно усматривают в романе изображение оппозиции «колониальной Индии» и колонизирующей Британии, основанное на различии между «своим» и «иным» [Hossain, Rahman 2012: 143]. При этом Индия, по мнению исследователей, показана отсталой страной, лишенной цивилизации, вынужденной принимать идею «бремена белого человека»

[Hossain, Rahman 2012: 132]. В монографии Б. Эшкрофта, Г. Гриффитса и Х. Тиффин «Postcolonial studies: the key concepts» утверждается, что Кимбол О'Хара, сочетающий, по замыслу автора, «расовое превосходство» и знание местной культуры, разительно отличается от туземцев и представляет собою идеального управляющего для колониального мира, в котором, таким образом, можно не опасаться «расового смешения» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2013: 174-175]. Э. Саид полагает, что культурное многообразие в романе все-таки подавляется имперским сознанием автора, поскольку все герои и даже представители Востока – Махбуб Али, Бабу, лама – видят Индию, следуя Киплингу, как часть Британской Империи [Said 1989: 19]. Ф. Джассавалла в статье «Kim, Huck and Naipaul: Using The Postcolonial Bildungsroman to (Re)define Postcoloniality» вопреки мнению П. Уильямса, Э. Саида и Х. Бхабхи о Киплинге как о типичном колониальном писателе настаивает, что роман «Ким» следует рассматривать как «антиколониальное произведение». При этом предполагается, что описание внешних событий колонизации в произведении имеет меньшее значение, чем воспитание героя как процесс формирования «индийского самосознания» (self awareness of Indianness) [Jussawalla 1997: 27]. Д. Скотт отмечает, что столь крупная фигура, как Киплинг не укладывается в парадигму ориентализма, предложенную Э. Саидом [Scott 2011: 328], поскольку, не ограничиваясь только западным вариантом, писатель «выявляет разные образы Востока» [Scott 2011: 325].

<sup>2</sup> F. Jussawalla «(Re)reading Kim: Defining Kipling's Masterpiece as Postcolonial», S. Moore-Gilbert «I Am Going to Rewrite Kipling's Kim: Kipling and Postcolonialism» [Scott 2011: 319].

<sup>3</sup> В работах российских ученых красношапочники отождествляются с направлением внутри одной из четырёх крупнейших школ тибетского буддизма Кагьюпы: Е. Л. Беспрозванных обозначает ее словом «Кагьюдпа» – «Кармапа являлась ответвлением секты Кагьюдпа и делилась на 2 подсекты, формально различавшиеся по цвету головных уборов: красношапочную и черношапочную» [Беспрозванных 2001: 65]; К. В. Орлова упоминает о противостоянии «красношапочной (кармапа) и желтошапочной (гелукпа) школ» [Орлова 2012: 15].

<sup>4</sup> О различии данных направлений тибетского буддизма пишет посетивший Тибет британец С. Тернер, называя, соответственно, желтую секту Гелукпа (Gylookra), а красную – Шаммар (Shammar): «Гелукпа приняла желтый <цвет головного убора>, Шаммар – красный» [Turner 1800: 314].

<sup>5</sup> Кван Я. Х. называет иного прототипа героя романа Киплинга – ламу Угьен Гьяцо, помогавшего индийскому исследователю Сарат Чандра Дасу, какое-то время являвшемуся британским шпионом; по

мнению исследователя, Ким и лама разделяют роль «ламы-шпиона» [Kwon 2007].

<sup>6</sup> *Markham, Clement R.* Narratives of the Mission of George Bogle to Tibet, and the Journey of Thomas Manning to Lhasa. Edited with notes, an introduction, and lives of Mr. Bogle and Mr. Manning, by Clement R. Markham, C.B., F.R.S. London: Trubner&Co, 1876.

<sup>7</sup> «Первосвященникъ Ташильхумпо извѣстенъ европейцамъ подъ именемъ Таши (въ просторѣчїи Тешу) – ламы по мѣсту его пребыванія. Богль и Тёрнеръ видѣли именно этого сановника» [Уоддель 1906: 32].

<sup>8</sup> В 1774–1775 гг. формальный правитель – Далай-лама VIII – был еще слишком юн.

<sup>9</sup> Именно Панчен-лама III выступил с инициативой посредничества при заключении мирного договора между Бутаном и Ост-Индской компанией, откликнувшись на которую, английский генерал-губернатор У. Гастингс направляет предложение о заключении договора о дружбе и сотрудничестве уже между Ост-Индской компанией и Тибетом. Панчен-лама, отстаивая более независимую от Китая внешнюю политику Тибета, вопреки нежеланию регента (при малолетнем Далай-ламе) Чжампала Делега допускает англичан на подвластную территорию. Также тибетский иерарх устраивает встречу английского посланника с купцами Тибета и Кашмира. Более того, Панчен-лама планировал ходатайствовать о предоставлении Боглю паспорта для путешествия в Пекин и переговоров с китайскими властями. Только внезапная смерть Балдан-Ешея оборвала эти планы.

<sup>10</sup> П. Хопкирк, как было указано выше, не рассматривающий название «Тешу Лама» как обозначение одного из высших иерархов школы Гелуг, делает попытку обосновать принадлежность ламы именно к направлению «красношапочников», опираясь на данные о возможном прототипе монастыря Суч-Зен, настоятелем которого называет себя герой Киплинга. Так «Суч-Зен», по мнению исследователя, может быть искажением названия «Тсо-Чен» (Tso-chen), монастыря «Красношапочников» [Hopkirk 1999: 41]. Р. Соркхаби, соглашаясь с Хопкирком, уточняет местоположение этого монастыря: «...около 450 миль к востоку от Симлы и 200 миль к северу от Катманду (или, как говорит лама, «четыре месяца пути» от Лахора)» [Sorkhabi 2007: 53]. Однако нам представляется, что сочинения Дж. Богля и С. Тернера были известны Киплингу, а потому образ его героя несет в подтексте семантику наименования Тешу Ламы как облеченного высоким саном предателя «желтой» секты.

<sup>11</sup> В переводе А. П. Репиной [Киплинг 1991: 25].

<sup>12</sup> Ф. Джассавалла полагает, что Ким идентифицируется не столько с ламой, как носителем восточной культурной и религиозной тради-

ции, сколько с «великим духом» этой древней земли», что и заставляет его почувствовать себя индийцем «несмотря на свое происхождение и образование» [Jussawalla 1997: 31].

### **Список литературы**

*Беспрозванных Е. Л.* Лидеры Тибета и их роль в тибето-китайских отношениях XVII–XVIII вв. Волгоград: Изд-во Волгоградского государственного университета, 2001. 356 с.

*Зыкова Е. П.* Редьярд Киплинг: Восток, Запад и философия неоромантизма // Вишневецкая Н. А., Зыкова Е. П. Запад есть Запад, Восток есть Восток. Из истории англо-индийских литературных связей в Новое время. М.: Наследие, 1996. С. 117–156.

*Киплинг Р.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Ким. Наулака. Рассказы / пер. с англ. А. П. Репиной. М.: ТЕРРА, 1991. 607 с.

*Молодцова Е. Н.* Тибет: сияние пустоты. М.: Изд-во «Новый акрополь», 2013. 344 с.

*Оносовская Ю.* Страна, которой нет // Нева. 2007. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/1/ono23.html> (дата обращения: 14.01.2015).

*Орлова К. В.* История захчинского буддийского монастыря (предисловие, перевод, комментарий, факсимиле рукописи). М.: Институт востоковедения РАН, 2012. 202 с.

*Островская-младшая Е. А.* Тибетский буддизм. СПб.: Петербургское востоковедение, 2002. 400 с.

*Постников А. В.* Первое путешествие просвещенного европейца на Тибет (1763–1769). 2015. URL: <http://h.10-bal.ru/bank/1307/index.html?page=13> (дата обращения: 14. 04.2016).

*Проскурнин Б. М.* «Ким» Редьярда Киплинга: жанровая структура и проблемы перевода (размышления по поводу пермского издания романа в 1991 г.) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 6(12). С. 98–108.

*Туляков Д. С.* Поэтика многоголосия в романе Р. Киплинга «Ким» и его переводах на русский язык: встреча «двух рубежей» на страницах пермской книги // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3(15). С. 185–192.

*Уоддель А.* Лхасса и ея тайны. Очерк тибетской экспедиции 1903–1904 года. СПб.: Типография П. Ф. Пантелеева, 1906. 344 с.

*Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H.* Postcolonial studies: the key concepts. London. New York: Routledge, 2013. 335 p.

*Gündogdu S.* Buddhismusrezeption in Rudyard Kiplings Roman «Kim» und ihre Bedeutung im narrative Kontext // Mythos-Magazin. 2007. № 10. URL: [http://ideologieforschung/sg\\_kipling.htm](http://ideologieforschung/sg_kipling.htm) (дата обращения 09.02.2016).

*Hopkirk P.* Quest for Kim: In Search of Kipling's Great Game. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999. 288 p.

*Hossain M. E., Rahman M.* Kim and A Passage to India: A Binary of Colonial Attitude // *Stamford Journal of English*. 2012. Vol. 7. P. 129–144.

*Jussawalla F.* Kim, Huck and Naipaul: Using The Postcolonial Bildungsroman to (Re)define Postcoloniality // *October Links & Letters*. 1997. № 4. P. 25–38.

Kipling R. Kim. 2014. URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/-rudyard/kim/index.html> (дата обращения: 24.07.2016).

*Kwon Young Hee* The Buddhist Sub-text and the Imperial Soul-making in Kim // *Victorian Newsletter*. 2007. URL: <https://www.highbeam.com/doc/1G1-162920314.html> (дата обращения: 03. 08. 2016).

*Said E. W.* Introduction // Kipling R. Kim. London: Penguin Books. 1989. P. 7–44.

*Scott D.* Kipling, the Orient, and Orientals: «Orientalism» Reoriented? // *Journal of World History*. 2011. Vol. 22, № 2. P. 299–328.

*Sorkhabi R.* Kim's Lama Spiritual Quest in Kipling's Novel // *Mandala*. 2007. October/November. P. 52–54.

*Turner S.* An Account of an Embassy to the Court of the Teshoo Lama in Tibet, containing a Narrative of a Journey through Bootan and part of Tibet. London: W. Bulmer and Co, 1800. P. 473.

## THE REPRESENTATION OF CULTURAL-HISTORICAL REALITIES IN THE NOVEL *KIM* BY R. KIPLING

**Lyudmila V. Bratukhina**

Candidate of Philology, Associate Professor

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. Loli28@yandex.ru

The paper analyses culture-historical realities of Tibetan Buddhism in the novel *Kim* by R. Kipling. In this work, which is famous for the representation of different religious and cultural traditions, the Buddhist intertext has special value, because it associated with the image of the one of the most distinctive and attractive character – the Tibetan lama. In this paper is provided the explanation for separate elements of Buddhist culture (traditions, legends, sects). The main attention is paid to the appellation «Teshoo Lama», it's analysis includes the determination of historical prototype of this hero. The author of the paper supposes, that Kipling, which was acquainted with the Buddhist culture, creates images of Kim and lama as realization of the idea of East-West cultural synthesis.

**Key words:** Kipling, *Kim*, Teshoo Lama, the Tibetan Buddhism, intercultural dialogue, cultural context, East-West cultural synthesis.

## ИОСИФ ПРЕКРАСНЫЙ Т. МАННА КАК ГЕРОЙ-ЭМИГРАНТ

### Алиса Сергеевна Поршнева

к. филол.н., доцент кафедры иностранных языков

Уральский федеральный университет

им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19. alice-porshneva@yandex.ru

В статье рассматривается тетралогия Т. Манна «Иосиф и его братья», в которой выявляются жанровые черты, присущие немецкому эмигрантскому роману. Основным предметом анализа становится типология героев в аспекте их отношения к пространству. Рассматриваются герои-евреи и герои-египтяне, описывается ценностная инверсия их пространственных представлений по отношению друг к другу. Анализируется место Иосифа в системе персонажей и ситуация ценностного самоопределения, в которую он попадает в связи с переселением в Египет. В образе героя выделяются черты, сближающие его с героями эмигрантского романа.

**Ключевые слова:** Т. Манн, «Иосиф и его братья», эмигрантский роман, пространство, типология героев.

Романная тетралогия Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1933–1943) – произведение, относительно жанровой природы которого нет единого мнения. Б. Л. Сучков определяет ее как роман-миф [Сучков 1987]. Того же мнения придерживается Э. Хефтрих: по его определению, «Иосиф и его братья» – это роман, полемически заостренный против вагнерианского мифа, с «анти-Зигфридом» в качестве главного героя [Hefttrich 1994: 283]. С. Ю. Кривенцова предлагает отнести тетралогию Т. Манна к жанру исторического романа [Кривенцова 2009: 10], а В. Н. Пашигорев определяет ее как «антитоталитарный роман воспитания» [Пашигорев 2005: 19].

Такое разнообразие жанровых определений обусловлено синтетичностью жанровой природы произведения Т. Манна. Для нас представляет интерес анализ тетралогии об Иосифе в контексте еще одного жанра – немецкого эмигрантского романа, сформировавшегося в 1930-е годы и представленного в творчестве писателей, покинувших национал-социалистическую Германию (Э. М. Ремарк, К. Манн, Л. Фейхтвангер, Г. Кестен, А. Зегерс и др.).

Ключевой жанровой характеристикой немецкого эмигрантского романа является особая организация пространства. В произведениях этого жанра представлены две ценностно «обратные» друг другу картины мира, в структурном отношении повторяющие пространство классического мифа, – пространство наци и пространство эмиграции, которые выстраиваются из перспективы соответствующих групп персонажей [см.: Поршнева 2014]. Такую же картину можно наблюдать и в романах Т. Манна, где в отношении аксиологической инверсии вступают пространственная картина мира Иакова и его близких, с одной стороны, и картина мира героев-египтян – с другой.

Для Иакова и его окружения центром мира является священный холм Луз [Манн 1987в: 49], вблизи которого – в сакральной земле, на территории Ханаана – проживают они сами, представители богоизбранного народа. Вокруг Ханаана располагаются профанные земли, где имеет место поклонение языческим богам – «баалам» [Манн 1987а: 99]. Статусом враждебной земли, расположенной на окраине мира, в представлении Иакова наделен Египет, боги которого зооморфны, а жителям присуще распутство [Манн 1991в: 622].

Картина мира египтян выстроена противоположным образом. В ней сакральным центром является столица Но-Амун, город верховного бога Амуна; Ханаан для персонажей-египтян – варварская земля, населенная «дикарями» [Манн 1991в: 302].

Ю. М. Лотман предлагает классифицировать литературных героев по их отношению к пространству [Лотман 2002: 118]. Герои тетралогии Т. Манна в аспекте их пространственных представлений распадаются на две указанные группы. Место Иосифа в этой системе персонажей заслуживает отдельного рассмотрения.

Изначально Иосиф является персонажем-евреем, то есть носителем пространственных представлений своего отца: «Эта привычка – считать Египет преисподней... – родилась вместе с Иосифом, и ничего другого, особенно от Иакова, он о Египте не слышал» [Манн 1987б: 543]. В соответствии с логикой пространственной модели мира, носителем которой является Иаков, Иосиф считает самого себя «мертвецом» [Манн 1991в: 479].

С другой стороны, Иосиф узнает, что Египет в сравнении с Ханааном – страна культурная, ей присущи «роскошь и тонкость» [Манн 1987б: 543], «изысканные обычаи» [Манн 1987б: 542]. Это страна с развитой письменной культурой, один из главных ее богов – покровитель письменности Тот [Манн 1987б: 563]. Иосиф, пришедший из почти неграмотного Ханаана, должен, по мнению торговца, «показаться себе диким быком, перед которым играют на лютне» [Манн 1987б:

542]. Ценностные установки героя постепенно трансформируются, меняются его представления о Египте.

Постепенно герой, как неоднократно подчеркивается, все в большей степени становится египтянином: «Иосиф давно уже был египтянином и его плоть, как и его одежда, состояла уже сплошь из египетского материала» [Манн 1991в: 301]. Суждения Иосифа становятся в очень большой степени суждениями египтянина. Так, убеждая братьев сменить место проживания и переселиться в землю Гошен, Иосиф излагает им следующие аргументы: «Я знаю: Ханаан что-то для вас значит, но в конце концов земля Египетская – это большой мир, а Ханаан – глухой угол» [Манн 1991в: 578–579].

Совмещение Иосифом этих двух взглядов (отцовского и египетского) многократно фиксируется повествователем, передающим размышления Иосифа, который, с одной стороны, считал пребывание в Египте своей «второй жизнью» [Манн 1991а: 42], с другой – «считал себя мертвым, принадлежащим царству мертвых» [Манн 1991а: 48].

Вскоре после прибытия в Египет Иосиф фиксирует свое «промежуточное» положение в нем. С одной стороны, он способен стать своим в стране, быт которой основан на письменной культуре. Попадая в страну мертвецов, Иосиф берет себе «имя, которое показывало бы, что он человек здешний» [Манн 1987б: 595], – Озарсиф – и отдает свои предпочтения самому «мертвому» из ее городов, «чьим мертвецам незачем переправляться на другой берег, ибо он и сам уже расположен на западном берегу» [Манн 1987б: 601].

С другой стороны, Иосиф принимает египетскую картину мира не до конца. В частности, он не разделяет представлений об Уззе (Но-Амуне) как о центре мира [Манн 1987б: 612]. Возможность такого двойного взгляда обусловлена тем, что Иосиф в принципе является «пограничным» героем. В частности, акцентируется внимание на его пограничном положении между жизнью и смертью: «Двойное благословение, которое было ему дано, благословение небесное свыше и благословение бездны, лежащей долу, о котором Иаков говорил и на смертном одре... <...> В Иосифе результатом встречи жизни и смерти была та симпатия, которая прежде всего и побудила его испросить у фараона разрешения жить в могильном ...городе Менфе» [Манн 1991в: 460–461]. Сам герой неоднократно сравнивает себя с ключевой фигурой циклических мифов – умирающим и воскресающим богом (в частности, с Осирисом). Именно в таком ключе он воспринимает, например, свою отправку в нижеегипетскую тюрьму по обвинению Мут-эм-энет [Манн 1991в: 304]. Важен в этом смысле и разговор Иосифа с молодым фараоном Эхнатомом о Гермесе – боге-трикстере

из греческой мифологии, поскольку черты трикстера присущи и герою романной тетралогии Т. Манна [см. об этом также: Савельева 2005].

Иосиф, будучи героем-трикстером, неоднократно пересекает границу между миром живых и миром мертвых, в том числе – в последних главах романа «Юный Иосиф», когда разъяренные братья сбрасывают его в колодец. Герой проводит в колодце три дня; там он переживает символическую смерть и прозревает божественный замысел в отношении его самого и его народа [см.: Манн 1987г: 456–461] (обретение новых знаний является составной частью обряда посвящения [Пропп 2000: 39–40]). По определению Сьюзен фон Рор Скафф, расправа братьев над Иосифом – это «жертвоприношение», «после которого он восстанет как мифический кормилец своего народа» [Rohr Scaff 1990: 189]. Прохождение инициации – общий момент в биографии двух центральных героев тетралогии Т. Манна. На этом делается акцент в тексте романа Иосиф в Египте: «То, что он сейчас переживал, было подражанием и преемничеством; ...все это уже некогда пережил отец. <...> Он был Иаковом, отцом, вступившим в Лаваново царство, похищенным в преисподнюю» [Манн 1987б: 647–648]. Однако ключевым отличием инициации Иосифа от пребывания в «преисподней» его отца заключается в том, что последний в итоге вернулся в «обетованную» страну Ханаан и обосновался в земле отцов, в то время как для Иосифа итогом инициации стало не возвращение, а переселение на окраину, «вниз». Это обстоятельство имеет отношение к проблеме отражения в романе мироощущения эмигранта.

Рассмотрение биографии Иосифа и ценностных маркеров его картины мира позволяет выделить несколько принципиальных моментов его типологического сходства с героями-эмигрантами.

1. Путь Иосифа – это путь из центра на окраину. При этом успешное осуществление всех его замыслов, касавшихся возвышения в Египте, Т. Манн объясняет тем, что его герой внутренне соответствует египетскому миру, что Египет – это «его» пространство: «Путь из земли Ханаанской в Новое Египетское Царство – это путь ... в страну внуков, где Иосифу именно потому так хорошо и дышится, что он сам один из внуков» [Манн 1991б: 713]. Это утверждение перекликается с логикой героев Э. М. Ремарка и К. Манна, которые также «подходят» «футуристичной» Америке [см.: Поршнева 2014].

2. Перемещение в пространстве вынуждает Иосифа к перестройке своей системы ценностей. Он во многом становится египтянином и наделяет окраинную страну Египет положительным аксиологическим значением. Совершать такой акт ценностного самоопределения вынуждены и герои-эмигранты, для которых единственно возможной

конструктивной моделью поведения становится принятие окраины как аксиологически положительной зоны [см.: Поршнева 2014].

3. Неоднократное подчеркивание «мертвого» статуса Иосифа также соответствует логике эмигрантского мироощущения. Для героев-эмигрантов переселение на окраину мира связано, как и для Иосифа, с символическим переживанием смерти [см.: Поршнева 2014].

4. Наконец, сам Т. Манн в докладе о своей тетралогии настаивает на прочтении ее романов в биографическом контексте. Ее замысел, по свидетельству автора, возник еще до эмиграции, в Мюнхене [см.: Манн 1991б: 713]. О создании тетралогии Т. Манн рассказывает следующее: «Третий роман об Иосифе был написан в пору прощания с Германией; четвертый был создан в пору прощания с Европой. “Иосиф-кормилец” ...возник от начала до конца под небом Америки, главным образом под ясным небосводом Калифорнии, который чем-то сродни египетским небесам» [Манн 1991б: 707–709]. Обратившись к ветхозаветному материалу, Т. Манн, тем не менее, зафиксировал в своей романной тетралогии многие существенные черты современного ему эмигрантского мироощущения, психологию эмигранта, переселяющегося на окраину мира и вынужденного пересмотреть ценностные ориентиры своей пространственной картины мира.

Как мы видим, тетралогии «Иосиф и его братья» присущи все жанровые характеристики эмигрантского романа, кроме тематической связи с событиями немецкой истории 1930–1940-х годов. Образ заглавного героя тетралогии – это образ героя-эмигранта, носителя особого эмигрантского мироощущения. В силу этого произведение Т. Манна может быть причислено еще и к периферии жанра эмигрантского романа.

### *Список литературы*

*Кривенцова С. Ю.* Контрапункт в историко-теоретических воззрениях Генриха Манна и Томаса Манна: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2009. 26 с.

*Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 109–142.

*Манн Т.* Былое Иакова // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М., 1987а. С. 65–316.

*Манн Т.* Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М., 1987б. С. 525–713.

Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. М., 1991а. С. 3–284.

*Манн Т.* Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. М., 1991б. С. 702–715.

*Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. М., 1991в. С. 285–701.*

*Манн Т. Пролог. Сошествие в ад // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М., 1987в. С. 29–64.*

*Манн Т. Юный Иосиф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М., 1987г. С. 317–524.*

*Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков. Генезис и эволюция: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 33 с.*

*Поршнева А. С. Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э. М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн. Екатеринбург: УМЦ УПИ, 2014. 306 с.*

*Пропн В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.*

*Савельева Д. Ю. Иосиф Прекрасный Томаса Манна как трикстер // Контрапункт: кн. ст. памяти Г. А. Белой. М., 2005. С. 419–451.*

*Сучков Б. Л. Роман-миф // Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1987. Т. 1. С. 3–26.*

*Heftrich E. Richard Wagner in Thomas Manns Josephs-Tetralogie // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. B., 1994. Bd. 35 (1994). S. 275–290.*

*Rohr Scaff S. von. The dialectic of myth and history: Revision of archetype in Thomas Mann's Joseph novels // Monatshefte für dt. Unterricht, dt. Sprache u. Literatur. Madison, 1990. Vol. 82, № 2. P. 177–193.*

## THOMAS MANN'S JOSEPH AS AN EMIGRANT CHARACTER

### Alice S. Porshneva

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of Foreign Language Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin 620002, Russia, Yekaterinburg, Mira st., 19 [alice-porshneva@yandex.ru](mailto:alice-porshneva@yandex.ru)

We analyze Thomas Mann's tetralogy "Joseph and his Brothers", trying to define its genre more accurately. We have found several genre features of German exile novel. In particular, we can divide characters by their relation to the space. Jews and Egyptians are proved to have axiologically opposite worldviews. We analyze Joseph's place in this system of characters and how he must choose between these worldviews and values because of moving to Egypt. We define him as an emigrant character because of a number of features making him similar to the characters of German exile novel.

**Key words:** Th. Mann, "Joseph and his Brothers", exile novel, space, typology of the characters.

## ФУНКЦИИ ФРАГМЕНТАРНОСТИ В «ДНЕВНИКАХ СТРАННОЙ ВОЙНЫ» Ж.-П. САРТРА

**Наталья Сергеевна Шуринова**

магистр филологии, аспирант кафедры теории и истории мировой литературы Южный федеральный университет,

Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации

344006, Россия, г. Ростов-на-Дону, пер. Университетский, 93.

interjectio@yandex.ru

Статья посвящена специфическим функциям фрагментарности в «Дневниках странной войны» Ж.-П. Сартра. Мы рассматриваем данную особенность в контексте философского фундамента, обусловившего ее функционирование в дневниках Сартра, останавливаясь на различных типах фрагментов. Прделанный анализ позволяет сделать вывод об их роли и смысле в авторском экзистенциальном самоисследовании.

**Ключевые слова:** Сартр, дневник, фрагментарность, интертекст, феноменология.

В фокусе нашего внимания – военные дневники Ж.-П. Сартра и особая роль фрагментарности, посредством которой реализуется авторское исследование своей личности в данном тексте.

Критические источники обнаруживают разнообразие подходов к этому многоплановому тексту: среди них философский (Ж.-Ф. Дюран [см.: Durand 1998]), психологический (С. Дубровски [см.: Doubrovsky 1988], (С. Л. Фокин [см.: Фокин 2002]), генетический (Х. Барнс [см.: Barnes 2011]) и др. Однако изученные нами работы не концентрируются непосредственно на стиливых особенностях текста в их связи с идейными установками автора.

Подчеркнем, что сама по себе фрагментарность характеризует многие литературные формы и стили, однако в контексте дневниковой прозы она является основополагающей чертой ее организации. М. Ю. Михеев акцентировал принципиальную незавершенность дневника, определяя его как «пульсирующий текст, в котором порции, или фрагменты отделены друг от друга временными (а иногда еще и пространственными) датами» [Михеев 2007: 5]. А. А. Зализняк говорила о том, что «фрагментарность, нелинейность, нарушение причинно-

следственных связей, интертекстуальность» [Зализняк 2013: 510] объединяет многие разновидности дневников: писательские, бытовые и сетевые. Согласно А. Жирану, в течение XX столетия дневник перестает осознаваться как часть сублитературы, постепенно превращаясь в литературный жанр. Во многом это связано с тем, что принцип фрагментарного повествования совпадал и с катастрофичностью мышления в XX веке, и с модернистской художественной парадигмой в целом [см.: Girard 1965].

Для писателя-экзистенциалиста Ж.-П. Сартра дневниковая фрагментарность представляла собой принципиально важный стилевой параметр, посредством которого автор реализовывал собственные философско-психологические задачи.

Нестрогая форма дневника дает возможность зафиксировать непосредственные факты сознания, что являлось для автора важнейшим условием продуктивного самонаблюдения. Обратим внимание, что Сартр негативно относился к практике ведения дневников по причине бесплотности самопознавательных усилий сконцентрированного на самом себе diarиста. Отталкиваясь от гуссерлианской концепции интенциональности, в «Трансцендентности эго» автор пришел к идее сформированности эго конститутивной деятельностью сознания: «Посредством интенциональности оно трансцендирует самого себя, и оно консолидирует свое единство, ускользая от самого себя» [Сартр 2003: 89]. Сознание переживает различные дорефлективные состояния, которые затем рефлектируются, и в результате конституируется определенное «трансцендентное эго», которое при этом может складываться и из ложных воспоминаний. Именно этот «конструкт», по мнению Сартра, неизбежно описывает любой автор личного дневника при установке на исследование внутреннего опыта.

Данные идеи подразумевают важные выводы относительно стратегии сартровского феноменологического самоописания. Положения, высказанные в «Трансцендентности эго», означают сознательный отказ писателя от изображения внутренней жизни. Его цель – выявление собственной спонтанности и избавление от самообмана. Это влечет за собой необходимость фиксации феноменов повседневности, особенностей восприятия реального мира, запечатления внезапных порывов, которые в свободной фрагментарной форме дает зарегистрировать дневник. Спонтанность наблюдаема в поступках и реакциях, она выявляется благодаря пристальному взгляду на самого себя как на объект, интроспективные же упражнения только множат бесконечные сконструированные образы своего «Я». Поэтому под пером Сартра дневник превращается скорее в свидетельство очевидца, обращающего внима-

ние на самые разнообразные аспекты жизни. Автор фиксирует фрагменты увиденной и воспринятой им реальности (фронтовые будни, прочитанные книги, солдаты и их поведение), через которые достигается правдивое изображение субъективной жизни сознания.

Кроме того, важнейшее значение при анализе сартровского фрагментарного повествования имеет и такая категория, как историчность, которую писатель заимствует у М. Хайдеггера, но понимает уже несколько иначе, как пишет М. А. Киссель, «с некоторым перевесом социологических мотивов над метафизическими» [Киссель 1976: 151]. Историчность означала для Сартра акцент на связи человека с историческим моментом, в котором он вынужден существовать. Литература историчности для него стала антиподом чистого эстетизма и платонического искусства, далекого от явлений и проблем реальной жизни. Именно на фронте данная категория приобретает этот особый смысл: фрагмент в дневнике отображает взгляд, направленный на мир войны и мир «других».

Дневник позволяет автору выйти и за пределы жанровой ограниченности. Именно там в полной мере отображается многогранность его творческой активности: на страницах «Дневников странной войны» мы одновременно встречаемся с Сартром-новеллистом, Сартром-философом, Сартром-литературоведом, Сартром-политиком. Размышление об отношениях с сослуживцами («приспешниками») стыкуется с длинным философским пассажем о пропорциях человеческой деятельности: «Он не знает, как ко не подступиться, потом потихоньку подкрадывается ко мне и делает вид, что хочет вылить на меня полный котелок воды.

В ответ на вопрос Бобра: она удивляется, что мир человеческой реальности имеет такие громадные измерения. Не может ли она быть в мире с человеческими пропорциями? Ответ: человеческие пропорции – это пропорции человеческой деятельности, а не сознания» [Сартр 2002: 121]. Полистилистичность дневника, соседство друг с другом разнородных фрагментов натуралистически демонстрирует хаотичную спонтанность авторской мысли, невозможность ее адекватного выражения только в пределах одного стиля.

Интерес представляет также интертекстуальность «Дневников странной войны». Сартр фиксирует в дневнике цитаты из писателей (нередко без вводных слов), книги которых читает, находясь на фронте: «Жид, 1 июня 1918 г.: «Временами я с ужасом думаю, что победа, которой мы от всего сердца хотим для Франции, является победой прошлого над будущим» [Сартр 2002: 36]. Он опирается на обнаруженные идеи, полемизирует с ними, выстраивая собственные сужде-

ния, связывая их со своей идентичностью. В этом смысле прочтение дневника А. Жида наиболее репрезентативно. Сартр то ругает его за самолюбование, то восхищается его языком, принижая свой. Дневник Жида служит, как отмечает Ж. Симон, одновременно «образцом для подражания и негативным примером жанра» («sert tout à la fois de modèle et de repoussoir») [Simont 2010: 1368]: если Жида беспокоит в первую очередь свое состояние на войне, то Сартра волнует сама война и ее потенциал для исследования личности.

Наряду с аналитическими записями о природе войны дневники содержат в себе множество зарисовок фронтовых будней. «Сартр-солдат, – пишет Ж. Деги, – теряет всякий контроль над событиями. Все, что ему остается, – собственный взгляд, который он направляет на своих товарищей, офицеров и гражданских в местах, где проходит службу» [Deguy 2010: 164].

Под этими фрагментами может пониматься фиксация мира войны, отображающаяся в реферативных микрофрагментах с преобладанием односоставных конструкций, номинативных предложений:

«Передовая. Наваждение пехотинцев; глухая, недвижимая угроза, которая с каждым днем ни удаляется, ни приближается, поскольку они не знают, когда выступят» [Сартр 2002: 53].

Фрагмент может выглядеть и как краткое новеллистическое наблюдение: «Один подрывник говорит нам, что солдаты, которые натягивали ночью колючую проволоку у Кельнского моста, слышали, как немцы говорили им на хорошем французском: «Что вы делаете? Мы не собираемся на вашу сторону» [Сартр 2002: 96].

Такие фрагменты позволяют детально запечатлеть ту реальность, которую видит автор, но она никак не концептуализируется, еще не может стать частью рассказываемой истории.

В поле внимания Сартра попадает любая мелочь из военной жизни: солдаты и офицеры, пересказывающие занятные эпизоды, грубые и ироничные комментарии, шутки, тревожные диалоги. Благодаря ориентации на историчность в дневник проникает множество персонажей (рядовой Петер, капрал Поль, сержант Ноден и др.), авторская индивидуальность обнаруживается среди них: в определенный исторический момент, окруженная людьми, которые точно так же подвергаются влиянию странной войны и составляют мир войны, первейший объект сартровского анализа.

Портреты сослуживцев складываются из бессистемных наблюдений на протяжении всего текста дневников. Они могут снабжаться аналитическим комментарием, встраиваться в ткань текста крупных записей:

«Полю и Келлеру, когда едят, не могут открыть рта без того, чтобы брови не налезли на самый лоб <...> Наверное, существует какая-то единая мускульная система лица, разрушаемая воспитанием» [Сартр 2002: 53].

Но могут даваться и изолированно от основного текста в виде тезиса:

«Максима Петера: «Всегда полезно встречаться с теми, кто выше тебя» [Сартр 2002: 64].

Беглый взгляд на солдат позволяет лучше понять самого себя в военной ситуации. «Благодаря этой комической тональности, – пишет Ж.-Ф. Луэтт. – Сартр все дальше удаляется от личного дневника, легко допускающего жалобы и стенания» [Louette 2010: XXXIII]. В записи, озаглавленной «Злоключения одного стойка» писатель сравнивает себя с сослуживцами и замечает, что их намерения мало чем отличаются друг от друга, комично то философское оформление, которое он сам придает своему стремлению отгородиться от войны: «Очугился среди тех, кто по сути думает так же, как я, правда, без всякой литературы и философской подливки из стоицизма. Они хотят спасти свою шкуру и по простоте душевной этого не скрывают. Я тоже хочу спасти свою шкуру, но вместе с тем мне хочется «открыть прения» – вот они, издержки профессии» [Сартр 2002: 15].

Таким образом, дневниковая фрагментарность в дневниках Сартра выписывает обрывочность жизни сознания, а также акцентирует то, что личное неотделимо от внешнего. Исходя из идей историчности и интенциональности, автор избегает интроспективного самоописания, акцентируя внимание на внешних проявлениях, через которые в зарисовках прописывается собственный образ. Различные исследовательские методы и формы высказывания позволяют осуществлять всестороннее исследование своей личности, проследить динамику мысли. Разнообразные по типу и облику фрагменты складываются в «Дневниках странной войны» в единую картину реального процесса осмысления самого себя на войне.

### **Список литературы**

*Зализняк А. А.* Русская семантика в топологической перспективе. М.: Языки славянской культуры, 2013. 565 с.

*Киссель М. А.* Философская эволюция Жана-Поля Сартра. Ленинград: Лениздат, 1976. 239 с.

*Михеев М. Ю.* Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX). М.: Водолей-Publishers, 2007. 264 с.

*Сартр Ж.-П.* Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940). СПб: «Владимир Даль», 2002. 813 с.

*Sартр Ж.-П.* Трансцендентность Эго. набросок феноменологического описания // Логос. 2003. № 2(37). С. 86–121.

*Фокин С. Л.* Автопортрет философа на фоне войны: Жан-Поль Сартр и его дневники // Жан-Поль Сартр. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940). СПб: «Владимир Даль», 2002. С. 758–813.

*Barnes H.* Sartre's war diaries: prelude and postscript // Sartre and existentialism. New York & London: Routledge, 2011. P. 93–111.

*Deguy J.* Sartre: une écriture critique. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. 241 p.

*Doubrovsky S.* Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris: PUF, 1988. 167 p.

*Durand J.-F.* Le jeu de vivre. Une lecture des Carnets de la drôle de guerre // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1998. volume 50, № 1. Pp. 247–262.

*Girard A.* Le journal intime, un nouveau genre littéraire // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1965. Vol. 17, № 1. P. 99–109.

*Louette J.-F.* La main extime de Sartre // J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. Paris: Éditions Gallimard, 2010. P. XI–LIII.

*Simont J.* Carnets de la drôle de guerre (Septembre 1939 – Mars 1940). Notice // J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. Paris: Éditions Gallimard, 2010. P. 1363–1390.

## THE FUNCTIONS OF FRAGMENTARINESS IN J.-P. SARTRE'S WAR DIARIES

**Nataliya S. Shurinova**

Master of Philology, Postgraduate Student in the Department  
of Theory and History of World Literature

Southern Federal University, Institute of Philology,  
Journalism and Cross-cultural Communication

344006, Russia, Rostov-on-Don, Universitetskiiy lane, 93. [interjectio@yandex.ru](mailto:interjectio@yandex.ru)

The article is dedicated to the specific functions of fragmentariness in J.-P. Sartre's war diaries. We consider this feature in the context of the philosophical base which determine its functioning in the diaries, paying attention to the different types of fragments. This analysis leads the authors to the conclusion of a particular role of fragmentariness in Sartre's existential self-reflection.

**Key words:** Sartre, diary, fragmentariness, intertext, phenomenology.

**ЖАНРОВАЯ САМОБЫТНОСТЬ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ США XX ВЕКА  
В ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ**

**Валентина Викторовна Котлярова**

к. филол. н., доцент, ветеран труда

Челябинский государственный педагогический университет

454080, Россия, г. Челябинск, просп. Ленина, 69. Vadim\_Lebedinskii@mail.ru

В данной статье исследуется жанровое своеобразие исторической и историко-биографической драмы США XX века. На материале драматургического творчества таких американских писателей, как М. Андерсон, Р. Шервуд, Б. Стэйвис, Д. Лоренс и Р. Ли, С. Левитт, Д. Шэри осмысляются проблемно-тематические, эстетические, методологические вопросы произведений данного жанра. Особое внимание уделяется проблеме взаимосвязи документальности и художественности в исторических драмах первой половины и середины XX века. В контексте синтезирования научного и эстетического выявляется историзм художественного мышления драматургов США XX века, их стремление представить прошлое в связи с современностью и перспективой развития будущего.

**Ключевые слова:** жанр, драма, история, историческая и историко-биографическая пьеса, документальность, научность, художественность, взаимосвязь времен.

Исследование закономерностей развития мирового литературного процесса от античности до современности немислимо без обсуждения вопросов взаимодействия научного и художественного в произведениях разных эпох, наций, родов и жанров. Произведение искусства, вбирая в себя всё «многоцветье» бытия, становится своеобразным зеркалом, отражающим жизнь в разных аспектах и ипостасях – историческом, этнографическом, культурологическом, религиозно-философском, нравственно-этическом. Исходя из этого, следует, что «произведение художественной литературы и искусства – важный источник для понимания менталитета времени их создания... и для знания конкретных «исторических обстоятельств»... Тем самым художественная литература и искусство приобретают значение источников, важных для историографических наблюдений» [Шмидт 1997: 115]. Однако следует

помнить, что «смысловые глубины» произведения искусства, как мудро отмечал М. М. Бахтин, можно постичь только, исходя из «большого времени», т. е. в контексте динамики всей культуры человечества. Как известно, согласно его теории, обнаружение «всё новых и новых смыслов» возможно лишь в движении от «внутреннего диалога» – к «большой Истории» [Андреев 2001: 5]. С концепцией «большого времени» М. М. Бахтина созвучно и «чувство Истории» Т. С. Элиота, и теория «длинных волн» современных литературоведов – авторов обширной работы «На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности» [2000]. По нашему мнению, не утратила актуальной значимости и возникшая еще во второй половине XIX века школа исторической поэтики, в трудах создателей которой – И. Тэна, Г. Брандеса, А. Н. Веселовского были заложены объективные критерии эстетических оценок, необходимых и современной филологии. Так, Е. М. Мелетинский особо подчеркивал: «Историзм является фундаментальным принципом в подходе к гуманитарным наукам, а историческая поэтика остается «привилегированной областью применения исторического принципа» [Мелетинский 1986: 2]. В унисон с данным суждением звучит авторитетное утверждение Д. С. Лихачева: «...История не только мать истины, но исходная точка для художественных оценок произведения искусства» [Лихачев 1989: 38]. Подтверждение всему вышесказанному – коллективная монография «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» [1994].

Для культурологической парадигмы современной эпохи характерно синтезирование разных родов литературы, жанров, стилей, эстетических приемов и средств других искусств – живописи, музыки, танца, пантомимы, кинематографа, а также использование достижений НТР, компьютерных технологий в частности. При этом литература способна причудливо сплавлять воедино художественность и научность. Во имя правдивого изображения мира и человека она обращается к опыту гуманитарного научного знания – историко-философского, социологического, этнографического, психологического, естественно-географического. Прав В. Е. Хализев, который прозорливо заметил, что «художественная литература, таким образом, занимает в культуре общества и человечества особое место как некое единство собственно искусства и интеллектуальной деятельности, сродни трудам философов, ученых-гуманитариев, публицистов» [Хализев 2000: 105]. По нашему мнению, в наибольшей степени данные теоретические концепты подтверждаются практикой создания исторических и историко-биографических произведений художественной литературы, исторической драмы США

XX века в частности. Интерес американских писателей к национальной истории и личности ее выдающихся деятелей – Джорджа Вашингтона, Бенджамина Франклина возник еще на заре возникновения литератур Нового Света, в эпоху борьбы за независимость. Стремление осмыслить феномен американской свободы и «американской мечты» стало одной из главных тенденций развития как национальной, так и европейской художественно-публицистической мысли второй половины XVIII века. Так, Томас Паунолл, один из колониальных губернаторов и друг Бенджамина Франклина, в «Памятной записке правителям Америки» (1783) писал: «Новый порядок вещей и людей, который понимает их так, как они есть на самом деле, и полагает истинной целью и совершенным благом политики не что иное, как Результат, который обеспечивает как равные права, так и равную Свободу, всеобщий Мир и беспрепятственное распространение счастья в Человеческом Обществе... Таков Принцип, заложенный в законе и деле, и это – отнюдь не умозрительная теорема» [Чайнард 1977: 249].

Данная интеллектуальная тенденция прослеживается в эпистолярных произведениях американской литературы 1780–1790-х гг. Например, в «Письмах американского фермера» Кревкера. Мировое значение войны за независимость в Новом Свете и ее победоносные результаты в своих блестящих речах убедительно доказывал выдающийся публицист Томас Пейн, заявляя, что «Дело Америки в большей мере есть дело всего человечества». Отзвуки американских революционных событий стали слышны в Европе «от Гвадалквивира до берегов Невы», означая «полную перестройку» политических и экономических международных отношений.

Американская революция, бурные события Войны за независимость и ее победа оказали существенное воздействие на формирование и развитие всей ранней литературы США, драматургии в частности. Несмотря на длительное господство в колониальной Америке идеологии пуританства, враждебной к искусству в целом, к драме и театру как «порочным» явлениям социума в особенности; патриотические пьесы создавались и ставились на сцене, вопреки всем религиозно-аскетическим запретам и указам властей. Авторы данных произведений сознательно обращались к исторической тематике, «понимая, что никакая выдумка не сравнится с реальными событиями по драматизму и накалу страстей» [Коренева 1997: 769]. Среди первых драматургов, художественно разработавших национальный военно-патриотический материал, – **Хью Генри Брэккенридж** – автор пьесы «Сражение при Банкер-Хилле» (1776) и трагедии «Смерть генерала Монтоммери во время штурма города Квебека» (1777); **Джон Дэйли Берк** – создатель

нескольких пьес, лучшей из которых в оценке даже современных литературоведов читается «Банкер-Хилл, или Смерть генерала Уоррена» (1797). Оба драматурга, представляя исторический трагический материал, опираясь на конкретные факты, изображая реально существовавших и влиятельных лиц эпохи Революции и Войны за независимость, стремились к той правде в искусстве, когда документальность и художественность слиты воедино. При этом им не удалось в полной мере решить эту сверхзадачу, находясь под влиянием европейской драматургии, эстетики классицизма в частности. Отсюда – патетика речей и односторонность в изображении персонажей, декламационность монологов, отсутствие живых диалогов и яркого развития драматического действия во времени и пространстве. Наиболее талантливо и оригинально к военно-исторической тематике обращался первый американский профессиональный драматург **Уильям Данлэп**. Исследователи всех времен выделяют его пьесу «Андре» (1797), считая ее, в какой-то мере, явлением зарождения новой подлинно национальной американской драмы. В ней, помимо правдивого изображения конкретных событий Войны за независимость и реальных исторических лиц, У. Данлэп проявил себя как художник-психолог, создавая сложные, лишенные схематизма ранних пьес характеры главных героев – Дж. Вашингтона и английского офицера – Андре. Историческая тематика разрабатывалась У. Данлэпом и в ряде других разножанровых пьес, среди которых – «Храм Независимости» (1799), «Солдат 76-го» (1801), «Ретроспекция, или Американская революция» (1802). Несмотря на свою яркую одаренность и стремление идти своим эстетическим путем, драматург испытывал сильное влияние многовековой европейской драматургии. Во всех его произведениях обнаруживается стилевой синкретизм, основанный на искусстве классицизма, сентиментализма, просветительского реализма, зарождающегося романтизма.

В недрах формирования американской национальной драматургии постоянно возникал вопрос о роли личности в истории. На сценических подмостках должны были появиться герои, воплощавшие «всё лучшее, что было в народе и в эпохе». Прав Д. Чайнард, когда пишет, что «революция выдвинула две могучие фигуры, живо символизирующие страну, которую они создали: Джорджа Вашингтона и Бенджамина Франклина» [Чайнард 1977: 251]. Как идеал республиканского героя Д. Вашингтон был прославлен в литературе и Нового, и Старого Света с конца XVIII века на протяжении всего XIX века. Ему посвящались оды, поэмы, прозаические художественные и мемуарно-публицистические произведения. Великолепны «Ода Наполеону Бонапарту» и «Бронзовый век» Д.Г. Байрона, где дано «противопоставле-

ние Вашингтона будущим диктаторам». Как «первый» и «единый» «Американский Цинциннат» Вашингтон стал главным героем ранних американских патриотических драм, которые, не заботясь о строгой документальности в изображении исторических событий и лиц, стремились с эстетических позиций классицизма и романтизма передать масштаб этой Личности, создавшей «новый мир» и провозгласившей «Декларацию независимости». Величие образа Первого президента США впоследствии будет влиять и на художественное сознание американских драматургов XX века, исследующих проблемы развития национального исторического процесса, центральными фигурами которого в разные эпохи станут Авраам Линкольн и Франклин Делано Рузвельт.

Историзм художественного мышления драматургов США XX века ярко и оригинально обнаруживается в значимости преемственных связей искусства XVIII–XIX веков, подготовившего появление величавого трагедийного мира создателя национальной социально-психологической драмы – Юджина О’Нила; блестящей плеяды писателей 1930-1940-х годов, среди которых – Максвелл Андерсон, Роберт Шервуд, Клиффорд Одетс, Элмер Ройс, Торнтон Уайлдер, Лилиан Хеллман; авторов политических и исторических пьес «бессолнечных» 1950-х с такими лидерами во главе, как Бэрри Стэйвис, Джером Лоуренс и Роберт Ли, Саул Левитт, Дор Шэри; выдающихся создателей «нового реализма» 1960-х – 1980-х годов – Артура Миллера, Теннесси Уильямса, Лилиан Хеллман, Эдварда Олби и дерзких художников-экспериментаторов конца столетия. По нашему мнению, здесь тот «вер» культурных явлений, та их историческая, временная последовательность, которая, по мысли Осипа Мандельштама, «уступает место их рядоположенности в некоем умпостигаемом синхронном пространстве: в нем они равноправны, и потому обеспечены многообразием и полнотой связей и взаимовлияний. А это означает отмену дурно понимаемой идеи прогресса, идеи «улучшения», допускающей забвение тех явлений культуры в прошлом, что не удовлетворяют сегодняшней социальной конъюнктуре» [Мандельштам 1987: 55–57]. Таким образом, достижения и открытия драматургов США разных эпох не только не померкли в современной литературе, но и засияли яркими красками в условиях нового исторического времени, для культурологической парадигмы которого характерно синтезирование разных наук и искусств. Взаимосвязью художественной литературы, истории, социологии, психологии, публицистики во многом обусловлена жанровая самобытность исторической драмы США XX века. Экскурсы в прошлое во имя осмысления проблем современности предпринимали в

1930–1940-е годы такие талантливые драматурги, как Максвелл Андерсон и Роберт Шервуд. В истории формирования и развития национальной драмы США **Максвеллу Андерсону (1888–1959)** принадлежит особое и достойное место. Вместе с Юджином О’Нилом он работал над созданием отечественного репертуара, способствовал теоретическому осмыслению сущности основных эстетических принципов драматургического творчества. «Андерсон достоин известности. Он один из наших немногих настоящих драматургов, который в течение 25 лет снабжал нашу сцену потоком пьес, и все они несли на себе отпечаток его личности, его отношения к миру», – писал известный театральный деятель Гарольд Клермен [Clarmen 1958: 33]. Центральное место в драматургическом творчестве М. Андерсона занимают исторические пьесы. В 1930-е – 1940-е годы он стал бесспорным театральным лидером данного жанра. Его исторические драмы отчетливо разделились на два тематически сюжетных цикла – европейский и американский. В европейском цикле лидирует интерес автора к английской истории. Это – своеобразная трилогия, посвященная событиям английской действительности XVI века, «тюдоровский цикл» пьес, состоящий из драм – «Королева Елизавета» (1930), «Мария Шотландская» (1936), «Тысяча дней Анны Болейн» (1948). В европейский цикл пьес следует включить такие историко-биографические драмы, как «Жанна Лотарингская» (1946) и «Босоногий в Афинах» (1951), главными героями которых являются Жанна Д’Арк и Сократ. Американская история оригинально интерпретируется М. Андерсоном в драмах – «Веллей Фордж» (1934), «Воцарение зимы» (1935), «Хай Тор» (1937), «Бескрылая победа» (1938). Данные пьесы стали философско-эстетическим ядром творческой жизни М. Андерсона. По нашему мнению, их материал позволяет выявить самобытность художественного мира писателя. В них полнее всего развернуты его концепции исторического развития личности и государства. Не случайно в своих исторических драмах он обращается к самым сложным, переломным эпохам из жизни античности, средневековья, Ренессанса или рубежа XVIII–XIX веков. Здесь конкретный исторический конфликт приобретает широкое философско-этическое и психологическое истолкование как столкновение свободы и насилия, добра и зла, жизни и смерти. Философские размышления драматурга в сфере исторического жанра о соотношении человека и общества, свободы и власти, справедливости и произвола позволили писателю, подобно Юджину О’Нилу, создать в американской литературе национальный вариант трагедии. При этом его эстетическая концепция трагического во многом опирается на классические европейские образцы – античную трагедию, театр В. Шекспира,

И. В. Гете, Ф. Шиллера. В отличие от Ю. О'Нила и других вышеназванных драматургов США XX века, М. Андерсон в своих исторических трагедиях проявил интерес к романтической манере письма. По этому поводу Джон Гасснер писал: «М. Андерсон стал для американского театра тем, чем Шиллер для немецкого и Ростан для французского. Он дал американскому театру романтическую трагедию» [Gassner 1959: 865].

Трагедия в представлении писателя была неотделима от поэзии. «Вместе с Гете я считаю, что драматическая поэзия является на сегодняшний день величайшим достижением человека на земле», – утверждал М. Андерсон [Anderson 1956: 48]. Данное убеждение драматург реализовал в своей художественной практике, начав писать свои трагедии белым стихом, который считали устаревшим и окончательно вышедшим из моды. Так в американский театр, который никогда не имел своего поэта-драматурга, пришла классическая традиция европейского театрального искусства, на высотах которой – Эсхил, Софокл, Еврипид, Шекспир, Гете, Шиллер, Байрон, Пушкин, Лермонтов. Блистательный цикл исторических трагедий в стихах в театре М. Андерсона представляют три пьесы, сюжетно-тематически связанные между собой. Это – «тюдоровский цикл» пьес из английской истории XVI века. С точки зрения исторической хронологии, его можно представить как развитие английского Ренессанса на материале событий и характеров, развернутых в пьесах – «Тысяча дней Анны Болейн» (1948), «Королева Елизавета» (1930), «Мария Шотландская» (1933). Типологически их все объединяет авторское стремление использовать историю как «эзопов язык» для обсуждения проблем современности. Вся философско-эстетическая концепция данной трилогии обращена к XX веку. В художественном мышлении М. Андерсона британское государство Тюдоров – модель современного деспотического мироустройства. Выведенные на сцену реальные исторические фигуры – Генрих VIII, Анна Болейн, королева Елизавета, Мария Стюарт, граф Эссекс не только тонко индивидуализированные герои, но и образы-символы, олицетворяющие универсальные морально-психологические явления. Центральной проблемой всех этих произведений является проблема истории и современности, что обуславливает их жанровую самобытность, своеобразие их поэтики. Так, обращает на себя внимание композиционная двуплановость данных пьес, когда, помимо первого, внешнего – исторического плана действия, существует второй – подтекстовый, непосредственно связанный с современной автору действительностью. Это наиболее ярко проступает в созданной в эпоху маккартизма трагедии «Тысяча дней Анны Болейн». Здесь культ неза-

висимости духа, свободы личности, олицетворением которых становятся Анна Болейн и английские гуманисты – Томас Мор, Томас Уайт, – протест против «времени негодяев», вызов жестокости и конформизму эпохи маккартизма конца 1940-х – 1950-х годов. В художественном дискурсе этих пьес можно выявить типологию как внешнего, так и внутреннего конфликта. В каждой из трагедий – это роковой поединок двух ярких, сильных личностей – Генриха VIII и Анны Болейн, королевы Елизаветы и графа Эссекса, Елизаветы Тюдор и Марии Стюарт. При этом М. Андерсон-художник сосредоточен не на социально-политическом, а на философском, нравственно-психологическом аспекте его развития. Из этого следует и взаимосвязь конфликта внешне-го с конфликтом внутренним, приоритет которого позволяет драматургу, блистая мастерством психологического анализа, передать сложную «диалектику души» своих персонажей. Углубляя историзм своих пьес, писатель талантливо использует подлинно научные факты и материалы, исследующие развитие как европейского, так и национального американского социума. В документальном дискурсе «тюдоровского цикла» пьес он включает в монологи и диалоги героев оригинальные стихи короля Генриха VIII, его мемуарные и дневниковые записи; использует материалы исторических хроник и философско-публицистической литературы эпохи английского Ренессанса. Жанровая самобытность всех исторических пьес Максвелла Андерсона – искусно синтезировать художественное и документальное не столько во имя реставрации событий далекого прошлого, сколько для осмысления проблем современности, учитывая взаимосвязь прошлого, настоящего и грядущего. Суть своих духовных исканий драматург-гуманист выразил предельно четко: «Моя надежда состоит в том, что с течением времени человечество будет все более совершенствоваться в способности мыслить и быть великодушным... Мечта человечества заключается в том, чтобы сделать себя лучше» [Atkinson 1974: 282].

Исследуя жанровую сущность исторической драмы США XX века, следует обратить внимание на такую ее разновидность, как историко-биографическая пьеса. Ее утверждение в американской литературе ярче всего доказали биографические пьесы 1930-х годов, посвященные «отцам» национальной демократии – Джефферсону, Вашингтону, Линкольну. Это – «Велей Фордж» (1934) Максвелла Андерсона и «Эйб Линкольн в Иллинойсе» (1938) Роберта Шервуда. В них авторы стремились не только талантливо и документально точно воспроизвести образы и картины героического американского прошлого, но и соотнести их с современностью. Так, острый конфликт Джорджа Вашингтона с продажными политиками конца XVIII века, ставший центром раз-

вития напряженного драматического действия в пьесе М. Андерсона «Велей Фордж», предвосхищает социально-политические противоречия США середины XX века. **Роберт Шервуд (1896–1955)**, избравший жанр исторической и историко-биографической драмы своей писательской путеводной звездой, уже с первых своих пьес – «Дорога на Рим» (1927), «Мост Ватерлоо» (1930) показал взаимосвязь прошлого и настоящего. В лучшей из своих пьес – «Эйб Линкольн в Иллинойсе», удостоенной престижной Пулитцеровской премии, Р. Шервуд, используя обширный документальный материал, проявил незаурядный талант художника-психолога, социолога, философа. Исследуя проблему значимости личности в истории, развертывая процесс превращения «робкого провинциала» в человека, ответственного за судьбы нации, борца за демократические и гуманистические ценности, писатель открывает оптимистические перспективы развития человечества. Однако в трагическом одиночестве Авраама Линкольна отразилась и глубоко современная скорбь драматурга, вызванная сознанием кризиса идеалов «Великого президента», оставшихся недостижимыми и для Америки XX столетия. Данная ситуация наиболее трагично обнаружилась с конца 1940-х годов в 1950-е годы в эпоху маккартизма с его преследованием свободомыслия и невозможностью открытой постановки и обсуждения наболевших проблем современности. В условиях «запуганных пятидесятых» историческая драма стала своеобразным «эзоповым языком», позволявшим выяснять вопросы мрачной действительности. Такими произведениями стали «Человек, который никогда не умрет» (1954) Бэрри Стэйвиса, драматизировавшего историю Джо Хилла – «трубадура рабочей Америки» и профсоюзного организатора; «Получит в удел ветер» (1955) Джерома Лоренса и Роберта Ли, представивших знаменитый «обезьяний процесс» Скоупса, учителя, посмеявшегося преподавать школьникам эволюционную теорию Дарвина; «Андерсон-вильское дело» (1959) Саула Левитта, сумевшего воспроизвести с почти протокольной точностью заседание военного трибунала времен Гражданской войны Севера и Юга над комендантом первого в истории концентрационного лагеря Генри Вирцем. Все эти пьесы могут служить замечательным образцом того, как кропотливо собранный и тщательно изученный авторами исторический материал превращается в произведение искусства. В их документальном дискурсе использовались мемуарные, публицистические, биографические источники; историография и журналистские расследования; подлинные материалы судебных процессов, ставших основой центрального драматического конфликта. Все они «пропущены» через призму художественного сознания творцов данных исторических пьес. Благодаря такой творче-

ской обработке первоисточников, историческая драма не всегда открыто обнаруживает приемы документальности. Документ живет в ее подтексте и служит лишь отправным моментом для художественного исследования прошлого. Так, например, материалы по делу Джо Хилла играют у Бэрри Стэйвиса роль канвы, скрытого ориентира. «Аромат» документа ощущается скорее в самой атмосфере пьесы «Человек, который никогда не умрет», чем в конкретно уловимых особенностях ее сюжетосложения, композиции, содержания образов. Как верно отметил теоретик Я. И. Явчуновский, «автор исторического повествования, подобно актеру, вживается в материал, постепенно отбирает и прессует свои знания, пока не заживет образом, не придаст ему определенность, навеянную конкретными сведениями. А там, где эти сведения отсутствуют, он дополняет их воображением» [Явчуновский 1974: 14].

В художественном дискурсе данных исторических драм большую значимость приобретают остроконфликтные диалоги – дискуссии, тяготеющие к интеллектуальному театру Бернарда Шоу; массовые сцены, митинговые эпизоды, сближающие театр «бессолнечных» 1950-х с героическим духом произведений «красных тридцатых»; искусное вплетение в монологи, диалоги, авторские ремарки фрагментов из политических статей, экономических брошюр, социологических исследований. Всё это в сочетании с углубленным психологическим анализом характеров главных действующих лиц, лиризмом и поэтико-музыкальной выразительностью отдельных мизансцен создает самообытный полифонический стиль, который мастерски разовьет драматургия США 1960-х – 1970-х и 1980-х – 1990-х годов. В эти годы жанр исторической и историко-биографической драмы не выдвигается на первый план, как в театре США первой половины XX века. Наиболее актуальным для писателей становится творческий экспериментальный поиск в жанрах полифонической социально-психологической и философской драматургии. Выдающееся место среди историко-биографических пьес середины XX века занимает драма Дора Шэри о Франклине Делано Рузвельте – «Восход над Кампобелло», написанная в 1958 году. В своем предисловии к пьесе драматург заявлял: «То, что я предполагаю рассказать, есть история человека и окружающих его людей, которые после тяжелого испытания вышли сильными и торжествующими победой» [Schary 1958: X]. Здесь выражена вся концепция драмы как личной – преодоление Ф.Д. Рузвельтом серьезного физического недуга (он болел полиомиелитом в 1921–1924 гг.), так и социальной – выход США из экономического кризиса 1930-х годов, благодаря «новому курсу» правительственных мероприятий, проведенному под эгидой этого гениального Президента.

Дор Шэри создавал эту драму на строго документальной основе. Им были тщательно изучены все материалы, посвященные жизни Ф. Д. Рузвельта: исследования биографов, его статьи, речи, письма, фрагменты из которых использовались автором в процессе создания речевой характеристики героев. Исследовав богатейшие документальные источники, драматург сумел искусно ввести их в художественную ткань произведения, используя «скрытую цитацию», руководствуясь ими при создании целостного образа главного героя и развертывая панораму как частной, так и общественно-политической жизни сложной эпохи 1930-х годов. Сосредоточив развитие драматического действия в стенах дома Франклина Рузвельта в Кампобелло, Д. Шэри мастерски преодолевает внешнюю камерность пьесы посредством психологически насыщенных диалогов действующих лиц. В них, в первую очередь, обнаруживается та многогранная программа политических действий, которую намеревается осуществить Рузвельт в недалеком будущем. Когда он взволнованно беседует об этом с единомышленниками: женой Элеонорой, преданным другом Луисом Хоу – или решительно и убежденно отстаивает свои взгляды в полемике с противниками «нового курса»; стены загородного дома в Кампобелло как будто раздвигаются, впуская на сцену огромный мир, который потрясают войны и ожесточенная борьба партий, нищета и безработица. Перед нами в этих сценах предстает Политик, которому суждено сыграть одну из главных ролей в национальной и мировой истории, и Человек, который, несмотря на внезапный и страшный недуг, верит в свой свет на жизненном горизонте.

Закрывающая драму сцена митинга предвыборной кампании 1924 года и первого после начала тяжелой болезни выступления Франклина Рузвельта диссонирует с камерностью предыдущих картин и эпизодов. В ее полифонизме и эмоциональной напряженности выражен тот накал страстей, который был характерен для политической борьбы того времени. Авторские ремарки, указывающие на внешнее преобразование героя – «Он загорел и сияет жизнеспособностью» и подробно описывающие каждое движение, каждый шаг своего героя по направлению к ораторской трибуне, приобретают глубокий символический смысл. Те десять шагов, которые Франклин Делано Рузвельт медленно, но уверенно проходит на своих костылях по сцене к трибуне, автор справедливо называет «Великими». Это – и внутренняя победа героя над собой, тяжелыми жизненными обстоятельствами; и будущие его успехи и завоевания на посту Президента США. Драматург сознательно не приводит в пьесе документальный текст речи Рузвельта на этом знаменательном для него митинге, в финале у главного

героя нет ни одной реплики, ни одного суждения, высказанного велух. Здесь красноречиво только действие как начало поворотного момента и в жизни самого героя, и в социально-политической жизни страны в целом. Завершающие драму аплодисменты, по мысли автора, символически адресованы не только героическому подвигу воли и веры Человека, но и демократической и гуманистической деятельности президента Франклина Делано Рузвельта. Из этого следует и философско-психологический смысл названия пьесы, ее актуальность как живое напоминание конформистскому поколению «безмолвных пятидесятих» о достижениях «грозовых тридцатых»; о том, что даже самые «суровые испытания» не могут сломить человека, наделенного волей к жизни; и человечество, окрыленное надеждой на «Восход» в будущем непреходящих духовных ценностей Бытия. Таков актуальный смысл и всех вышеназванных исторических и историко-биографических драм. В их документально-художественном дискурсе проявляется тот историзм мышления авторов, когда обращение к образам и урокам прошлого – социальным, политическим, морально-этическим – помогает живее и глубже осмыслить настоящее и определённое представить перспективы развития будущего. По нашему мнению, здесь уместно вспомнить мудрое образное рассуждение Ромена Роллана: «Героическая история, так, как я ее понимаю, не должна быть задним фонарем поезда, мерцающий огонь которого тускло освещает пройденный путь. Она должна быть маяком в ночи, который потоком своего света указывает место корабля в океане – откуда он плывет и куда. Настоящее, отделенное от будущего, теряет свое содержание. Прошрое, отделенное от настоящего, перестает быть реальным» [Роллан 1932: 86–87].

Вот такими «маяками в ночи» маккартистской реакции стали пьесы Б. Стэйвиса, Д. Лоренса и Р. Ли, С. Левитта, Д. Шэри. Творчески усваивая традиции многовекового европейского театрального искусства, опираясь на достижения национальной сценической культуры XVIII – XIX веков, историческая драма США XX века сумела оригинально и талантливо «сплавить» воедино документальность и художественность во имя гуманизации и всестороннего совершенствования современного социума.

### *Список литературы*

*Андреев Л. Г.* В бесспорном – спорное // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. С. 5.

*Историческая поэтика.* Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. 515 с.

- Коренева М. М.* Первые драматургические произведения // История литературы США. М.: Наследие, 1997. Т. 1. С. 769.
- Лихачев Д. С.* О филологии. М.: Высшая школа, 1989. 208 с.
- Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте. О природе слова // Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 55–57.
- Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 318 с.
- Роллан Р.* Народный театр // Собр. соч. Л.: Художественная литература, 1932. Т. XII. С. 86–87.
- Хализев В. Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. С. 105.
- Чайнард Д.* Американская мечта // Литературная история Соединенных Штатов Америки. М.: Прогресс, 1977. Т. 1. С. 249; 251.
- Шмидт С. О.* Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. М.: РГТУ, 1997. 612 с.
- Явчуновский Я. И.* Документальные жанры: Образ, жанр, структура произведения. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1974. 232 с.
- Anderson M.* Off Broadway. Essays about the Theatre. N.Y.: Anderson House, 1956. 91 p.
- Atkinson B.* Broadway. N. Y., 1974. 282 p.
- Clarmen H.* Sie as Truth. N. Y., 1958. 33 p.
- Gassner J.* Present of the theatre N. Y., 1959. 865 p.
- Schary D.* Sunrise at Campobello. N. Y., 1958. P. X.

## **GENRE ORIGINAL OF THE AMERICAN HISTORICAL DRAMA OF THE 20 CENTURY IN THE DOCUMENTAL AND THE ARTISTIC STYLE**

**Valentina V. Kotlyarova**

Candidate of Philology, Associate Professor

Chelyabinsk State Pedagogical University, Russia

454080, Russia, Chelyabinsk, Lenina ave., 69. Vadim\_Lebedinskii@mail.ru

In this article investigation of problems of the American historical and history-biography drama of the 20 Century. In this plays of M. Anderson, R. Sherwood, B. Stavis, D. Lorens and R. Lee, S. Levitt, D. Schary analyzing problems of the connection documental and the artistic styles. This original art discovers special thought of the American dramatists as historical connection of the post and the modernity.

**Key words:** drama, playwrights, historical. Genre, documental, artistic, style, post, modern, original.

## НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНАЯ БОРЬБА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕКА ЛИНДСЕЯ. РОМАН «ГАННИБАЛЛ»

**Оксана Владимировна Манжула**

к. филол. н., ст. преподаватель кафедры английского языка  
профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. achilleon@mail.ru

В статье предпринята попытка раскрыть своеобразие изображения национально-освободительной борьбы в романах «Ганнибалл» Дж. Линдсея и в других произведения писателя. Автор статьи сопоставляет особенности изображения национально-освободительной борьбы в британской литературе в период постколониализма пытаясь выявить общие тенденции.

**Ключевые слова:** Дж. Линдсей, исторический роман, постколониализм, национально-освободительная борьба, британская литература.

В рамках теории постколониализма, которая распространилась в Европе во второй половине XX в., основным драматическим сюжетом в эпоху сепарации колоний от Великобритании, стала разобщенность культуры экс-колоний и их «хозяев». «Колонизация создавала условия для маскировки в целях выживания, для появления «мимикрирующей личности» [Brathwaite, 1995: 202]. Исследователь Х. Бхаба отмечает: «связь между нацией и империей по сей день проявляется в виде некоего темпорального «разъятия», являющегося, по его мнению, олицетворением самой современности как конфликтной эпохи», интерпретирует «темпоральное как «амбивалентную и антагонистическую конструкцию гражданского общества, государства, современности, понятия нации, понятия гражданина, которая формировалась одновременно с созданием колоний, колониальных субъектов, расистских дисциплинарных структур, способов осуществления правительственной политики дискриминации

Одним из важнейших сюжетов литературы постколониализма является народно-освободительная борьба. Эта тема – одна из основных в творчестве английского писателя Джека Линдсея (*Lindsay Jack*, 1900–1990). Большое влияние на творчество и взгляды писателя оказали идеи Фридриха Ницше и Карла Маркса. Писатель придерживался

коммунистических взглядов. Линдсей – автор нескольких исторических романов, в которых показаны конфликты нового мировоззрения со старым и революционные народные движения: «Ганнибал» (Hannibal Takes a Hand, 1941), «1649. История одного года» (1649: A Novel of a Year, 1938), «Люди 48-го года» (Men of Forty-Eight, 1948), эпопеи «Британский путь» (British way, 1953 – 1963), которая включает в себя такие романы, как «Весна, которую предали» (Betrayed Spring, 1953), «Твой дом» (A Local Habitation, 1957), «Маски и лица» (Masks and Faces, 1963) и др. Центральная идея романов Линдсея – преемственность революционных традиций, передаваемых из поколения в поколение.

Большое внимание во всех романах Линдсея уделяется созреванию определенного исторического момента. Сосредоточение на уникальности момента писатель соотносит с историческим процессом. Роман «Ганнибал» (Hannibal Takes a Hand, 1941) является лучшим примером использования им этой идеи. В нем он иллюстрирует теорию, которую он позднее высказывает в авторском предисловии: что история изобилует случаями критических моментов, моментов созревания, когда изменения происходят, потому, что люди, события и идеи сходятся, чтобы вызвать изменения. Такие моменты созревания, часто революционные – рывки в развитии истории, в развитии ее по направлению идеального коммунистического общества Линдсея.

Сосредоточение Линдсея на понятии «созревшего» исторического момента отражено в категориях времени и пространства его романов. Трилогия «Вступление в Христианство» (Enter the Christianity, 1934 – 1935), состоящая из романов «Рим на продажу» (Rome for Sale, 1934), «Цезарь мертв» (Caesar is Dead, 1934) и «Последние дни с Клеопатрой» (Last Days With Cleopatra, 1935), роман «Ганнибал», роман «Вспышка» (Brief Light: A Novel of Catullus, 1939) (художественная биография Катулла), являются хрониками жизни ведущих политиков и известных людей во времена великого владычества Рима. «Барьеры пали» (The Barriers Are Down, 1945) – это роман, повествующий о падении Римской империи около 450 г. Его романы «1649: Роман года» (1649: A Novel of a Year, 1938) и «Люди 48 года» (Men of Forty-Eight, 1948) рассказывают о беспокойных временах в истории Англии.

Произведения Линдсея пронизаны той же темой. В романах послевоенной серии «Британский путь» (The Novels of the British Way, 1953) утверждается, что вся серия повествует о фундаментальных конфликтах в момент кризиса и объясняется путь, по которому такие конфликты затрагивают отдельных личностей, которые возможно только частично имеют отношение к событиям, которые затрагивают их напрямую.

Согласно Энди Крофту (Croft Andy, род. 1956), «это была борьба за то, чтобы в воображении войти в прошлое, чтобы представить его реалистично, осознать «фундаментальные социальные конфликты в момент кризиса», поскольку они влияют на существование обычных людей и их семей, это был самый важный вклад Линдсея в развитие британского марксизма» [Croft 1998].

И здесь, прежде всего, интересен роман «Ганнибал». В этом произведении Джек Линдсей отобразил период, когда Ганнибалу было 50 лет. Все яркие события его жизни позади: и переход через Альпы, и битва при Каннах, и последующая 16-летняя война в Италии, которая закончилась поражением Карфагена. «потеряны серебряные рудники в Испании. Кар – Хадашту (Карфагену) отказано в праве вооружаться и защищать себя» [Линдсей 1989: 24]. Эту обязанность, берут на себя римляне. Уничтожен весь военно-морской флот. В Кар-Хадаште всем управляют: Сенат, Совет 104-х, Совет 5-ти, малый совет. Главенствует над ними шофет. Местные олигархи уговорили Ганнибала баллотироваться в шофеты.

Линдсей, приступая к написанию этого романа, отталкивается от творения Флобера (Gustave Flaubert, 1821–1880) «Саламбо» (Salammbô, 1862), где автор изобразил политические события 2-го века до н. э. с неким аналитическим наложением на события конца 19-го века во Франции. Действие романа Джека Линдсея происходит в Карфагене в период военного затишья после II Пунической войны (216 – 201 годы до н. э.). Так называемые Пунические, то есть римско-карфагенские войны, были лишь заключительным этапом многовекового соперничества между обеими странами. В романе автор отражает современные проблемы, а именно то, как легко правящие классы предают свою страну в момент, когда в ней берут верх демократические силы. В романе показано предательство олигархами своего народа в момент опасности, стремление их сохранить свои материальные ресурсы ценой жизни людей и благополучия страны. В иные времена давление демократической ситуации нейтрализуется разразившимся военным конфликтом; но когда правящие классы попадают в отчаянное положение и не видят возможности разрешить внутренние противоречия путем внешней войны, они без колебаний отдают свою страну во власть врага, предпочитая погубить родину, лишь бы не идти на уступки народным массам.

В романе «Ганнибал» писатель талантливо воссоздает быт, образы известных исторических персонажей, но более всего – атмосферу предательства и духовного опустошения карфагенского и римского обществ, ярость борьбы и счастье любви. Автор, например, тщательно

выписывает детали повседневной жизни: «Оба мы – и розовый куст и я – укоренились в здешней почве, но не этот красивый, глупый греческий юноша из пентеликского мрамора – имя Мирона начертано там слева, на подножии [Линдсей 1989: 15]. При этом писатель обнажает пороки современного ему общества.

В романе Линдсея описаны культура Карфагена второго столетия до нашей эры. Автор детально представил архитектурные зарисовки, религиозные обряды, способы ведения сельского хозяйства и ремесел, взаимоотношения между классами и разными народами. Вопреки сложившемуся стереотипу Карфагена как безжалостного и кровавого, этот город-государство предстает в произведении Линдсея могущественным и красивым, местом соединения многих цивилизаций: «Он всегда воспринимал звуки городской жизни как нечто единое – громыхание и жалобный вой огромного голодного чудовища; так слепой моряк узнает состояние моря по изменению его шума. Казалось, будто валы на мгновение отступали в океанские глубины, а затем, вздуваясь, вновь понеслись вперед, еще более могучие и неукротимые» [Линдсей 1989: 43]. Линдсей рисует карфагенян не злобными дикими варварами, какими их представляли историки-римляне, ссылающиеся на римские источники, а совершенно другими. Ганнибал сродни современному стратегу и политику, который желает победы, свободы и процветания своей стране. Все это вполне приемлемо для современного политика. При этом его повествование достаточно реалистично, не приукрашено, не идеализировано.

Линдсей представляет Ганнибала как мудрого и осторожного политика, поступками которого движет не личное честолюбие, а благородная цель спасти родину от порабощения: «Теперь он снова в родном городе, и здесь он снова сможет созидать; он разрушил и сокрушил бы все до основания и на развалинах зла воздвиг бы новое здание» [Линдсей 1989: 34].

В романе описывается борьба Ганнибала против олигархов, готовых продать свою страну. Линдсей пишет: «Когда правящие классы попадают в отчаянное положение и не видят возможности разрешить внутренние противоречия путем внешней войны, они без колебаний отдадут свою страну во власть врага, предпочитая погубить родину, лишь бы не идти на уступки народным массам» [Линдсей 1989: 5].

Роман «Ганнибалл» соединяет в себе отличительные черты политического и романтико-бытового романа. В романе две линии повествования: описание политической ситуации и ее развитие и история жизни героя, история любви. Несмотря на то, что произведение названо в честь полководца, Ганнибалл не является главным героем. Дей-

ствии романа развивается на фоне войны, начатой Ганнибалом. Повествование о политике перемежается с повествованием о любви и дружбе, о повседневной жизни и быте. Линдсей пишет об умных, опытных, дальновидных политиках. Персонажи романа достаточно современны, так как они сталкиваются с проблемами, которые были актуальны во все времена, однако, Линдсей не «осовременивает» героев, они остаются представителями своего времени, их психология – это психология античного человека, который мыслит категориями своего времени.

Линдсей показывает правящие классы очень правдоподобно. Олигархи ради наживы готовы уничтожить Карфаген. В произведении описывается борьба Ганнибала против них. Писатель говорил об этом: «Характер этой истории так разительно напоминает слишком хорошо известный нам стиль современной политики, что читатель может заподозрить, будто я выдумал ее или, по меньшей мере, подтасовал исторические факты, чтобы создать аналогю. На это я могу лишь возразить, что взял факты такими, как они излагаются в истории Карфагена, и читатель должен винить не меня, а неизменную природу правящих классов, по милости которой события в Карфагене 196–195 годов до нашей эры наводят на мысль о Европе тридцатых годов с ее пятью колоннами» [Линдсей 1989: 5]. В романе показан пример того, с какой легкостью правящая элита предает свою страну в то время, когда в ней берут верх демократические силы. В некоторых случаях сложившаяся ситуация выплескивается в военный конфликт, но в случае, когда правящие круги оказываются в безвыходном положении и не могут разрешить внутренние противоречия путем войны, они без сомнения отдают свою страну во власть неприятеля, будучи готовыми подвергнуть отечество разрушению, чтобы не соглашаться на уступки народу.

Линдсей описывает античность детально, подробно. Описание быта не идеализировано: он показывают как красоту обстановки, красивые здания, изящные статуи, так и рыночную грязь, кровь во время битвы, красочно рисует звуки и запахи: «Негры в красных набедренных повязках расталкивали низкорослых финикийцев; мавры с хищным видом крались между палатками; пахло кожей, горячим маслом, чесноком, мочой и смолой» [Линдсей 1989: 41].

Описание персонажей Линдсея реалистично, он не преувеличивает их достоинств, а описания внешности главного героя Линдсей вообще не дает. Писатель лишь подчеркивает, что он стареет, увядает и сожалеет о своей молодости: «Как молод был я тогда, о Мелькарт, как молод был я, когда с вершины горы глядел вниз сквозь клубя-

щий туман; а теперь я стар, пятидесятилетний старик и неудачник» [Линдсей 1989: 20].

Писатель в романе «Ганнибалл», проводит прямую параллель с современной ему действительностью: власть во многих странах фактически находится в руках олигархов, которые не считаются с благом страны.

Одна из сложностей при написании романа заключалась в том, что все сведения о Карфагене можно найти только в исторических источниках, написанных врагами этого государства. Линдсей постарался не принимать во внимание оценочный компонент при описании событий древними историками и при описании великой исторической личности. Писатель изобразил Ганнибалла таким. Каким увидел его сам, изучив доступные исторические документы. Линдсей писал: «Народ, если он состоит из мрачных, одержимых жадной наживы филистеров – какими хотят изобразить карфагенян историки, – не способен создать человека, подобного Ганнибалу; не может проявить столь блестящих качеств в мореплавании и в смелых исследованиях, – качества, в которых нельзя отказать карфагенянам [Линдсей 1989: 8]. В своем произведении писатель изобразил жителей Кар-Хадашта опытными моряками, первопроходцами, земледельцами, учеными. Они мирно сосуществуют с соседями, пользуются их уважением. Жители Кар-Хадашта – храбрые воины, самоотверженные защитники своей земли. Линдсей уделяет внимание в романе самобытной культуре карфагенян. При всем этом, писатель не стремится идеализировать героев-карфагенян, показывая их хорошие и плохие стороны. Также интересно в романе Линдсея то, что он пишет о Карфагене как о земле, на которую вскоре пришло Христианство: «Ибо учения североафриканских отцов церкви, от Тертуллиана до Августина, бесспорно, придали западному христианству его существенные черты» [Линдсей 1989: 14].

Однако, Ганнибалла писатель изображает положительным героем, не идеализируя его при этом чрезмерно. В романе хорошо выписаны изображает психологические переживания героя, как человека, несущего свое тяжелое бремя: «Его снова охватило смутное ощущение огромного пространства, которое надо преодолеть» [Линдсей 1989: 14]. Ганнибал не жаждет новой славы, он ищет покоя: «Поглаживая чисто выбритый подбородок, он посмеивался над своей жадной покоем» [Линдсей 1989: 14].

Линдсей берет за основу произведения малоизвестный эпизод из жизни Ганнибала. Позади его поход на Италию. С тех пор прошло два года В конце жизни Ганнибал предпринял неудачную попытку подплыть к побережью Африки и высадиться в Киренаике, «чтобы попы-

таться склонить карфагенян к войне, вселяя в них надежду и веру в Антиоха, которого побудил отправиться со своей армией в Италию» [Непот 1992: 205].

В романе Дж. Линдсея «Ганнибалл» показана современная писателю постколониальная историческая действительность через исторические параллели, при этом писатель не искажает исторические реалии и не осовременивает историческую реальность.

### *Список литературы*

*Brathwaite E. K.* Creolization in Jamaica // *The Post-Colonial Studies Reader* / ed. by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. N. Y.: Routledge, 1995. P. 202–205.

*Bhabha Homi K.* The location of culture. London: Routledge 11 New Fetter Lane, 1994. 408 p.

*Croft Andy.* Jack Lindsay: Poet of the Crisis Years. Morning Star. 28.10.1998

*Линдсей Дж.* Ганнибалл. Подземный гром / пер. М. Е. Абкина. М.: Правда, 1989. 752 с.

*Непот Корнелий.* О знаменитых иноземных полководцах. М.: МГУ, 1992. 208 с.

## **THE NATIONAL STRUGGLE FOR FREEDOM IN JACK LINDSAY'S NOVELS. *HANNIBALL TAKES A HAND***

### **Oksana V. Manzhula**

Candidate of Philology, Senior Lecturer in the ESP Department  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. achilleon@mail.ru

In the article the author has made an attempt to show the individuality of describing the national struggle for freedom in the novel «Hannibaal Takes a Hand» by J. Lindsay and in the other novels by this writer. The author of the article analyses the features in the description of the national liberation struggle in the British literature of the period of postcolonialism trying to find out the common trends.

**Key words:** J. Lindsay, historical novel, potcolonialism, the national liberation struggle.

**ОБРАЗ ЛЕДИ АННЫ НЕВИЛЛ В ПЬЕСАХ У. ШЕКСПИРА  
И АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

**Варвара Андреевна Бячкова**

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. bvarvara@yandex.ru

В этой статье рассматривается образ леди Анны (Невилл) в исторических хрониках У. Шекспира («Ричард III» и «Генрих VI. Часть 3») и изменения, которые этот образ и связанная с ним сюжетная линия претерпевают в исторической прозе последних 70 лет. Изучаются такие компоненты создания образа, как следование литературной традиции, вписывание образа в контекст эпохи, взаимодействие героини с другими персонажами.

**Ключевые слова:** образ леди Анны (Невилл), У. Шекспир, современный исторический роман.

Значение творчества У. Шекспира для мировой (и, в первую очередь, английской) культуры трудно, точнее, невозможно переоценить. Величие творений гениального драматурга состоит еще и в том, что его произведения часто становятся стимулом к творчеству и познанию. В частности, пожалуй, самыми «познавательными» стали для потомков исторические хроники Шекспира. Созданные гениальные драматургом образы пробуждают у историков (а также авторов исторических романов) желание узнавать «реальных» исторических личностей, ставших героями Шекспира, предлагать новые трактовки исторических событий и образы великих людей, а чем-то «соглашаясь» с Шекспиром, а в чем-то «споря» с ним. В этой статье мы покажем, как это происходит на примере пьесы У. Шекспира «Ричард III» (1592–1593), которая, как известно, вместе с тремя частями пьесы «Генрих VI» (1590–1592) образует так называемую «Йорскую тетралогию». Можно трактовать «Ричарда III» как трагедию характера, философскую драму, трагедию эпохи (см.: [Комарова 1977: 47–61]). В любом случае очевидно, что Шекспир создал невероятно сильный образ злодея и тирана, обладающего талантами лидера, психолога, актера, а также наделенного удивительным отрицательным обаянием и «траги-

ческим величием» (по мысли А. Смирнова [Смирнов 1963: 75]). Во многом благодаря гениальности Шекспира, именно таким (и только таким) король Ричард III на долгие годы вошел в английскую культуру. Вместе с тем, начиная с XVIII в., многие, в частности писатель Х. Уолпол, стали проявлять интерес к «настоящей» истории Ричарда III. Они, например, обращали внимание на то, что источниками для творения Шекспира послужили произведения и хроники (например, «История Ричарда III» Т. Мора), созданные под влиянием так называемой «тюдоровской пропаганды», целью которой было (или, по крайней мере, могло быть) очернить последнего из Йорков с целью укрепления политических позиций новой династии. В XX в. работа в этом направлении продолжилась. В 1924 г. в Англии было создано «Общество Ричарда III» (Ricardian Society), которое более чем успешно функционирует до сих пор, занимаясь исследованием интересной и противоречивой фигуры Ричарда III, а также – вдохновляя различных деятелей культуры (в том числе – популярной) [Ricardian Society: эл. ресурс].

Трагедия Шекспира «Ричард III» как источник осмысления и переосмысления в литературе и культуре последнего столетия – очень широкая тема с огромным количеством материала. Мы рассмотрим ее в более узком аспекте, проанализировав в ряде англоязычных исторических романов XX – XXI в. образ супруги Ричарда королевы Анны (Невилл). У Шекспира, как мы помним, трагическому образу Анны посвящается знаменитая вторая сцена первого акта. В ней зритель впервые получает возможность оценить талант Ричарда – психологического манипулятора: ему удастся добиться того, что ненавидящая его Анна, вдова и невестка убитых им короля Генриха VI и принца Эдуарда, к концу сцены почти соглашается стать его женой. Думается, именно эта сцена буквально вывела «забытую» английскую королеву из небытия, пробудила у писателей и историков интерес к Анне Невилл как к историческому лицу, а также к истории ее реальных взаимоотношений с Ричардом Плантагенетом.

Анна – героиня достаточно большого количества исторических англоязычных романов XX–XXI вв. (есть романы и на других языках, в т.ч. русском), в качестве примеров мы рассмотрим лишь некоторые из них. Большинство относятся к жанру так называемых «женских» исторических романов разного уровня художественной ценности [см. о жанре: de Groth 2010:52], в основу которых положен принцип, прежде всего, «субъективизации» истории [о явлении см., например: Proskurnin 2015: 67], в данном случае означающий проживание исторических событий (и эпохи в целом) конкретными людьми с особым

акцентом на духовно-эмоциональную компоненту его биографии (чувства, взаимоотношения с миром и другими людьми и т. д.). Все произведения можно разделить на несколько групп. Во-первых, «автобиографии» королевы Анны (романы, где повествование ведется от первого лица): «Королева поневоле» Дж. Плэйди (*Jean Plaidy, «The Reluctant Queen», 1990*), «Дочь «Делателя королей» (серия «Война кузенов») Ф. Грегори (*Phillippa Gregory, «The Kingmaker's Daughter, 2012*). К этому же виду можно отнести «неполную автобиографию» «Невинная вдова» А. О'Брайен (*Anna O'Brien, «The Virgin Widow, 2010*), в отличие от других романов, это произведение заканчивается не смертью героини, а ее вторым замужеством. Вторая группа – романы, написанные от третьего лица, например: «Белая королева из Миддлгэма» Л. Дж. Никель (*Lesley J. Nickell, «The White Queen of Middleham», 1978*). Кроме того, образ Анны, что естественно, неизменно присутствует в романах о Ричарде III, таких как трилогия С. Уорт (*Sandra Worth, «The Rose of York» 2003–2007*) или, роман «Солнце на гербе» Ш. Пэнмэн (*Sharon Penman, «The Sonne in Splendour», 1983*), который, пожалуй, можно назвать самым лучшим произведением из рассмотренных нами в художественном отношении. Последнюю группу составляют романы, центром которых становится кто-то из близкого окружения Анны и/или Ричарда: «Связанные верностью. Роман о любовнице Ричарда III» Э. Эшуорт (*Elizabeth Ashworth, «By Loyalty Bound», 2013*) или другие романы серии Ф. Грегори «Война кузенов».

В целом можно выделить следующие принципы создания образа Анны Невилл. Во-первых, это следование литературной традиции, тесно связанное с принципом вписывания героини в контекст эпохи. Примечательно, что и историки, пытаясь воссоздать биографию реальной Анны Невилл (1456–1485) и располагая совсем небольшим арсеналом исторического материала, идут тем же путем (см.: [Hicks 2008, License 2013]). Анна – это, прежде всего, благородная дама (леди, принцесса, герцогиня, королева) позднего Средневековья и все в ее жизни связано с выполнением ее социальных ролей. Например, в рассматриваемых нами романах неизменно присутствуют обсуждаемые «ограниченные для женщин возможности для самореализации, особенно подчеркиваемые [авторами современных исторических романов]» [de Groth 2010: 158]. Немалую роль в создании образа играют также ссылки на исторические труды о героине (Дж. де Грот относит их к «паратекстам» [de Groth 2010: 62]), а также – на пьесу Шекспира.

Если давать общую характеристику образа Анны, то это (как у Шекспира, так и у современных писателей), в общем и целом, положительный персонаж, наделенный всеми качествами «героини романа»,

такими как ум, природная доброта, верное и любящее сердце, а также особая, внутренняя сила и мужество. Анне свойственны эпитеты «маленькая», «хрупкая», «изящная». В романе Ш. Пэнмэн, например, героиня отличается «эфирной красотой», и сравнивается со «снежинкой или бабочкой» [Penman 2013: 1075]. Внутри этих рамок писатели разрабатывают «вариативную» часть образа, дорабатывая характер героини каждый по-своему. Интересно, например, сравнивать образы Анны в детские годы. В романе Л. Дж. Никелль это тихий, застенчивый ребенок, который предпочитает жить в своем собственном мире и подумывает уйти в монастырь [Nickell 2014]. В романе А. О'Брайен мы встречаем эмоционального и темпераментного ребенка, который не прочь в порыве чувств пойти против предписанных правил [O'Brien 2010]. А героиня романа Ф. Грегори не чужда тщеславия, протестуя против статуса младшей сестры и дочери, который делает ее «всегда последней» [Gregory 2012: эл. ресурс].

Как и в пьесах У. Шекспира, так и в более современных произведениях принципиальное значение имеют взаимоотношения героини с другими персонажами. Отчасти так происходит вследствие неизбежного «диалога» с текстом шекспировской пьесы, однако еще важнее становится то, что А. А. Бельский определяет как исторический конфликт («переломные моменты прошлого, события, в ходе которых решается судьба нации» [Бельский 1968: 137]). Вся жизнь Анны Невилл (причем, как литературного персонажа, так и реального исторического лица) проходит как раз в эпоху такого конфликта, а точнее – двух конфликтов. Первый связан с тем, что эпоха Средневековья понемногу сдает свои позиции эпохе Нового времени, второй конфликт – гражданская война. Так, герои анализируемых нами романов нередко являются носителями разных политических, нравственных, мировоззренческих точек зрения и их взаимодействие друг с другом подчеркивает драматическую динамичность Англии второй половины XV в. и то, как она влияет на судьбы как всей нации, так и отдельных людей. Так, образы и Анны, и других героев раскрываются путем преемственности, со- и противопоставления. На этом вопросе остановимся подробнее.

В первую очередь, стоит остановиться на образе отца Анны графа Уорика. У Шекспира мы не встретим более или менее подробного изображения отношений между отцом и дочерью, но мы ощущаем нерушимую связь Анны с отцом, они практически неотделимы друг от друга. Напомним, именно Уорик «представляет» Анну зрителю, причем дает ей достаточно эмоциональную характеристику: «моя радость» (*my joy*) [Shakespeare 2005:112]. Анны нет на сцене в пьесе

«Генрих VI», но в «Ричарде III», после смерти отца, ее появление символично. Если сравнивать пьесу «Ричард III» с предыдущими частями тетралогии, отметим интересную особенность: уменьшение «мужского начала». В «Генрихе VI», например, погибает отец Ричарда герцог Йоркский. Несомненный авторитет для сына он словно бы сдерживал демоническую природу Ричарда, противостоял ей. В «Ричарде III» перед зрителями или читателями впервые предстает его супруга, она становится продолжением мужа, носителем родительского авторитета, но, увы, не настолько сильного, чтобы защитить мир от Ричарда. Но, тем не менее, как мы знаем, герцогиня Йоркская не сдаётся, не прощает сына за совершенные преступления. Так и Анна становится «продолжением» отца. По ее собственному признанию, его тень – навсегда между ней и Ричардом: “Besides, he hates me for my father Warmick...” [Shakespeare 2005: 208]. В более современных романах роль Уорика в жизни Анны также трудно переоценить. Вплоть до его смерти в связи с героиней постоянно возникает метафора пешки: умный и расчетливый Уорик, «звездное небо, которое светит, но не греет» [Penman 2013: 64], не прочь использовать дочерей для достижения своих целей. Для Анны решения отца, оборачиваются нелегкими испытаниями: браком с нелюбимым Эдуардом Ланкастером, а потом – горьким вдовством и сиротством без права на будущее. Но, вместе с тем, Анна любит отца, учится у него справляться с трудностями, идти к цели и не сдаваться. Наиболее ярко связь между Уориком и Анной показана в романе «Дочь «Делателя королей» (что ясно уж из названия произведения). Это единственный роман из анализируемых нами, где Анна принимает королевский титул с энтузиазмом. Мечта об английской короне – «наследство» от отца. Анна забывает об этом, став женой Ричарда Глостера, но лишь до того момента, когда Ричард узнает, что его племянник Эдуард V не может быть коронован (так как рожден в незаконном браке). Детская мечта вдруг становится явью, и героиня стремится поддержать мужа в нелегком решении принять корону: «В этот момент я чувствую себя истинной дочерью своего отца...: «Это твоя судьба... Это мое право по рождению, как и твое... Давай воспользуемся им. Вместе» [Gregory 2012: эл. ресурс]. Образ Уорика также возникает в финале романа, когда умирающая Анна видит во сне отца за минуты до его гибели и пытается остановить Уорика, потому что теперь, спустя время, знает, что корона не приносит счастья. Проснувшись, королева утешает себя тем, что очень скоро они с отцом скоро воссоединятся.

Вероятно, именно «прорабатывая» линию «Анна – Уорик» писатели, опираясь на труды историков, неизменно оказываются вовлечены в

разработку другого образа: старшей дочери Уорика Изабеллы Невилл, герцогини Кларенс (у Шекспира она только упоминается). В частности, название романа Ф. Грегори «Дочь «Делателя королей» можно отнести как к Анне, так и к Изабелле, но и в других произведениях сравнение судеб двух сестер и их, подчас непростые, взаимоотношения занимают значительное место. Если историю жизни Анны нередко характеризуют как «трагическую» [License 2013], то в таком случае крайне сложно подобрать эпитет к биографии Изабеллы. Полудетские мечты о короне и счастливом замужестве заканчиваются изгнанием всей семьи из страны, разочаровании в молодом муже, преждевременными родами посреди бушующего моря и мертвым первенцем. Пережитые испытания ожесточают Изабеллу. Ей (старшей, «первой») нелегко пережить «взлеты» Анны (младшей, «последней»). В романе «Невинная вдова» Изабелла так и не прощает сестре счастья во втором браке. В других произведениях любовь Анны и Изабеллы оказывается сильнее, сестры мирятся, но Изабеллу это не спасает. Она словно отравлена атмосферой недовольства жизнью, интриг и заговоров, в которой живет ее муж Джордж, герцог Кларенс. В романе Ф. Грегори, например, Анна присутствует при рождении племянницы Маргарет. Изабелла, вслед за Джорджем, даже не скрывает разочарования. У ненавистной королевы Елизаветы уже два сына, да и отставать от Анны с Ричардом, тоже недавно ставших родителями мальчика, совсем не хочется. А Анна, которая, в отличие от сестры, способна просто радоваться жизни, думает лишь о том, что у Изабеллы наконец-то есть ребенок, она просто в восторге от племянницы, и равнодушие сестры к новорожденной приводит ее в замешательство [Gregory 2012: эл. ресурс]. Нужно сказать, что почти во всех рассмотренных нами произведениях Джордж Кларенс словно меняется местами с шекспировским Ричардом Глостером. Именно он, а не Ричард, становится «деструктором», разрушителем дома Йорков, с той лишь разницей, что если Ричард у Шекспира активно устраняет членов семьи и губит династию в своих интересах, то Джордж в исторической прозе XX–XXI вв. – пассивный деструктор и первая жертва своих же поступков. Ряд авторов изображает Джорджа донельзя избалованным «золотым мальчиком», которому с детства все и во всем потакают. В «Солнце на гербе» внутренний конфликт Джорджа обусловлен более сложными обстоятельствами. Его с детства тяготит положение среднего, «лишнего» брата: Эдвард и Эдмунд (погодки воспринимаются как одно целое) любят маленького Ричарда, он отвечает им тем же, Джорджу в этом три нет места. С годами ситуация становится еще хуже: вся жизнь Джорджа – конфронтация с братом королем и, мягко говоря, нелю-

бимой невесткой, «укравшей» у него статус наследника престола. Ситуация накаляется настолько, что королевская чета не видит другого выхода, кроме казни герцога Кларенса. Его смерть навсегда пробивает брешь в отношениях между Ричардом и королевой Елизаветой, это впоследствии и станет причиной гибели династии Йорков. А еще раньше умирает Изабелла. Анна (роман Ш. Пэнмэн) перед смертью говорит о сестре: «Бедная Бэлла... Намного тяжелее умирать, когда ты видела так мало счастья. Чувствуешь себя обманутой...» [Penman 2013: 1133].

Далее мы рассмотрим линию Анна – мать и сын Ланкастеры. Отношения героини с ее первым мужем и свекровью в более современных романах не так однозначны и далеки от представленных в пьесе Шекспира. У Шекспира, как мы помним, не раскрываются подробности отношений Анны и Эдуарда, но поскольку Анна искренне горюет по «ангелу, что был мне мужем» (“my other, angel husband”), можно предположить, что их союз был браком по любви. В исторической прозе последних 70 лет мы наблюдаем картину диаметрально противоположную. В лучшем случае Анна может рассчитывать на холодную вежливость («Дочь «Делателя королей») или на проблески зарождающейся страсти («Королева поневоле»). В худшем – первый брак героини становится постоянной моральной битвой с избалованным, жестоким и эгоистичным Эдуардом (в романах Ф. Грегори его называют «дьяволом»), естественным результатом которого становится глубокая психологическая травма молодой женщины (роман «Солнце на гербе»). В этой связи интересно отметить, что во многих роман первый брак Анны изображен как фиктивный, чем подчеркивается, что Эдуард Ланкастер – ошибка графа Уорика, «ложный ход» в жизни героини, исправленный битвой при Тьюксбери и вскоре забытый. А вот роль в жизни Анны Невилл первой свекрови, Маргариты Анжуйской, в ряде произведений представляется более значительной. Не демонстрацию взаимоотношений героинь, а акцентуацию роли королевы Маргариты в жизни невестки мы находим и при более внимательном прочтении пьесы Шекспира. Мы можем предположить, что именно Маргарита играет свою роль в том, что Анна, себе на погибель, становится женой Ричарда Глостера. Как мы помним, драматическое объяснение между Анной и Ричардом происходит во время похорон Генриха VI. Во-первых, Анна хоронит свекра одна. Королева Маргарита изгнана из Англии, но буквально в следующей сцене становится известно, что она послушалась приказа Эдуарда VI и не вернулась во Францию. У нее даже хватает мужества прийти в королевский дворец и проклясть своих обидчиков. Возможно, она могла бы и присутствовать на похоро-

ронах собственного мужа, если бы захотела. Почему она этого не делает – отдельный вопрос, он касается уже образа Маргариты. Но важно другое: будь Маргарита рядом с Анной у гроба Генриха в момент появления там Ричарда, неизвестно, чем закончилась бы знаменитая вторая сцена первого акта трагедии «Ричард III» (если бы она вообще имела смысл в таких обстоятельствах). Во-вторых, судя по всему, именно от Маргариты Анна знает подробности гибели первого мужа: “– I did not kill your husband... – Queen Margaret saw / Thy murd’rous falcion smoking in his blood...” [Shakespeare 2005: 187]. Дело в том, что если мы обратимся к соответствующей сцене в третьей части Генриха VI (Акт 5, Сцена 5, см. [Shakespeare 2005: 121]), мы увидим, что, как ни странно, версия Ричарда ближе к правде: первый удар кинжалом принцу Эдуарду действительно наносит Эдуард Йоркский (второй – Ричард, третий – Джордж). Получается, что Маргарита, рассказав невестке не совсем правдивую историю о том, как все произошло. «Приукрашенная» версия Маргариты играет на руку Ричарду: ему легче оправдываться перед Анной, так как он ей говорит почти правду. Историческая проза XX–XXI в. нередко также нередко делает Маргариту важным человеком в жизни Анны. В ряде романов Маргарита – серьезное испытание мужества юной невестки. Сильная, жесткая и бескомпромиссная, Маргарита обожает единственного сына и расценивает его новую жену как потенциальную соперницу. К тому же, именно на Анну она изливают неистраченную ненависть к графу Уоррику. В романе «Солнце на гербе» Анна истерзана свекровью настолько, что, к собственному ужасу, даже не может пожалеть Маргариту, когда им сообщают о смерти Эдуарда [Penman 2013: 504]. Однако тут наблюдаются исключения. В «Королеве поневоле» Маргарита становится другом Анны, в романе «Дочь «Делателя королей» – наставницей. Ее уроки на тему «как быть королевой» Анна не забывает до конца жизни и перед смертью торопится передать их племяннице Елизавете. Возможно, именно помня уроки Маргариты, Анна в последние дни и часы жизни занята не отношениями с мужем, а, как истинная королева, более серьезными делами: заочно мирится с королевой Елизаветой, выясняет, не были ли принцы в Тауэре убиты кем-то из сторонников Ричарда и т. д.

Один из самых ярких контрастов между шекспировской пьесой и более современной исторической прозой – сюжетная линия Анна – Елизаветы (мать – королева Елизавета Вудвилл-Грэй, и дочь – принцесса Елизавета Йоркская). У Шекспира, как мы знаем, и Анна, и Елизавета Старшая – жертвы Ричарда, они сопереживают друг другу: “– Farewell, thou woeful welcome of glory. – Adieu, poor soul that tak’st

thy leave of it" [Shakespeare 2005: 208]. Их отношения в исследуемых нами произведениях можно с полным правом охарактеризовать как конфликт. Причин конфликта несколько. Во-первых, Анна «наследует» враждебное отношение Елизаветы к Уорику (отец Анны в свое время убил отца и брата Елизаветы). Вторая причина заключается в том, что Елизавета и Анна – это два разных мировоззрения, характера, а, например, у Ф. Грегори – два разных женских типа. Елизавета ассоциируется со своим мифическим предком – Мелюзиной (характеристики этого типа: ярко выраженное природное, экстрасенсорное начало, сексуальная сила) [Gregory 2009]. Анна – героиня рыцарского романа (в связи с ней постоянно упоминаются трубадуры, Прекрасные дамы, Гвиневера и пр.). Контраст между Анной и Елизаветой не такой разительный, как с представляющей третий женский тип леди Маргарет Бофор, матью будущего Генриха VII (Богоматерь и Жанна Д'Арк: духовное, аскетическое, асексуальное начало), но Анне и Елизавете никогда не дано понять друг друга. Различия между героинями играют положительную роль лишь в одном романе: в «Невинной вдове» Елизавета, более опытная и практичная, берет на себя роль старшей подруги Анны, помогает советом, когда девушка разрывается между любовью к Ричарду и мыслью о том, что он убил ее первого мужа [O'Brien 2010]. Во всех остальных романах этого не происходит. В «Дочери делателей королей» Елизавета не понимает и боится идеально «правильного» Ричарда, не может она понять и Анну, например, ее «рабскую преданность» мужу, а супруги Глостер подозревают Елизавету в колдовстве. В «Солнце на гербе» происходит примерно то же самое с той лишь разницей, что образ Елизаветы решается, скорее, как отрицательный. Ш. Пэнмэн погружает читателя во внутренний мир героини, демонстрируя мотивы ее поступков и непростые вопросы которые Елизавете приходится решать (например, когда после многих лет брака и рождения шестерых детей она узнает, что венчалась с уже женатым мужчиной). Но при этом, сочувствуя Елизавете, читатель не может не обратить внимания, что ей не хватает чуткости, умения сопереживать и понимать, свойственных всеобщей любимице Анне. Например, когда в Тауэре от рук герцога Бэкингема погибают сыновья Елизаветы, Анна ей искренне сочувствует, мгновенно представив себя в подобной ситуации. Пройдет всего несколько месяцев и Елизавета неприятно поразит собственных детей, когда ее ответом на известие о смерти сына Анны будет откровенное злорадство и мысли только о том, что Бог наказал Ричарда за отнятый у племянника трон.

Интересен и «пересмотр» места в сюжете об Анне и Ричарде III принцессы Елизаветы. У Шекспира, как известно, Ричард планирует

жениться на племяннице, отрезав таким образом путь к престолу Генриху Тюдору. В анализируемых нами романах сюжетная линия Ричард (и Анна) – Елизавета предстает совсем в ином свете. Почти во всех произведениях юная Елизавета, в силу ряда психологических обстоятельств, влюбляется в своего дядю-короля. Что касается Ричарда, его план женитьбы на юной племяннице представлен по-разному. В «Королеве поневоле» это не более чем сплетня, а умирающая Анна то, впад в отчаяние, верит в нее, отмахивается, как от совершеннейшей нелепости. В «Дочери «Делателя королей» Ричард, потеряв сына и пытаясь сохранить власть, решается на любовную связь с легкомысленной и избалованной Елизаветой, уготовив ей роль молодой любовницы женатого мужчины со всеми соответствующими этой роли клише, иллюзиями и пр. Анна же после смерти сына теряет всякую способность и «разрешает» Ричарду измену. В «Белой королеве из Миддлгэма» и «Солнце на гербе» ситуация несколько иная: любовь Елизаветы к Ричарду безответна, что усугубляет страдания девушки, и так буквально убитой осознанием греховности ее первого в жизни большого чувства. В романе Л. Никкель, как и у Ф. Грегори, между Анной и Елизаветой возникают неразрывные узы преемственности, но это происходит, когда Анна уговаривает племянницу открыться ей, пытается поддержать и даже, перед смертью, спрашивает у Ричарда не может ли он жениться на Елизавете [Nickell 2014: эл. ресурс]. Если мы вернемся к тексту шекспировской пьесы, то обнаружим еще одну любопытную деталь: в более современной прозе именно принцесса Елизавета после смерти Ричарда сыграет роль шекспировской леди Анны. Ей, а не Анне, суждено стать женой человека, виновного в смерти дорогих ей людей и, прежде всего, Ричарда. В романе Ф. Грегори «Белая принцесса» (*“The White Princess”*, 2013), Елизавета, еще будучи невестой, становится заложницей Тюдоров, переживая нескончаемый поток унижений, оскорблений, насилия над телом и душой. С годами их отношения с Генрихом VII становятся намного лучше, но они навсегда отравлены подозрениями, ожиданиями удара в спину [см. Gregory 2013: эл. ресурс]. И тут можно вспомнить шекспировское: “For yet one hour in his bed/ Did I enjoy the golden dew of sleep/ But with his timorous dreams was still awaked” [Shakespeare 2005: 208]. Елизавета в романе «Солнце на гербе» более успешна в выстраивании отношений с женихом. Как у Шекспира Анна – наследница Уорика, так и Елизавета у Ш. Пэнмэн – истинная наследница дома Йорков. Во-первых, она способна отстоять свое достоинство, заставить себя уважать, но дав Генриху почувствовать, какая семья у них может получиться, если он будет соблюдать определенные правила. А во-вторых, новая королева

берет на себя роль хранительницы памяти, правды о Ричарде и всех произошедших событиях: «Когда все сделано и сказано, правда – это единственное, что у нас остается» [Penman 2013: 1229].

Пожалуй, самый разительный контраст между текстом шекспировской пьесы с историческими романами второй половины XX – начала XXI вв. – это изображение истории взаимоотношений Анны и ее второго мужа Ричарда Глостера (впоследствии – короля Ричарда III). Как мы помним, у Шекспира брак Анны и Ричарда – это парадоксальный союз двух буквально ненавидящих друг друга людей. В более современных произведениях речь идет о союзе по большому взаимному чувству (за редкими исключениями, как например, в романе Э. Эшуорт [Ashworth 2013]). Во многих романах ключевое понятие образа Ричарда – *chivalry* («рыцарство») и его производные. Он и есть, во многих отношениях, рыцарь, «моралист и идеалист» [Penman 2013], глубокий интроверт (пожалуй, это одно из немногих качеств, которое герою «достается» от шекспировского образа). Анна, во многом напоминающая Прекрасную Даму, подходит Ричарду идеально: понимает с полуслова, преданно любит, бережет, разделяет многие взгляды, мысли и чувства. Во многих произведениях героини любят друг друга с детства, их история напоминает «Ромео и Джульетту». Неслучайно, например, начальная сцена романа С. Уорт (объяснение Анны с отцом по поводу ее предстоящего брака с Эдуардом Ланкастером) во многом созвучна сцене из Шекспира, в которой Джульетте сообщают о скорой свадьбе с Парисом [Worth 2011: эл. ресурс]. Воссоединение Анны и Ричарда происходит по канонам рыцарского романа: Ричард спасает овдовевшую и осиротевшую Анну от одиночества и отчаяния. В нем – ее новая жизнь, сбывшиеся мечты (от персидского котенка, подаренного взамен любимца детских лет (роман Л. Дж. Никкель) до положения отнюдь не «последней» ни в жизни молодого мужа, ни в обществе в целом (роман Ф. Грегори). В «Дочери «Делателя королей» отношения героев до свадьбы также напоминают рыцарский роман: тайные свидания, а в остальное время, при свидетелях, – взгляды, намеки, коды. Например, Ричард объясняется в любви в присутствии всего королевского двора, взглядом и жестом, выбрав момент, когда на него никто не смотрит [Gregory 2012]. Почти все писатели используют легенду о том, что брат Ричарда Джордж, мечтая заполучить наследство Уорика полностью, пытался разлучить влюбленных, спрятав Анну от Ричарда. В романе «Солнце на гербе» герой, чтобы воссоединиться с любимой, как в сказке, проходит три испытания: сначала он противостоит Джорджу, потом – разыскивает Анну в Лондоне и, наконец, помогает ей преодолеть тяжелую психологическую травму, следствие ее первого

замужества. При этом мы не наблюдаем идеализации отношений между героями (в романе Ш. Пэнмэн Ричард даже однажды в шутку посылает Анне «Кентерберийские рассказы» Чосера, намекая на то, как она непохожа на «терпеливую Гризельду» [Penman 2013: 737]). В романах Л. Никкель и Дж. Плэйди Анне нелегко принять и полюбить внебрачных детей Ричарда Джона и Кэтрин. В «Невинной вдове» героини обладают очень разным темпераментом, чтобы сразу же прийти к идеальному взаимопониманию. У Ф. Грегори мать Анны, после смерти графа Уорика лишенная всех прав состояния, пытается настроить дочь против мужа, через нее получает развитие мотив законности брака Анны и Ричарда (дискуссия на эту тему начата историком М. Хиксом [Hicks 2007]). Кроме того, Ф. Грегори почти во всех своих произведениях не устает напоминать читателя о том, что в описываемые ею времена мир принадлежал мужчинам, и роман об Анне не становится исключением. Героиня осознает, что общий миропорядок ей не поменять, будучи женщиной, она – ведомый, но не лидер, ее счастье и покой – в любви к Ричарду, мудрости, терпении и компромиссах. Что касается романа «Солнце на гербе», то в нем Анна обеспокоена тем, что Ричард буквально обожествляет старшего брата, не замечая, как часто идиллия их дома нарушается не всегда продуманными поступками Эдуарда.

Одновременно самой большой радостью и болью Анны и Ричарда становится единственный сын, Эдуард Миддлгэмский. По всеобщему мнению у этого ребенка только один недостаток – слабое здоровье. Помимо этого, постоянные тревоги Анны связаны с тем, что для людей XV в. идеальная жена и мать – это мать многодетная. Интересно, что почти во всех романах писатели словно предлагают героине «компенсацию», часто – с точки зрения современных постулатов и ценностей. Во-первых, у Анны во всех произведениях рано или поздно появляются приемные дети (осиротевшие кузены, детей сестры Изабеллы, внебрачные дети Ричарда). Кроме того, в романе Ф. Грегори мы наблюдаем парадоксальную ситуацию: в многодетных, счастливых семьях, например Эдуарда IV, детская – это отдельный мир, родители там появляются от случая к случаю. Примером семьи (в более современном понимании) как нерушимого союза отца, матери и ребенка становится семья Анны и Ричарда. Наконец, в «Солнце на гербе» Ричард, утешая жену после очередного выкидыша, вместо дежурных фраз о том, что у них еще будут дети, вдруг говорит: «Дети – это важно. Но есть то, что для меня важнее. Это твоя жизнь» [Penman 2013: 733], так писательница поднимает проблему ценности жизни женщины, восприятия ее как личности.

Смерть Эдуарда Миддлгэмского становится самым тяжелым испытанием для обоих супругов. Горе матери, потерявшей ребенка, усугубляется горем королевы, которая не смогла подарить мужу другого наследника. В романах Дж. Плэйди и Ф. Грегори героиня, похоронив сына, медленно угасает, потеряв способность чувствовать, бороться и даже любить. В других произведениях Анна, ради мужа, героическим усилием заставляет себя жить. Ричард убежден, что смерть Эдуарда – наказание за его грехи (см., например, [Penman 2013: 1086]). Анна решает разуверить его в этом, стать Ричарду той женой, какой была когда-то, и хотя бы попытаться подарить ему второго ребенка. Но признаки долгожданной беременности на проверку оказываются симптомами смертельной болезни, Анна умирает. Последние мысли королевы – о пережитом счастье [Nickell 2013], о скором свидании с сыном и, конечно, о муже, которого нужно утешать и поддерживать до последнего: «Я знаю, точно знаю теперь, что Господь есть всепрощение. Дорогой мой, если бы только могла помочь тебе понять это... Пообещай мне, что будешь в это верить...» [Penman 1134].

Необходимо также отметить интересную особенность романа «Солнца на гербе». Это одно из немногих произведений, где Анна остается на его страницах после своей смерти, а гибель Ричарда на Босуортском поле изображена в несколько непривычном свете. Еще при жизни Анны предвестием утраты для Ричарда становится визит в крипту Вестминстерского Аббатства и надгробие предшественника и тезки, Ричарда II. Ш. Пэнмэн обращает внимание читателя на то, как пугающе похожи судьбы двух Ричардов и их жен: «Ричард II... был похоронен со своей первой женой, единственной своей любовью. Так велико было его горе после ее внезапной смерти в возрасте двадцати восьми лет, что он повелел сравнять с землей замок, в котором она умерла. А через шесть лет и он умер, его уморили голодом в Помфрете... королеву, любимую супругу Ричарда II звали Анна» [Penman 2013: 1062]. История повторяется, король Ричард, потеряв королеву Анну, еще пытается выполнять свои обязанности правителя, друга, дяди и отца, на поле битвы он и вовсе как будто забывает о своем горе, но смерть жены – удар, от которого он не может оправиться. После Босуортского сражения подруга Анны Вероника де Курси говорит о Ричарде: «Смерть для него была... избавлением... Он потерял больше, чем жену и сына, он потерял самого себя...» [Penman 2013: 1221]. В том же духе высказывается и мать Ричарда. Герцогиня Йоркская, должно быть, помнила свою последнюю встречу с сыном, когда она, пораженная произошедшей с ним переменой, пыталась его утешить, уговаривала жить дальше, снова жениться, на что Ричард ответил: «Сегодня...

когда я увидел твои гиацинты... Анна их очень любила. Я поймал себя на мысли, что должен срезать несколько. Для Анны» [Penman 2013: 1159]. Вспомнив об этом, герцогиня Сесилия понимает, что смерть последнего из ее сыновей – это его воссоединение с семьей, Анной и сыном: «Господь... Призвал Ричарда домой» [Penman 2013: 1221].

Так, персонаж шекспировской пьесы, благодаря таланту его создателя, получает в современной литературе вторую жизнь. Вступая в полемику с шекспировской пьесой и отталкиваясь от новых достижений исторической науки, авторы воссоздают «новую» историю шекспировской леди Анны (Невилл). Героиня выступает как представитель и свидетель непростого этапа английской истории со всеми его идеалами, противоречиями, представлениями о роли женщины в обществе. Вместе с тем, в современной исторической прозе образ леди Анны, как и в пьесе У. Шекспира, оказывается в центре самых разных чувств, страстей и конфликтов, с той лишь разницей, что более современный образ героини, в большинстве произведений становится символом не страдания и сломленной воли, а взаимной любви, понимания и верности.

#### *Список литературы*

*Бельский А. А.* Английский роман 1800–1810-х гг. Пермь: Пермский университет, 1968. 333 с.

*Комарова В. П.* Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1977. 224 с.

*Смирнов А. А.* Шекспир. Л., М.: Искусство, 1963. 192 с.

*Ashworth E.* *By Loyalty Bound.* Barnsley: Pen and Sword Fiction, 2013. 208 p. [Электронный ресурс].

*Gregory Ph.* *The White Queen.* N. Y.: Touchstone, 2009. 464 p. [Электронный ресурс].

*Gregory Ph.* *The Kingmaker's Daughter.* N. Y.: Touchstone, 2012. 436 p. [Электронный ресурс].

*Gregory Ph.* *The White Princess.* N. Y.: Touchstone, 2013. 545 p. [Электронный ресурс].

*Hicks M.* *Anne Neville. Queen to Richard III.* Stroud: The History Press, 2013. 254 p.

*Licence A.* *Ann Neville.* Stroud: Amberley, 2013. 244 p. [Электронный ресурс].

*Nickell L. J.* *The White Queen of Middleham.* Cirencester: Mereo Books, 2014. 354 p. [Электронный ресурс].

*O'Brien A.* *The Virgin Widow.* New Work: New American Library, 2010. 449 p. [Электронный ресурс].

- Penman Sh.* The Sunne in Splendour. N. Y.: Macmillan, 2013. 1240 p.
- Plaidy J.* The Reluctant Queen. The Story of Ann of York. N. Y.: Broadway Books, 2007. 466 p. [Электронный ресурс].
- Proskurnin B.* Hilary Mantel' Novels about Thomas Cromwell: Traditions and Innovations // Footpath. Issue 9(4). 2015. P. 57–69.
- Richard III Society.* Official Website. URL: <http://www.richardiii.net>.
- Shakespeare W.* The Complete Works. Oxford: Clarendon Press, 2005. 1344 p.
- Worth S.* The Rose of York: Love and War. Yarnell: End Table Books, 2011. 340 p. [Электронный ресурс].

**THE IMAGE OF LADY ANNE NEVILLE  
IN W. SHAKESPEARE'S PLAYS AND HISTORICAL  
ENGLISH AND AMERICAN NOVELS OF 1950S–2000S**

**Varvara A. Byachkova**

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department  
of World Literature and Culture  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. [bvarvara@yandex.ru](mailto:bvarvara@yandex.ru)

In this article we study the image of Lady Anne (Neville) in the chronicles of William Shakespeare (“Richard III” and “Henry VI. Part 3”) and how this image and its story line changed in English and American historical prose of the last 70 years. We discuss such “tactics” of image creating as following the literary tradition, studying the character as a representative of her time and her interrelations with other characters.

**Key words:** the image of Lady Anne (Neville), William Shakespeare, contemporary historical novel.

**COSTUMES AND CREATION IN THE NOVELS  
OF HILARY MANTEL ABOUT THOMAS CROMWELL**

**Boris M. Proskurnin**

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15 bproskurnin@yandex.ru

The author of the essay shows that costumes in Mantel's novels perform general anthropological role to characterize personages, to stress some peculiarities of their inner worlds, mood and social backgrounds. Costumes in the novels often carry out symbolical and many-leveled functions. Much rarer, than traditionally is thought of costumes in a historical novel, they mark definite material world of a definite historical period. Though costumes do not play prevailing role in Mantel's narratives, along with some other material realias they act as historical and cultural guideways which direct readers' imagination of the historical past which Mantel reconstructs. The author of the essay shows that it is more important for the writer to construct psychological, spiritual and emotional atmosphere of the past times, 'to settle' the readers inside the mind, system of values, priorities, world understanding of her protagonist – Thomas Cromwell. The author asserts that Mantel succeeds in it: readers take Cromwell for a hero who deserves their interest, sympathy and empathy, whose views worth thinking and analyzing as the ones which are the most relevant to the perspective of the history of England. The essay demonstrates Mantel's contribution into the development of English historical novel.

**Key words:** Hilary Mantel, Thomas Cromwell, Henry VIII, Anne Boleyn, historical novel, narrative, costume, detail.

To speak about costume in fiction means to speak about detail in literature on the one hand; on the other hand it means to speak about the world of things and its reconstruction in fiction by means of word images. James Wood in his famous 'How Fiction Works' rightly asserts that 'in life as in literature, we navigate via the stars of detail', but, he continues, life is amorphously full of details, and rarely directs us toward it. Whereas literature teaches us to notice' [Wood 2008: 52].

Roland Barthes characterized the milieu of a man, in particular – of a nowadays man, as the 'world of goods' [quote from Freedgood 2006: 4]. In

the XIX century literature, this world, by Elaine Freedgood, ‘got used to itself and things began to demand visibility’ [quote from Freedgood 2006: 9], or/and, as Wood writes, ‘palpability’ [Wood 2008: 56]. Remember the idea of James Wood, ‘So during the nineteenth century, the novel became more painterly’ [Wood 2008: 62]. It happened mostly because of the art of detail and its cult, so obvious in Balzac, Zola, Hardy, Turgenev, Chekhov, James, etc.

On the whole, novelistic art in the XIX–XX centuries moved towards the reduction of the quantity of details in narration (the marks of the world of goods, by Barthes), so it moved towards deletion of the staff (things) which just exists in the bulk of the novel and does not demand readers’ interpretation and which does not bear any subtextual meaning (metonymical or, more, metaphorical). Roland Barthes wrote about it: ‘many objects lie around in the realist novel to signify a generic real rather than to suggest something particular about it’ [quote from Freedgood 2008: 9].

Lessening of the number of depicted things (objects) in the novel leads to fetishising of the ones which are left, in other words – to making larger the artistic fullness of the things which are used by the author for depicting, it leads to increasing its plot significance (James Wood rightly attributes it to post-Flaubertian tradition; [Wood 2006: 58]). So, we may say that lessening of the number of things incorporated into narration leads to, figuratively speaking, turning a thing into a detail; Wood directly connects the history of the novel as a literary genre with the rise of detail’s role [Wood 2006: 58]; in other words we may say that fetishising of detail increases the trope character of literary text; it leads to using more metaphors and other means of artistic condensation of the text. By Freedgood, our reading becomes more and more ‘a kind of reflexive, thematic reading that derives from picking out metaphors...’ [Freedgood 2006: 7].

Contemporary literature is more selective in things to be depicted than, say, the XIX century literature. Gerard Genette stressed that quite often a narrator is governed by what could be called ‘mock reality’, ‘imaginative reality’, or ‘referential illusion’ (as Barthes defines) which he/she constructs ‘by the presence of what is there and what demands to be shown’ [Freedgood 2006: 9]. It means that contextual, narrative, character-making, plot-making roles of the details which a writer uses go up. Here happens what Paul Ricoeur describes as follows: ‘[s]ome objects, in other words, are removed from the work of producing the text’s referential illusion and are promoted to metaphors’ [quote from: Freedgood 2006: 10]. As Wood stresses, in literature (especially beginning from the XIX century) ‘mostly detail is functional or symbolic’ [Wood 2006: 69]. It does not contradict to the assertion of Geoffrey Leech who writes in his *Style in Fiction* that ‘the

contribution of a specific detail may be both symbolic and realistic at once' and that 'symbolism and verisimilitude' are not opposed to one another because due some 'unforeseen combination of attributes' 'literature achieves both generality and uniqueness' [Leech 2007: 125].

Costume exists and operates mostly as the detail of a portrait of a personage; one of the aims of a writer when he/she uses costume as a portraiture detail is to evoke reader's visual concept of a personage, and more – to strengthen figurative intensity of the text.

What do art-specialists mean while using the term 'a costume'? By them [see Захаржевская 2005], a costume is a type of clothes which reflects social, national, regional, historical affiliation of a person. Costume and its history is one of the keys to comprehend customs, traditions, folkways, rites of a people. Costume in the arts is the means to recreate an epoch. One of the famous Russian specialists in the role of a detail in literature, Boris Galanov, in the book 'Painting by Words: Portrait, Landscape, Thing', exclaims on the matter of costumes in arts in general and literature too, 'magnificent emphatic power of the clothes' [Галанов 1974: 100].

Literature gives many examples of various functions of the clothes (costumes).

It is a sort of commonplace when we speak about costumes in anthropomorphic aspects: clothes strengthen some features of a person who wears it; and it helps to understand better a personage's inner self (on the basis of synonymous or antonymous parallelisms). Quite often a personage is presented by the author via (with the help of) his clothes or even is replaced by the clothes she/he wears. A personage's clothes can act as a sort of 'visiting card' or as a mark of him/her. That's why such a notion is used as 'indicating costume' (in Russian – «говорящий костюм»). A costume (as a significant detail, or, as Wood argues, a 'detail-on-duty') may act as means of creating peculiarity and specificity of the place and time, as means of creating of the personages' worlds, as means of their self-identification (personal, social and national spaces of a personage) and, at the same time, as means of relations between the inner world of a literary work and outer world, with its, external world, context of both the reconstructed time and the time when the artistic world is produced.

One of the obvious aspects of a costume as a detail in historical narrative is historical plausibility and reliability; costumes in such kind of narration, along with other material and non-material tokens, are to help our imagination to remove us into the epoch the writer is reconstructed.

Let us look at the example from one of the mostly read in Russia Sir Walter Scott's novels *Ivanhoe* (1819). I am sure many of you remember this:

*The eldest of these men had a stern, savage, and wild aspect. His garment was of the simplest form imaginable, being a close jacket with sleeves, composed of the tanned skin of some animal, on which the hair had been originally left, but which had been worn off in so many places, that it would have been difficult to distinguish from the patches that remained, to what creature the fur had belonged. This primeval vestment reached from the throat to the knees, and served at once all the usual purposes of body-clothing; there was no wider opening at the collar, than was necessary to admit the passage of the head, from which it may be inferred, that it was put on by slipping it over the head and shoulders, in the manner of a modern shirt, or ancient hauberk. Sandals, bound with thongs made of boars' hide, protected the feet, and a roll of thin leather was twined artificially round the legs, and, ascending above the calf, left the knees bare, like those of a Scottish Highlander. To make the jacket sit yet more close to the body, it was gathered at the middle by a broad leathern belt, secured by a brass buckle; to one side of which was attached a sort of scrip, and to the other a ram's horn, accoutred with a mouthpiece, for the purpose of blowing. In the same belt was stuck one of those long, broad, sharp-pointed, and two-edged knives, with a buck's-horn handle, which were fabricated in the neighbourhood, and bore even at this early period the name of a Sheffield whittle. The man had no covering upon his head, which was only defended by his own thick hair, matted and twisted together, and scorched by the influence of the sun into a rusty dark-red colour, forming a contrast with the overgrown beard upon his cheeks, which was rather of a yellow or amber hue. One part of his dress only remains, but it is too remarkable to be suppressed; it was a brass ring, resembling a dog's collar, but without any opening, and soldered fast round his neck, so loose as to form no impediment to his breathing, yet so tight as to be incapable of being removed, excepting by the use of the file. On this singular gorget was engraved, in Saxon characters, an inscription of the following purport: "Gurth, the son of Beowulph, is the born thrall of Cedric of Rotherwood".*

[Scott, Ch. 1]

Literary critics rightly say that Scott was very good at using material items, artifacts which were basic for reconstructing historical content of an image though his accuracy in this respect is relative since from time to time he uses artifacts of one historical period when reconstructing another especially if the epochs in terms of global history are not crucially far from one another. It oftener happens in his late novels (so called 'mediaeval' ones, for example). In one of the essays on him academician Boris Reizov writes, 'All Scott's heroes in their endless variety represent diversity and contradictions of historical epochs in its deep social cross-sections' [Реизов 1971:

308]. At the same time, Boris Reizov argues that Scott is a very good historical novelist just because he artistically ‘fights’ against ‘despotism’ of documents and other evidences of the epoch and bases his reconstruction of history on the ‘law of sufficient substratum’ [Реизов 1971: 307], i.e. drawing the perspectives of the process of history the results of which are already known to the readers and which are ‘the future’ for the acting personages of the novel. ‘To understand historical patterns, which created the image means to make an investigation of the epoch, its mores, national traditions, ways of life, social relations’, writes Reizov [Реизов 1971: 307].

This ‘fight against despotism of documents, evidences, artifacts, etc.’ very well correlates with the tendency of lessening those ‘images of the world of goods’ (the term of Roland Barthe) in the work of literature which exist only for supporting ‘mock-reality’, ‘generic real’ and does not add layers to authors’ meaning. It is especially obvious in the XX century literature and in historical novel too, if we remember some examples of the genre of the time: *I, Claudius* by Robert Graves, *Les Rois Maudits* by Maurice Druon, *Плѣмь I* by Aleksei Tolstoy, Rose Tremain’s, Gore Vidal’s or Edgar Doctorow’s historical novels and many others. Most of all this ‘fight against despotism of documents’ or, better to say, the play with facts and events, is remarkable in the historical novel of the postmodernist times and after them. The authors of the historical novels of the postmodernist times quite bravely experiment with the metanarrative which is called ‘history’ and fantasise, nevertheless, not forgetting Walter Scott’s practice: much as though a writer is free to reshuffle the facts, moments, places and faces (famous Scott’s ‘achronosity’, i.e. blending and amalgamation of historical times for the purpose of the resurrection of atmosphere and flavour of the era) he/she should follow the known vector of development of history and the historical process’ results. It very well corresponds with the process of ‘plotting the history’, replacement, so to say, of ‘big history’ by private story of life of a personage – imaginative or existed in real but significantly interpreted by the writer. I think it will be relevant here to use the characteristic of the XX century literature given by Alberto Moravia as the one where the life of a human being and society is given not ‘directly’ but as the result of its pouring into the inner world of a personage. It leads us to the idea of the principle which may be called ‘view measure’ (мера видения), when the amount of the depicted (or ‘mock’) reality is limited by the personage’s perspective; it is quite understandable that the quantity and quality of the things which the personage ‘notices’ are correlated by this ‘view measure’.

The Mantel novels we are speaking about – *Wolf-Hall* (2009) and *Bring Up the Bodies* (2012) – are structured just on this basis: point of view of a

main hero determines historical, social, moral, cultural, psychological horizons of the plot and narrative.

As I have already written in the essay published in the ninth issue of *Footpath*, these novels (and the whole trilogy, I presume) develop the theme of the emergence of new England which began in the reign of Henry VIII: political and ideological collapses of the feudal paradigm in England were accompanied by ideological revolution inspired by the breaking-off with Roman Catholic Church, when Protestantism and therefore a protestant way of thinking and organizing life began to dominate in the country. By Hilary Mantel, Thomas Cromwell is a figure in English history who pushed England in that direction and who marked the image of this new England in his very personality and his way of thinking. The conflicts of the novels are based on some essential contradictions (oppositions) of the time: new versus old, real versus ideal, practical versus visionary. All collisions in the plot are focused at the figure of Thomas Cromwell through whose point of view we look at the events of the 1520s – 1530s. In all of them Cromwell is the first and indispensable element: Thomas Cromwell – Katherine of Aragon (the problem of the male heir of Henry VIII as the pledge of a new era in England's history); Thomas Cromwell – old nobility (as the reflection of the new social structure in England due to the protestant ideology); Thomas Cromwell – Anne Boleyn (as the reflection of the problem of the male heir the birth of whom should bring peace and prosperity for new England); Thomas Cromwell – Henry VIII (as the sign of autocracy and its costs for an individual and as a sign of the frame limits for potentialities and possibilities within autocratic paradigm).

The plot is constructed as a self-account of Thomas Cromwell in his moving up the political career, moreover – as his explanation to himself (and therefore to readers) his own life. In other words, to agree with Colin Burrow from "London Review of Books", the novel ('Wolf Hall', but no doubt it works in the second novel too) 'constructs a story about the inner life of Cromwell which runs in parallel to scenes and pictures that we thought we knew' [Burrow]. And what is more, we may say that epoch-making period of English history is poured out into the hero's internal world and the result of this congruency is being narrated.

As we see Cromwell is depicted as who is a man quite 'learned' by severe life, who had to survive under the circumstances of fight for life both in direct and figurative meanings beginning from his childhood (quite remarkable in this respect is the first episode of *Wolf Hall* when his father brutally beats him) and in many real fights he participated in France as a mercenary as well as in the battles of political and economical sort in Italy and England. Cromwell is depicted by Mantel as a practical man who had to

develop in himself the gift of finding the most proper way to the goal put forward under current circumstances, the gift of running games, calculations and manipulations – firstly just to survive and then to go up the social and political ladder. He is sure that eventually he acts to develop such a paradigm of life in Britain which brings the country closer to the ideal state of peace, stability, real happiness and flourishing of the people: here he is in opposition to Thomas More whose Utopia is based on conservative and dogmatic ideas which are far from real life and are absolutely visionary. Cromwell is sure that he lives in the moment of the ‘dawn’ of some new England and his task is by all means (Mantel’s version of Machiavelli) to support this ‘sunrise’. He is deeply in the context of the situation and tries to benefit from it to fulfill his task as much as possible (and even more than possible, especially when he adjusts circumstances to the goal – the line of his policy in the case of Anne Boleyn is the main example here). His vision of himself, people around him, the past and the present is extremely utilitarian and selective; it concerns the material world around him too; Cromwell doses very much what and how much he sees. It is true when we analyze what of the clothes he sees and thus includes in his perception of the world and people around him.

Mantel does remember that the refractor (the narrative centre) of the novel is a man, who is good at understanding a lot about material world (we have lots of examples of some kind of polymath of Cromwell who seems to know everything: languages, geography, history, philosophy, customs and taxes, book-keeping and audit, arts and crafts, materials and fabrics, etc) but who is not concentrated at clothes (though twice he is pleased that his wife Lizzie when sewing shirts for the children follows the fashion and designs a shirt for Gregory like the king’s one made by the queen [Mantel 2009: 92]).

A costume detail is really a *detail* in the narrative. There is no any extensive, *a-la-Scott*, description of any personage’s costume. Quite remarkable is a colour palette used by Mantel in terms of costumes: red is definitely domineering, as well as white, black and grey; when we speak about domineering materials and fabrics we have to mention here velvet, silk, leather and broadcloth (fine cloth – Italian and Dutch) which ‘flows like water’ [Mantel 2009: 343]. First two are mostly connected with the royalty, while cloth – with Cromwell. It is only twice we meet him wearing velvet clothes: once that was grey velvet when Princess Mary speaks of him as a gentleman just because he is in grey velvet which she likes [Mantel 2009: 136]; and Cromwell was in red (crimson) velvet robes at the coronation of Anne. Characteristically enough, when his ‘robes’ came he was slightly appalled though full of irony (‘Dear God’, he laughs; [Mantel 2009: 460]): the col-

our of these robes is very much symbolical when we remember the role of Cromwell in the fate of Anne, the Queen.

The first fashion item we meet in the narrative is Thomas's father Walter's boot when he savagely beats his son, 'The twine has sprung clear of the leather, and a hard knot in it has caught his eyebrow and opened another cut' [Mantel 2009: 5].

Cromwell is quite laconic in perception clothes of the people who are around him whether this is the king, or both queens, or princesses, the nobles, townsfolk, peasants:

Henry crosses the room. Stamp, stamp, stamp in his riding boots; he is ready for *la chasse*. He turns, rather slowly, to show his majesty to better effect: wide and bright... [Mantel 2009: 182–183]; 'Hans has drawn the king, benign in summer silks... [Mantel 2012: 7].

When after a long time of fighting for his right to divorce Katherine of Aragon and to marry Anne Boleyn Henry VIII gets Anne as his wife and the queen, the king leaves the church where the wedding ceremony took place and 'puts on his hat. It is a big hat, a new hat. And in that hat there is a feather' [Mantel 2009: 416]. We are said before that the king smiles, and we immediately understand the feelings of him and why we are asked to keep attention at this new big hat and at the feather which sticks out so proudly now (the subtle irony of Mantel is great). We also understand why Cromwell informs us in the beginning of 'Wolf Hall' that the king 'well barbed and curled, tall and still trim from certain angels, and wearing white silk, makes his way to his wife's apartments' [Mantel 2009: 88]: mentioning such details as white silk, curls, angels brings us to the belief that Henry VIII has nothing bad and evil in his intention to persuade Katherine to give him divorce and that everything he is doing is for the better of the country which Katherine now proclaims as the country so much dear to her heart.

There is an item of the clothes which acts as a trough image in both novels and that is a white cap (coif): it is a white cap of Liz which Cromwell sees the last on the day when his wife dies and what 'he will want to catch again': 'that flash of her white cap' [Mantel 2009: 104]. It symbolizes, no doubt, for Cromwell the most important value in the life of his: the value of family's happiness, when a house becomes really home (the role of his houses, especially Austin Friars, is very much noteworthy due to the same reasons: he was deprived of home in his early years and seek for it during all his years of wandering; and that's why he cherishes homes he created himself; his permanent love to his wife and to his daughters who all died because of sweat fever are one more through feeling to characterize Thomas Cromwell).

White linen cap plays a very important role in the scene of Anne's execution in the second novel. It is one of the scenes where Hilary Mantel mastery of making pictures visible and exciting at the same time is at its best:

... and one of the women gives her a linen cap. She pulls it on. You would not think it would hold her hair, but it does; she must have rehearsed with it. But now she looks about as if for direction. She lifts the cap half off her head, puts it back. She does not know what to do, he sees she does not know if she should tie the cap's string beneath her chin... <...> The queen is alone now, as alone as she has ever been in her life. She says, Christ, have mercy, Jesus have mercy, Christ receive my soul. She raises one arm, again her fingers go to the coif... ([Mantel 2012: 396–397].

The situation when Anne does not know what to do with this cap, the thing that she is not used to, the thing which for Cromwell is a symbol of a happy family life, cosiness, home comfort and tranquility is remarkable: Anne did not get this happy family life; and when just a second before the mortal whiz of the sword she touches the cap it may be read as her search for a sort of redemption.

One more item of clothes and the colour of it are the images which act as stippled lines put through both novels (and it helps to some extent to understand the title of the first novel): I mean here white dresses in which Jane Seymour, the future third wife of Henry VIII, appears in novel – in the beginning unnamed and slightly visible (pale, vague, even frail), but gradually occupying quite a definite place in the world of Cromwell. 'She is wearing pearls, and white brocade embroidered with stiff little sprigs of carnations' [Mantel 2012: 11], we read in the very beginning of the second novel. The white dress as well as her permanent blushing when any man addresses her or just looks at her, the king is among them, are the symbols of virginity and maiden purity, at least for the king (such his appraisal is stressed by Mantel during both visits of Henry VIII to the Seymours' estate White Hall). Readers, meanwhile, due to Cromwell's sagacity, understand that Jane is not a pure and holy person, at least in her thoughts and words.

By contrast, Anne Boleyn is associated not with white dresses. When the news about Katherine's death comes, 'Anne, the queen wears yellow, as she did when she first appeared at court, dancing in masque' ([Mantel 2012: 144]; in *Wolf Hall* see this [Mantel 2009: 66]). It is understandable why Cromwell's sight, a male one, stresses that, as well as the pearls around 'little neck' of Anne which she nervously tugs [Mantel 2012: 196] or Anne's love to wear masques and masquerade costumes. Once we see her 'standing in a pool of sunlight, dressed as Maid Marian and shooting at a target' [Mantel 2009: 316]: if Jane Seymour is doing practically nothing to become the queen, Anne is fiercely struggling for it and it explains her militancy and resoluteness. The costume of the girl-friend of Robin Hood un-

derlines her determination and will to hit the target – to become the queen. The same idea presents when Cromwell sees her playing the role of Perseverance in Christmas mystery play at court in December 1521 when she began her court career [Mantel 2009: 67].

Anne's affection to bright clothes, costumes and masks annoys Cromwell and stresses her theatricality and even peacockery in many ways emerged in her due to her up-bringing at the French court; here we may remember the episodes of the meeting of two kings in Calais – Francois I and Henry VIII and how much ironical is the view of Cromwell of the French court, the fashion of clothes, the manners and mores of the French king and his courtiers.

It is quite an opposite matter with the Christmas masquerade costumes of Cromwell's two daughters who died very early and the loss of whom was a painful wound in the soul of his. After their sudden death, these costumes are kept in the store room. Once we read that Thomas Cromwell 'slides off the canvass sleeves that protect its rays, and checks that they are unchipped and unfaded. There will be better years, when they will hang it up again; though he cannot imagine them. <...> The Three Kings' robes are packed into a chest, as also the sheepskins for the children who will be sheep. The shepherds' crooks lean in a corner; from a peg hang angel's wings. He touches them. They make a soft sound of hissing, and a faint amber perfume washes into the air' [Mantel 2009: 171]. It should be mentioned that Cromwell often remembers Liz, his daughters, their clothes, costumes, their belongings (toys and school things) and does it mostly in the moments when he is tired of all political events and intrigues, when he wants some moral reset and recovery.

One of the collisions on the basis of which the novels are structured is that of Anne Boleyn and Thomas Cromwell. Cromwell's dislike of Anne is practically total: it is obvious in the ways he sees her and her actions. He helps her to become queen because it is the king's wish, on the one hand, and because he hopes that when Anne bears a male heir it brings stability and prosperity, peace and calm to England on the other. But he sees also that the dominance of the Boleyn clan in the politics brings no good to the country, on the contrary they very quickly become an obstacle on the road of Britain to real, not Utopian, social, political and economical wealth. What is more, the Boleyns were in the vanguard of those who betrayed and defamed cardinal Wolsey the filial love and gratitude to whom are permanent in him; Cromwell is full of the feelings of revenge in this respect, especially after some of them and their minions played hideous and infamous mystery about Wolsey at Christmas. His hostility towards the Boleyns is evident in details. For instance, he does not like the French manner of Anne

to call him *Cremuel*; he sees a sort of caricature when Anne uses French words pretending that she forgets the English ones; he contrasts her love for bright dresses, jewelry and etc. to shy manner of clothing demonstrated by Jane Seymour. Anne's 'foreignness' (artificial in many ways) corresponds with the manners and fashion of clothes of the Ambassador of Emperor Charles V to England Eustache Chapuys. Cromwell and Chapuys are on strange terms taking into account that this ambassador intrigues in favour of Katherine of Aragon, the aunt of Charles V. By political reasons they should be rivals, and they are; but at the same time they are quite close friends and good London neighbours. The relations of Cromwell and Chapuys once again show how advanced is the foreign policy of Cromwell which is aimed at tolerance and peace of which England is in great need by his understanding.

We have lots of evidences in the novels that Cromwell does see the core of the ambassador's policy and behaviour and what is more he uses their confidential relations to influence Chapuys and via him to influence Spanish Emperor's policy towards England. Nevertheless, Cromwell notices eccentricity of Chapuys and teases him quite often. Chapuys's first appearance in '*WH*' is depicted ironically not to say satirically: 'He stands poised on the threshold, so they may know him and admire: a little crooked man. In a doublet slashed and puffed, blue satin billowing through black; beneath it, his little black spindly legs' [Mantel 2009: 192]. When Hans Holbein is going to paint his portrait Eustache 'is wearing marten furs over silks. 'Dear God', Johane says behind her hand, 'he looks like a dancing monkey [Mantel 2009: 526]. And when the house of Chapuys burnt down and all his clothes too, Cromwell helps Chapuys settling him in his own house and giving him his own clothes, he sets tailors to sew new clothes for Eustache at once ironically saying to him 'I don't know where we will replicate that violent flame-coloured silk you favour. But I'll put the word out in Venice' [Mantel 2012: 119].

The most striking episode of the eccentricity of Chapuys in clothes is the one in Stepney at Christmas when he is forced to meet Anne, 'concubina' as he and many European courts call Anne not accepting her as a legal queen: 'Today the ambassador is wearing a startling hat. More like the sort that George Boleyn sports, than a hat for a grave councilor' [Mantel 2012: 120]. That was a bad day for Chapuys, and at one moment Cromwell notices, 'Chapuys himself keeps a firm hold on his hat. Its tassels are damp and dropping, and the ambassador himself looks as if he might cry' [Mantel 2012: 123]. Thus, the detail of costume informs us about many things: the situation with the intrigues of the Spanish ambassador against Anne and in favour of Katherine, his position at the court of the monarch of the country

of his duties as an ambassador, about his ridiculous manner of clothing, his strangeness and eccentricity. His tears when he soon gets to know about the death of Katherine are more the tears of a political failure than of a sincere mourner.

There should be said that Cromwell and Chapuys are contrasted in their ways of clothing and in the ways it is depicted by the author: Cromwell, when or even *if* he thinks about his own clothes, is preoccupied with the comfort and not at all with design and attractiveness of it. More often his clothes are not described in details. One reason of it is that we see 'the reality' through his eyes, secondly he is not interested in fashions and the like, as we have already mentioned. In both novels there is only one detailed description of his clothes which he wears when he goes to the Commons in Westminster and to the court: 'At court and in the offices he dresses not a whit above his gentleman's station, in loose jacket of Lemster wool so fine they flow like water, in purples and indigos so near black that it looks as if the night has bled into them; his cap of black velvet sits on his black hair...' [Mantel 2009: 343]. No doubt, Hilary Mantel takes as the model here the portrait of Cromwell painted by Hans Holbein where Lord Chancellor, Earl of Essex is painted in the clothes which colours resemble the ones used by Mantel in her description, though in Holbein's picture the robe of Cromwell is trimmed with the fur of mink or sable. In the course of narration black, grey and red are the colours which are associated with the image of Cromwell. But when Cromwell is at home or with his children and relatives, when he is in his family milieu we do not notice these colour preferences. It is obvious that Mantel draws as contrasts two worlds in which Cromwell exists – private and public. Private one is always full of warmth, tenderness, sympathy – and of light and bright colours. It is already common idea of the criticism that Mantel gives Cromwell as an ambivalent and complex personage who despite his Machiavellian cunningness is an alive person and who is used to hide his personal feelings in public in order to have time to calculate what to do and how to find a way out of any difficult situation. Even in the famous moment when at knight tournament Henry fell down from the horse and lost his conscience so seriously that all present thought of his death, Cromwell being in horror inside keeps his composure (the king was the only defense for him – that'll be obvious when Cromwell in 1540 is accused of treason and beheaded with nobody to defend him in front of the king who, as it often happens with autocrat, lost his confidence in Cromwell).

Cromwell prefers to be dressed in 'dark fine wool' [Mantel 2009: 40]; this preference of mainly dark, black and grey, colours are explained by his wish to do his work with less publicity, and this policy makes him, the son of a blacksmith, real power broker of the time. Katherine of Aragon has any

right to say to her daughter Mary about him, ‘Do you know who is this? This is Master Cromwell. Who now writes all the laws. <...> Until now Master Cromwell’s talent was for money-lending, but now he finds he has a talent for legislation too – if you want a new law, just ask him’ [Mantel 2009: 288]. In the beginning of this meeting with Katherine to ask her to give the divorce to Henry he, who always admired her firmness and determination in defense of her status and the Roman Church (as a guarantee of her queenship), looks around her figure and notices: ‘The queen lean back, rigid inside her boned bodice, to whisper to her daughter. The ladies in Italy, seemingly carefree, wore constructions of iron beneath their silks’ ([Mantel 2009: 287]. This is one more example of symbolical use of costumes by Mantel; clothes add a lot to our understanding of a character and his/her behaviour, motives and etc.

To much extent Walter Scott taught readers of a historical novel to believe that a costume is among the things which help to ‘see’ the past, to imagine it. When we ask ourselves if in Hilary Mantel’s novels costumes do the same the answer could not be that simple. It does not mean that we do not believe her picture of Henry VIII times. We believe, and very much. But ‘material world’ does not occupy in Mantel’s reconstruction the place it occupies in the overwhelming majority of Scott’s novels. What is Mantel puts in the foreground is political, social, moral and spiritual veracity. Costumes in the novels about Thomas Cromwell maintain material veracity in some general way without any definite specifications of the historical times. Thus, there are some remarks in the novels about such kind of male clothes as doublet which was very much in fashion in the Tudors age. Henry VIII liked this item of clothes because it was one of the first specimens of the clothes which fits tightly and emphasizes the harmony of body shapes. The history knows that Henry VIII, ‘a permanent bridegroom’, worried of his appearance a lot being quite corpulent. The history of costumes informs that doublet was not of the XVI century invention: it became a fashion as early as XIV century and was popular till the 1670s. In terms of clothes, arms and armors, cloaks and hackle Mantel does not use the chance to attribute to some definite historical period the knights tournament during which the king falls down the horse and almost kills himself and thereby creating strong political turbulence for several minutes. The description of the material aspects in this episode is minimal while the storm in the soul of Cromwell is depicted brilliantly, as well some psychological turmoil of others.

Mantel is not very much detailed in description of the clothes of Mark Smeaton (‘a suspiciously well-dressed musician’ ([Mantel 2012: xi] – as he called in the ‘Cast of Characters’ of the second novel, who is one the main accused persons in the case of Anne Boleyn’s infidelity, though Cromwell

each time he sees this young man in Anne's chambers notices that Mark's clothes is becoming better, smarter and richer, and his manners become pert and cheeky. This situation makes Cromwell think of possibility to use Mark Smeaton in his intrigue against Anne and the whole clan of the Bolyens.

We see that costumes in Mantel's novels perform general anthropological role to characterize personages, to stress some peculiarities of his/her inner world, his/her mood and social background. Costumes quite often carry out symbolical and – because of that – many-leveled function. And much rarer, than traditionally is thought of costumes in a historical novel, they mark definite 'material world' (or the 'world of goods') of a concrete historical period. Costumes do not play prevailing role in Mantel's narrative; along with some other material realities they act as a kind of historical and cultural guideways which direct readers' imagination of the historical past which Mantel reconstructs. But it is more important for her to construct psychological, spiritual and emotional atmosphere of the past times, figuratively speaking to settle her readers inside the mind, system of values, priorities, world understanding of her protagonist – Thomas Cromwell. To much extent Mantel succeeds in it: readers take Cromwell for a hero who deserves their interest, sympathy and empathy, whose views worth thinking and analyzing as the ones which are the most relevant to the perspective of the history of England.

### *Literature*

*Галанов Б.* Живопись словом: Портрет, пейзаж, вещь. М., Советский писатель, 1974. 334 с.

*Захаржевская Р. В.* История костюма: От античности до современности. М.: РИПОЛ классик, 2005. 288 с

*Реузов Б. Г.* История и вымысел в романах Вальтера Скотта // Известия академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1971. Т. XXX. Вып. 4. С. 306–311.

*Burrow, Colin.* 'Wolf Hall' by Hilary Mantel // London Review of Books. URL: <http://www.lrb.co.uk/v31/n08/colin-burrow/how-to-twist-a-knife>.

*Freedgood E.* The Ideas of Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novek. Chicago and London: Chicago University Press, 2006. 196 p.

*Leech G.* Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. Longman; Pearson Education Limited, 2007. 425 p.

*Mantel H.* Wolf Hall. London: Fourth Estate, 2009. 652 p.

*Mantel H.* Bring Up the Bodies. London: Fourth Estate, 2012. 411 p.

*Proskurnin B. M.* Hilary Mantel's Historical Novels about Thomas Cromwell: Traditions and Innovations // Footpath. 2016. № 9(4). P. 57–68.

*Scott W. Ivanhoe.* URL: [www.english-thebest.ru](http://www.english-thebest.ru)  
*Wood J.* *How Fiction Works.* London: Vintage Books, 2008. 194 p.

## **КОСТЮМ И СОЗДАНИЕ ОБРАЗОВ В РОМАНАХ ХИЛАРИ МАНТЕЛ О ТОМАСЕ КРОМВЕЛЕ**

### **Борис Михайлович Проскурнин**

Доктор филологических наук, профессор,  
Заведующий кафедрой мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. [bproskurnin@yandex.ru](mailto:bproskurnin@yandex.ru)

Статья посвящена роли костюма в художественной системе исторических романов современной британской писательницы Хилари Мантел о Томасе Кромвеле, политическом деятеле времен правления Генриха VIII. В статье на многочисленных примерах из текстов двух романов Мантел демонстрируется мастерство писательницы в лаконичном, но емком, символичном и многоаспектном, использовании костюма как средства, помогающего автору не только охарактеризовать историческую эпоху, культурную и социальную принадлежность героя к определенному времени, но и погрузить читателя в образ мысли, в историко-культурно заостренное мировидение героя, выпукло и зримо изобразить его внутренний мир, систему ценностей и представлений. Доказывается, что костюм в художественном мире Мантел играет прежде всего яркую антропологическую роль, а уже во вторую очередь – роль «маркера» исторического прошлого. Особое внимание в статье делается на образе Томаса Кромвеля как протагонисте, герое, воплощающего новые социально-политические, нравственные, культурные тенденции; именно в этом ракурсе анализируется роль костюма в воспроизведении образа Кромвеля.

**Ключевые слова:** Хилари Мантел, Томас Кромвель, Генрих VIII, Анна Болейн, исторический роман, повествование, костюм, деталь.

## МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Г. МАРКЕСА И ДЖ.М. КУТЗЕЕ

**Дмитрий Дмитриевич Конкин**

магистрант кафедры всемирной литературы  
Московский педагогический государственный университет  
119991, Россия, г. Москва, ул. Малая Пироговская, 1, стр. 1  
konkin92@list.ru

В статье представлен сопоставительный анализ мотива одиночества в творчестве латиноамериканского писателя Г. Гарсиа Маркеса и южноафриканского писателя Дж. М. Кутзее. Сам мотив рассматривается через последовательный анализ основных компонентов модели одиночества, предопределяющей мировоззрение обоих авторов: топоса, Истории, генезиса одиночества, взаимоотношений человека и Бога в контексте обозначенной проблемы. В статье исследованы как общие положения, так и различия, обоснованные спецификой мифологического мировосприятия Маркеса и рационально-критического взгляда на реальность со стороны Кутзее.

**Ключевые слова:** Маркес, Кутзее, одиночество, мотив, топос, История, миф.

XX век – это время переосмысления всей парадигмы ценностей, взглядов, мировоззрений, что было связано с непростой историко-политической ситуацией, в рамках которой происходил постепенный распад культурного, литературного, исторического наследия. Именно XX в. предопределил и одиночество современного человека, чье сознание неспособно было примириться с последствиями катаклизмов уходящего столетия.

На протяжении всего XX столетия многие по-своему пытались отразить те изменения, которые происходят в цивилизации, но наиболее точно это удалось сделать писателям, стоявшим на самой периферии современности: латиноамериканцу Г. Гарсии Маркесу и южноафриканцу Дж. М. Кутзее.

Габриель Гарсиа Маркес (Gabriel García Márquez, 1928 –2014) – колумбийский писатель, лауреат Нобелевской премии, названный Сервантесом нашего времени. В своем творчестве Маркес, руководствуясь принципами «магического реализма», расширяет традиционную ро-

манную парадигму, создавая принципиально новый текст, являющийся аллюзией на современную автору историческую ситуацию с одной стороны, но, с другой, – прочно связанным с мифологическим мировоззрением, которое позволяет автору по-новому переосмыслить человеческую историю, позиционируя ее как нечто неустойчивое, подвижное и до конца не оформившееся.

Джозеф Максвелл Кутзее (John Maxwell Coetzee, b. 1940) – англоязычный писатель, критик, лингвист. Он родился в 1940 году в семье африканеров – потомков голландских переселенцев. Постоянной темой его произведений является Южная Африка, которая порой предстает перед глазами читателя узнаваемой и реальной, а порой – затерянной в далеком не нормированном мифологическом пространстве.

С Маркесом его роднит общий мотив, проходящий через все их творчество – мотив подлинного, всепоглощающего одиночества. Тем не менее, несмотря на общность заявленной темы и, в целом, идентичность компонентов искомого мотива, необходимо проанализировать магистральные различия, возникающие вследствие диаметрально противоположного мировоззрения авторов при построении модели мира.

О. М. Фрейденберг раскрывала понятие мотива относительно мифологического типа сюжетности. При этом под «мифологическим сюжетом» исследовательница понимала «не сюжет мифа, но сюжет, созданный мифотворческим мышлением». По её мнению, «мотив не может быть абстрактным, и понятие мотива в системе «мифологического сюжета» неразрывно связано с понятием персонажа: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг 1997: 448]. Мотив, по В. Б. Шкловскому, «является итогом фабульного “развертывания” сюжета, а его семантика не дана, но становится в процессе этого “развертывания”» [Шкловский 1983: 225]. Тематическую концепцию мотива, берущую начало в трудах Б. В. Томашевского и В. Б. Шкловского, развивает Г. В. Краснов. Мотив для исследователя, по существу, является тождественным общей или главной теме произведения: «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме» [Краснов 1997: 47].

При анализе мотива одиночества в творчестве Кутзее и Маркеса целесообразной видится опора на материал следующих романов: «В ожидании варваров» (Waiting for the Barbarians, 1980), «Осень в Петербурге» (The Master of Petersburg, 1994), «Бесчестье» (Disgrace, 1999), «Жизнь и время Михаэля К.» (The Life and Times of Michael K., 1983)

Кутзее Дж. М. и «Сто лет одиночества» (Cien años de soledad, 1967) Г. Гарсиа Маркеса. Исследуемые тексты отображают неизменность основного мотива художественного мира романов. Кутзее в своих произведениях последовательно анализирует сознание, обреченное на одиночество, как на уровне одной личности («Жизнь и время Михаэля К.», «Осень в Петербурге»), так и на уровне целого поколения («Бесчестье») и всего человечества («В ожидании варваров»). Маркес также показывает развитие этого мотива как определяющего элемента человека и человечества (на примере анализа рода), так и Вселенной и Бога (семантика поселка – Макондо и образ Мелькиадеса как Богатворца). В каждом из романов Кутзее смещает акценты в сторону тех или иных элементов, предопределяющих одиночество его героев (категории топоса, Истории, времени), тогда как Маркес актуализирует все эти составляющие в пределах одного текста.

У Кутзее в качестве исходного элемента мотива одиночества всегда выступает, прежде всего, топос. Автор обращается к семантике необжитого «черного континента», пребывание в котором обрекает героев на пожизненное одиночество. Кутзее рисует землю, по отношению к которой не действуют устойчивые законы простого человеческого бытия. В пределах этого семантически-необжитого пространства все реалии человеческой жизни подвергаются искажению, корректировке. Время же у Кутзее выступает как бесконечный цикл, идиллически-непрерывный хронотоп, заключенный в непрекращающееся забвение круга, прервать который не удастся ни одному из героев автора.

У Маркеса хронотоп рассматривается через призму мифологического мышления. Еще Л. Остаповат подчеркивает, что бытие рода «протекало во времени настолько неподвижном в своей цикличности, что по сравнению с ним даже циклическое время мифа казалось динамичным» [Остаповат 1983: 368]. В настолько замкнутом мире не думали о будущем, предпочитая жить в грезах прошлого. В. Кутейщикова ссылается на М. М. Бахтина, который пишет о том, что в романе каждый персонаж – это «человек абсолютного прошлого и далевого образа. Он завершен и готов в своем прошлом, совпадает с самим собой, абсолютно равен самому себе» [Кутейщикова 1983: 386]. Даже все изменения здесь мыслились и осуществлялись не столько во времени, сколько в пространстве. Исследователь также отмечает, что «повторяющееся родовое время не только движется по кругу, но и вращается по спирали, обращая историю вспять. В своем попятном движении время сворачивается, уплотняется и, достигнув предельной степени концентрации, взрывается, возвращаясь постоянно к своему началу» [Остаповат 1983: 386], что предопределяет и катастрофу одиночества, охва-

тившего оставленный род, и во многом проливает свет на цикличность родового инцеста. То же самое можно сказать и об изолированности топоса в романе Маркеса. Система координат, по которой воссоздается образ города, весьма интересна: «путь на восток Хосе не манил, ибо он мог привести только в прошлое. К югу простиралась болотистая низина, и эта необозримая топкая вселенная действительно не имела пределов. На западе Великая топь сливалась с безграничной водной стихией, где водились китообразные русалки с нежной кожей, сводившие с ума мореплавателей» [Маркес 2013: 17–18].

На западе пространство строится по законам мифа, по критериям вечного прошлого. Путь на восток – это тоже возвращение ко времени давно прошедшему, в частности к моменту убийства Прундессии Агиллара, т.е. к греху. Буэндия вознамерились идти на север: «более десяти дней они не видели солнца; мир погружался в печаль. Людей одолевали воспоминания о давным-давно позабытом. Они шли через вселенную мрака и скорби. Обратно не было хода, потому что прорубленная тропа зарастала зеленью» [Маркес 2013: 17–18]. Даже идя на север, они несли с собой воспоминания о прошлом, без права вернуться в настоящее, ибо тропа была утеряна для них навсегда.

Таким образом, одиночество города – это одиночество вечного прошлого, настоящее которого погрузилось в непроходимые заросли, а будущее было заранее предрешиено в свитках Мелькиадеса. Макондо – это город без настоящего, место, которого нет.

У Кутзее субъектом одиночества является человек. Единственное произведение, в котором акцент смещается в сторону божественной природы Христа – роман «Жизнь и время Михаэля К.», где есть скрытые ассоциативные связи Михаэля с образом Христа, за которым следует его ученик. В романе «Сто лет одиночества» на одиночество обрекается сам Бог – творец всего сущего. Маркес вообще использует обратную, «инверсионную» модель для анализа мотива одиночества в романе: от Бога к ребенку. Это позволяет ему воссоздать на страницах романа поистине космологическую модель одиночества, придав ему мифологический, сакральный оттенок, ибо в мире, который описывает Маркес, на одиночество обрекается не только и не столько человек, сколько сам Бог-творец (ведь Буэндия – это тоже боги, пусть и падшие).

Первопричина одиночества у авторов также отлична: Кутзее охватывает целый спектр человеческих проблем, не уводя читателя от реальных пусть не совершенного в понимании самого автора, но, тем не менее, «осязаемого» человеческого времени: смерть сына у Достоевского, нарушение канонов правительства у судьи, неправомерные с точки

зрения морали сексуальные связи у преподавателя. У Маркеса в центре одиночества стоит инцест – преступное кровосмешение, которое захватывает и очерняет всех членов рода Буэндия. Л. Остаповат характеризует предопределенную инцестом модель одиночества, как «врожденную, неизлечимую болезнь целого миропорядка, прогрессирующий недуг, который, изнутри подтачивая мирок отъединившихся на своем собственном острове личностей, во многом определяет и предопределяет его фатальную судьбу» [Остаповат 1983: 388]. В своем очерке это положение конкретизирует и В. Б. Земсков: «Инцест – это шаг назад от социума, попятное движение за пределы социальности и гуманистичности к “одиночеству” животного мира» [Земсков 1986: 387].

Крайне принципиальным видится внешнее различие героев Маркеса и Кутзее. Человек Кутзее носит на себе клеймо Хаоса: пустыня делает из него калеку, как внешне (уродливая губа Михаэля, обожженное лицо Лури, исхудалое тело судьи), так и внутренне, извращая и уничтожая сознание героев, предопределяя невозможность воссоединения со всем остальным мирозданием. Персонажи Маркеса, напротив, притягательны. Крайняя степень гиперболизации, которой он руководствуется при воссоздании героев, даже, казалось бы, уродливое превращает если не в достоинство, то в объект восхищения со стороны читателя. Если физическая сила, то восходящая к образу мачо, самца, настолько полноценная, что она стоит на стыке прекрасного и отторгающего: «...после мужа она [Урсула] впервые видела нагого мужчину [Хосе], да к тому же сын был настолько мощно оснащен для жизни, что она сочла это уродством» [Маркес 2013: 34] (С. 34). Здесь прослеживается знаменитый культ тела, актуализированный еще в эпоху Древней Греции. Еще большей нарочитостью отличается образ этого героя после его возвращения из скитаний: «вошел диковинный человек. Его квадратные плечи едва протиснулись в дверь. На нем был пояс вдвое толще лошадиной подпруги и кованные железом ботфорты со шпорами, а его вторжение в дом очень походило на начало землетрясения» [там же: 108]; если война, то до окончательного разрушения не только противника, но и домашних устоев, родового очага, как в случае с полковником Аурелиано Буэндией, который во многом восходит к образу кровожадного и неприступного Ареса – бога войны. Если красота – то разрушительная и неподвластная ни одному человеку, как в случае с Ремедиос Прекрасной. Она очень тесно сближается в произведении с образом Афродиты, богиней любви, красоты, вечной весны и жизни. Но вместе с тем, она же была и безжалостна к тем, кто отвергает любовь. Как пишет Маркес, она источала «убийственное благоухание весны».

Тем не менее, есть и общий компонент, предопределяющий единство модели одиночества у обоих авторов. Это – роль Истории. История у Кутзее позиционируется как совершенно неустойчивая, поддающаяся изменению реальности, механизмы которой абсолютно недоступны героям, так как они стоят на самой дальней ее периферии. Герои Кутзее существуют вне Истории, их сознание не включено в общее человеческое летоисчисление, что заставляет их жить в семантически-необжитом пространстве – пустыне. Вообще, во всех романах Кутзее прослеживается диалогия романного пространства. Кутзее рисует нам два мира (пустыня – человеческая История), что посылают друг другу сигналы, обреченные быть не услышанными, ведь его персонажи – жители доисторического времени, времени “до истории”, что пытается ворваться в неосвоенное пространство Истории, то, что еще только должно произойти. Очень обстоятельно про Историю пишет и О. А. Павлова в своей диссертации, когда отмечает, что «героям неведома История, они инстинктивно пытаются существовать вне ее. Она пытается настичь их, но они ускользают. Персонажи не попадают в кипящий котел истории» [Павлова 2012: 127].

У Маркеса Макондо одинок, прежде всего, потому что реальность его попросту не замечает. Для нее – это город-призрак. Свидетельство этому – строительство уже небезызвестной банановой компании – подлинного воплощения реальности, губительной для людей, которые привыкли к иному способу бытия. Маркес пишет, что работники банановой зоны проходили между домиков Буэндиа, ни с кем не общаясь и не здороваясь, как будто тех попросту и не было. В комнате Мелькиадеса офицеры (стражи банановой компании) не замечают Хосе, который сидит перед ними на кровати, готовясь к смерти, как разжигатель межнациональной розни. Они не видят его, потому что находятся в последнем средоточии мифа – в логове Мелькиадеса – героя, который во многом стоит у истоков формирования родового предания, ибо именно он с самого начала прописал всю жизнь Буэндиа, и в его комнате «вечный март, нескончаемая весна».

Таким образом, компоненты искомого мотива при внешней своей непереходности различаются, прежде всего, принципами построения. Если топос у Кутзее – это всегда пустыня (буквально, как в случае с романом «В ожидании варваров» или в переносном смысле («Осень в Петербурге»)), то Маркес апеллирует к образу не обетованного города, рассматриваемого им через призму мифа, сказки. Топос у Маркеса более монументален и эсхатологичен. Хронотоп у Кутзее всегда цикличен, тогда как Маркес не сводит все к простому движению по кругу. Время Маркеса спиралевидно, многослойно, оно состоит из множества

кругов, предопределяющих друг друга и подводящих к космологии финала произведения. Первопричина одиночества также различна: у Кутзее – это личные драмы персонажей, которые вечны только для них самих; у Маркеса – это инцест, причем, опять же, в сакрально-мифологическом понимании, что позволяет расширить рамки заявленной проблематики произведения и в контексте вечного проследить развитие уже не отдельных персонажей, но всего человечества. Сходятся авторы в интерпретации Истории. И Маркес и Кутзее видят в ней нестабильность, подчас опасность и отсутствие внутренней опоры. Тем не менее, сопоставляя и модель Маркеса и модель Кутзее, можно прийти к выводу, что авторы декларируют полное тождество между мирозданием и одиночеством, которое становится неотъемлемой частью их художественного пространства, а с ним и всего XX века.

Так или иначе, именно мотив одиночества предопределяет полную и бескомпромиссную актуализацию тех исторических реалий, которые стали во главу угла сознания эпохи на всем протяжении нелегкого XX столетия.

#### *Список литературы*

*Земсков В. Б.* Габриэль Гарсиа Маркес. Очерк творчества. М.: Художественная литература, 1986. 387 с.

*Краснов Г. В.* Сюжет и сюжетная ситуация // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997. С. 47–49.

*Кутейщикова В., Остаповат Л.* Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983. С. 368–388.

*Кутейщикова В. Н.* Роман Латинской Америки в XX в. М.: Советский писатель, 1964. 287 с.

*Кутзее Дж. М.* Жизнь и время Михаэля К., М.: Амфора, 2013. 347 с.

*Маркес Гарсиа Г.* Сто лет одиночества. М.: АСТ, 2013. 489 с.

*Остаповат Л.* Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983. 424 с.

*Павлова О. А.* Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Кутзее М. и К. Исигуро): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. 203 с.

*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста и общая редакция Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

*Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 381 с.

## THE MOTIVE OF SOLITUDE AND ITS INTERPRETATION IN THE NOVELS OF G.G. MARQUÉS AND J. M. COETZEE

**Dmitriy D. Konkin**

Master Student in the Department of World Literature

Moscow State University of Education

119991, Russia, Moscow, Malaya Pirogovskaya st., 1, build. 1. konkin92@list.ru

The article represents comparative analysis of the motive of solitude in the books of Latin American writer G. G. Marqués and South African writer J. M. Coetzee. The motive is studied with the help of the analysis of the solitude model's main components, which identify the world vision of both authors. Such components are: topos, History, the genesis of solitude, relationship between God and Man in the context of our problem. We study the common ideas and the differences between the authors, which come from mythological world vision of G. G. Marqués and rational and critical perception of J.M. Coetzee.

**Key words:** G. G. Marqués, J. M. Coetzee, solitude, mitive, topos, history, myth.

**ПОЭТИКА ПРОНИЦАЕМЫХ ГРАНИЦ:  
«АНГЛИЙСКИЙ ПАЦИЕНТ» М. ОНДАТЖЕ  
КАК РОМАН-ВОСПОМИНАНИЕ**

**Иван Александрович Авраменко**

к. филол. н., доцент департамента иностранных языков  
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»  
614070, Россия, г. Пермь, ул. Студенческая, 38. iavramenko@hse.ru

На материале известного, но малоизученного в отечественном литературоведении романа Майкла Ондатже «Английский пациент» показано, как принцип проницаемой границы, характерный для литературы постмодернизма, формирует поэтику романа-воспоминания. В терминах проницаемости границ исследуется пространственная и временная организация романа, ее взаимосвязь с образами центральных персонажей, описываются сценарии личностной идентификации в отношении прошлого и настоящего. Показано, как сценарий воспоминания Алмаши становится моделью для романного повествования в целом. В заключении описывается модель поведения читателя в художественном мире романа.

**Ключевые слова:** Майкл Ондатже, проницаемые границы, роман-воспоминание, пространство, время, субъект воспоминания, нарратив, читатель.

В данной работе анализируется художественный принцип, который, как мне кажется, лежит в основе художественного построения романа Майкла Ондатже «Английский пациент» (1992). Это принцип проницаемой границы. Я хотел бы показать, как он формирует поэтику воспоминания в романе. Будет показано, как проницаемость границ, понимаемых буквально, т. е. пространственно, распространяется на темпоральный уровень. Процесс воспоминания, релятивизируя отношения между прошлым и настоящим, организует вокруг себя другие элементы романного нарратива: персонажей, автора, читателя.

Ондатже родился в Шри-Ланке в 1943 г., с 1954 г. жил в Англии, а затем в возрасте 19 лет переехал на постоянное место жительства в Канаду. Его творчество, как следствие, активно изучают в контексте англоканадской литературы (см. специально посвященный Ондатже выпуск журнала [Essays on Canadian Writing 1994]). Поэтому для об-

щей терминологической характеристики центрального понятия в данной работе будет вполне резонно обратиться к соответствующим теоретическим взглядам. Выдающийся нарратолог Томас Павел, с 1971 по 1986 г. работавший в университетах Оттавы и Монреаля, начинает разговор о «гибких (flexible) границах» [Pavel 1983: 87] между художественной литературой и действительностью в статье «Границы художественной литературы»: «Не будучи четко определенными и очерченными, художественные границы могут быть легко нарушены. Они оказываются разным образом открытыми и подчиняются разным ограничениям в зависимости от контекста» [Pavel 1983: 88].

Канадская исследовательница Линда Хатчеон в известной книге «Поэтика постмодернизма: история, теория, литература», впервые опубликованной за четыре года до романа Ондатже, четко формулирует проблему нарушения жанровых границ: «Границы между литературными жанрами стали текучими (fluid): кто сегодня может сказать, где границы между романом и сборником рассказов («Жизни девочек и женщин» Элис Манро), романом и поэмой («Через бойню» Майкла Ондатже), романом и автобиографией («Китайцы» Максин Хонг Кингстон), романом и историей («Стыд» Салмана Рушди), романом и биографией («Кеплер» Джона Бэнвилла)? Однако во всех этих примерах законы жанров сталкиваются друг с другом (are played off against each other); здесь нет простого механического соединения» [Hutcheon 2004: 9]. Далее на протяжении книги развивается идея о том, что постмодернизм нарушает любые виды границ: между искусством и жизнью, вымыслом и фактом, литературой и другими видами искусства, прошлым и настоящим, дискурсами, реальностями и т.д. При этом само понятие границы до конца не элиминируется: «Границы между искусством и реальностью подвергаются сомнению, но только потому что эти границы сохраняются – по крайней мере, мы так думаем» [Hutcheon 2004: 221].

В подтверждении своих представлений Хатчеон ссылается на предшественников, литературоведа-неомарксиста Терри Иглтона и основателя теории постколониализма Эдварда Саида: «Иглтон отмечает, что постмодернисты растворяют модернистские границы, но придает этому негативный смысл, поскольку это акт “сопричастности комодифицированной жизни”» [Hutcheon 2004: 19]; «Эдвард Саид высказывался за пересечение границ, или того что он называл “наступающей актуальностью смещения, перехода, выхода за рамки, являющихся более творческими видами человеческой деятельности, нежели пребывание внутри строго охраняемых границ”» [Hutcheon 2004: 54]. Проницаемые границы могут оцениваться отрицательно или положительно, но они являются неотъемлемой частью постмодернистского мышления.

В диссертации П. С. Ежова, посвящённой прозе Ондатже, имеются очень верные наблюдения, касающиеся таким образом понимаемых границ: «Неудивительно, что для интернационального коллектива исследователей ([w]e were desert Europeans ... a small clutch of a nation between wars – ТЕР 135–136) понятия нации, государства, границы вскоре оказываются лишёнными смысла» [Ежов 2003: 152]; «Интенсивная работа с документальными и устными источниками приводит исследователей к утрате грани между правдой и вымыслом, реальностью и воображением, объективным миром и текстом – черта, составляющая неотъемлемую часть романного образа Олмаши и позволяющая объяснить многие моменты “магического реализма”, присущие рассматриваемому произведению М. Ондаатже» [Ежов 2003: 154] и т.д. Одновременно П.С. Ежов верно подчеркивает относительный характер границ, а не их исчезновение: «В то же время этот и другие контрасты романа не доводятся М. Ондаатже до уровня бинарной оппозиции» [Ежов 2003: 172].

В диссертации проблема границ подчинена проблеме национальной идентичности в постколониальном аспекте: «[В] современном мире появляется все больше “пограничных личностей”, через которых осуществляется взаимодействие и взаимоузнавание культур, способное стать основанием для межкультурного диалога» [Ежов 2003: 172]. Однако, как показывает краткий анализ теории в начале этой статьи, проблема границы в художественной литературе гораздо шире, она, скорее, включает в себя темы мультикультурного взаимодействия, гибридности и т. п.

Удивительно, но «Английский пациент» нечасто привлекал внимание исследователей как роман-воспоминание. Э. Новак в своей статье «Навязчивость текстов: нарратив истории, памяти и молчания в “Английском пациенте”» подробно анализирует взаимозависимость настоящего и прошлого в романе: «На самом деле, прошлое и настоящее сливаются друг с другом (bleed into one another), и смысл появляется в результате скользящей игры обозначения, которая угрожает подорвать этот самый смысл» [Novak 2004: 209]. Механизмы и функции фрагментированных в результате такого взаимодействия воспоминания и нарратива исследовательница описывает через категорию «травмы».

В статье М. Лобник «Эхо прошлого: бродячая память в “Английском пациенте” Майкла Ондатже» роман также рассматривается через категорию памяти. Совершенно справедливо отмечено, что «события раскрываются в основном через действия воспоминания» (Lobnik, 73). Как и Новак, исследовательница очень близко подходит к рассмотрению памяти и воспоминания в романе как размыванию

границ, но сосредотачивается в основном на диалектике письменного и устного начал.

Я начну анализ границ «Английского пациента» с пространственно-топологического уровня. Обычно в исследованиях романа отмечают специфику пустыни как «идеального мира, где нет границ, нет национальных различий» [Филюшкина 2012: 72], «огромного пространства без демаркационных линий, отмеченного соприсутствием всех исторических времен» [Ежов 2003: 152]. Однако местом действия плана настоящего является не пустыня, а вилла Сан-Джироламо вблизи Флоренции. Вилла (дающая название первой главе романа) являет собой проницаемую границу между природой и культурой:

Граница между домом и садом, между разрушенным зданием и выжженной, усыпанной осколками землей почти стерлась. Хане запущенный сад казался продолжением комнат [Ондатже 2003: 49. – Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках. Здесь и далее подчеркивания в цитатах из романа мои. – И. А.].

Относительность границ дома и сада усиливается еще и тем, что сад нарисован на стенах комнаты английского пациента.

И пустыня, и вилла оказываются гибридными пространствами в силу влияющих на них отношений прошлого и настоящего. Эти локусы становятся образами-представителями важнейшей из категорий «Английского пациента» как романа-воспоминания – категории палимпсеста. Самое яркое воплощение эта категория находит в одном из центральных образов романа:

Она берет со столика рядом с кроватью небольшую книгу, которую он пронес через огонь. Это «История» Геродота. В нее вклеены вырезки из других книг, на полях – его записи. Все это, словно в колыбели, лежит между страницами текста Геродота (23).

Впоследствии Хана сама становится создателем палимпсеста, когда начинает делать дневниковые записи на пустой странице «Последнего из могикан», найденного в библиотеке виллы.

Прошлое «просвечивает», соприсутствует с настоящим в вилле. Причем Хана может видеть лишь прошлое, которое было доступно ей лично, тогда как более искушенный Алмаши обладает исторической памятью:

Мне пришло в голову, сказал английский пациент, что в этой комнате, наверное, жил Полициано. Мы, вероятно, находимся на его вилле. На той стене старинный фонтан. Из него струится вода. Это знаменитая комната. Они все собирались здесь.

Здесь был госпиталь, тихо сказала она. А еще раньше – женский монастырь. А потом виллу заняли солдаты (61).

Таким же образом для Алмаши прошлое пустыни со всей очевидностью сохраняется в ее настоящем:

В долинах Вади-Сура видел пещеры с изображениями пловцов на стенах. Когда-то там было озеро. Я мог бы нарисовать его очертания на стене. Мог бы привести кочевников к берегам озера, которое плескалось там шесть тысяч лет назад (26).

Особое художественное время романа, где прошлое не прошло, а присутствует в настоящем, материализовывается в пространстве, наполненном реликвиями прошлого: гарпуны в пустыне, книги и роль в пустующей вилле.

Пространственно-временные границы подчеркнута проницаемы также и в силу выбранной автором романной ситуации – Второй мировой войны. Война разрушает границы между историческими периодами:

В 1943–1944 годах в Италии разразилась последняя средневековая война. <...> фельдмаршал Киссельринг, командующий отступающей немецкой армией, всерьез думал о том, чтобы лить кипящее масло с крепостных стен (73).

Война нарушает все государственные, политические, национальные границы, а также переворачивает отношение «граница/отсутствии границы»:

Вход в некоторые комнаты был завален обломками стен. В библиотеку через пробитую снарядом дыру в потолке заглядывала луна и лил дождь, там стояло в углу вечно мокрое кресло (14).

Обращенными оказываются и временные категории начала и конца: начало романа приходится на конец войны.

Парадоксальный хронотоп населяется автором соответствующими персонажами, «большинство из которых имеют подчеркнута смешанное, “гибридное” происхождение, и являются представителями не только разных национальностей, но и разных цивилизаций в системе “Восток-Запад”, тогда как их встреча происходит в месте, “равноудаленном” от родной национально-культурной среды каждого из них» [Ежов 2003: 149]. Двадцатилетняя Хана из состоятельной канадской семьи, ставшая в войну медсестрой; Дэвид (Давид) Караваджо, друг и ровесник отца Ханы, канадец с итальянским именем, вор по профессии, в войну ставший английским шпионом; индеец, сикх Кирпал Сингх (по прозвищу Кип), получивший профессию сапера в Англии; таинственный «английский пациент», позже оказавшийся графом Ладиславом Алмаши, венгр, географ и археолог, в войну вступает в сговор с немцами, «поставленный в пограничное положение (liminal), будучи восточноевропейцем, свободно говорящим на нескольких язы-

ках, он может сойти за англичанина, способен скользить между границ, не принадлежа при этом никому, ни одной нации» [Papaianis 2005: 224] – все они преступили те или иные границы, а Караваджо и Алмаши в буквальном смысле преступники.

Нарратив о каждом из этих персонажей помещается на границе их настоящего и прошлого, изображается как переход от одного к другому. Герои романа ничего особенного не делают в настоящем. Даже ежедневный подвиг Ханы, ухаживающей за умирающим Алмаши, и Кипа, обезвреживающего виллу от мин, представлен как рутина. С другой стороны, нельзя сказать, что они живут только своим прошлым. Они существуют в промежуточном, «сумеречном» времени, которое по аналогии с английским грамматическим временем «будущее в прошедшем» (Future-in-the-Past) можно было бы назвать «прошедшее в настоящем» (Past-in-the-Present).

Тем не менее, отношение к этому промежуточному состоянию у каждого из них разное. Можно говорить о четырех сценариях в отношении границы прошлого и настоящего. Результат сценария – специфическое (не)обретение каждым персонажем своей идентичности: имени, национальности, прошлого, а вместе с этим и осознание смысла (или бессмысленности) настоящего.

Для Кипа прошлое изначально то, что было и прошло. Как сапер, он должен полностью отдаваться текущему моменту и поэтому максимально живет в настоящем.

Хана, напротив, не может жить ни в прошлом, ни в настоящем. Она хочет, но не может избавиться от прошлого:

– Хана, – окликнул он [Караваджо], и она мгновенно стихла, словно прячась за свое молчание. – Хана.

Она застонала, словно возводя между ними барьер, выкапывая ров, за которым могла спрятаться. <...> Невыносимое горе, подумал он. Когда, чтобы выжить, остается одно – вырвать воспоминания с корнем (50).

С другой стороны, она хочет абстрагироваться и от настоящего:

Что ж, рассказывая [о прошлом Флоренции], подумала она, забери меня отсюда (62).

Однако сценарии Кипа и Ханы имеют одинаковое завершение. Оба оказываются способны восстановить свою личную и национальную идентичность. Они возвращаются к себе на родину (Хана в Канаду, а Кип – в Индию) и живут своей собственной жизнью. Показательно, что обретение самости не предполагает четко очерченных границ. Напротив, оно предполагает преодоление (как минимум) пространственных границ:

Хана поворачивается к нему лицом, грустно опускает голову, и волосы падают ей на глаза. Она касается плечом кухонного шкафчика и опрокидывает стакан. А в это время правая рука Кирпала ныряет вниз, ловит в воздухе вилку, которую уронила его дочь, и ласково вкладывает в ее пальчики. В уголках его глаз, за стеклами очков, появляется морщинка (313).

Для Караваджо прошлое определяет настоящее, т.е. граница пронизываема в одном направлении. Став шпионом, он из-за действий предателя с английской стороны попал в плен, его пытали и отрезали большие пальцы на руках. После этого смысл его существования заключается в мести. Итог его усилий отомстить Алмаши может быть истолкован символически:

Караваджо перекинул канатный мост на крышу соседней виллы. Обмотал веревкой талию статуи Деметрия и привязал конец к колодцу. Веревка натянута чуть выше двух оливковых деревьев. Если он потеряет равновесие, то рухнет на жесткие пыльные ветви. <...> Караваджо балансирует над узкой пропастью, которая пролегла вдоль виллы, словно глубокий шрам (308).

Пространственное положение персонажа вполне можно представить в темпоральных понятиях: он завис между прошлым и настоящим. В случае Караваджо это динамическое напряжение, связывающее противоположности. Но эта связь – механическая, и личность, ею характеризующаяся, не столько совмещает в себе прошлое и настоящее, сколько помещается *между* ними, раздираемая гибельными противоречиями.

Алмаши, напротив, достигает точки синкретизма, неразличения времени и пространства и, как следствие, выхода личности за пределы данной ей реальности (в его случае – смерти):

«Вилла плывет в темноте. В коридоре, возле комнаты английского пациента, догорает последняя свеча. Когда, очнувшись от сна, он открывает глаза, то видит ее привычный колеблющийся желтый свет. Мир для него теперь лишился звуков, и даже свет кажется чем-то лишним. <...> Его рука медленно гнется, дотрагивается до книги Геродота и возвращается на место. Больше в комнате ничего не двигается» (308–309).

Такой финал – закономерный итог доведенной до предела релятивизации настоящего и прошлого. Для умирающего английского пациента практически нет различия между настоящим и прошлым, что подчеркивается непредсказуемой сменой в его повествовании настоящих и прошедших грамматических времен:

У бедуинов были свои причины спасти *мне* жизнь. Видите ли, *я мог* оказаться им полезен (The Bedouin were keeping me alive for a reason. *I was* useful, you see) (25).

Пять дней бедуины тащили его волоком по пустыне. Он лежал в темноте под тканью, пропитанной маслом (*He travelled on a skid behind the Bedouin for five days in darkness, the hood over his body*) (27).

В некоторых селениях, куда его приносят, нет ни одной женщины. Его знания передаются от племени к племени (*There are villages he will travel into with them where there are no women. His knowledge is passed like a counter of usefulness from tribe to tribe*) (29).

Они проходили мимо колодцев, где вода подверглась заклятью (*They had passed wells where water was cursed*) (30).

Потом костер засыпают песком, дым стелется по земле (*Then the fire is sanded over, its smoke withering around them*) (30).

Другая граница, постепенно разрушающаяся в образе Алмаши, – это граница между «я» и «не я». Она воплощается в смене нарративного лица от «я» к «он» и обратно (см. курсив в цитатах выше). Прием, когда нарратор вспоминает свое прошлое то в первом, то в третьем лице, имеет традицию в «Дэниеле Мартине» (1977) Дж. Фаулза, «Лунном тигре» (1987) П. Лайвли и уводит нас далее в XIX в., к «Генри Эсмонду» (1852) У. Теккерера. У Ондатже переходы между «я» и «он» сюжетно мотивированы тем, что английский пациент страдает частичной амнезией. Он точно не помнит (а отчасти и боится вспомнить), кто он и к кому относятся воспоминания, носителем которых он является.

Дополнительную сложность в разграничение субъекта и объекта повествования вносит тот факт, что на последней странице романа появляется «я», которое на этот раз принадлежит автору:

Она еще помнит строки стихов, которые читал ей англичанин из своей книги. Она женщина, которую я недостаточно хорошо знаю, чтобы взять ее под свое крыло – если у писателей есть крылья, – чтобы укрывать ее от бурь до конца моих дней (312–313).

Возникает нарративная ситуация, которую Ж. Женетт назвал «металепсис» [Женетт 1998: 244–246]: биографический автор нарушает границы вымышленного мира, входя туда на правах персонажа<sup>1</sup>.

В исследованиях «Английского пациента» уже было отмечено, что особенности вспоминающего нарратива Алмаши становятся моделью для романа в целом. «Его воспоминания имеют двойную функцию: структурируют его собственный дискурс в сюжете романа, а также и романский нарратив в целом» [Novak 2004: 207]. Даже фрагменты, относящиеся к одному и тому же периоду в повествовательном настоящем, нарративизируются в романе при помощи разных грамматических времен:

Девушка, работающая в саду, распрямляется и смотрит вдаль (*She stands up in the garden where she has been working and looks into the distance*) (9).

Обычно она сидела и читала книгу в колеблющемся пламени свечи, время от времени поглядывая на длинный коридор, – на этой вилле раньше размещался военный госпиталь, где она работала вместе с другими медсестрами (She would sit and read, the book under the waver of light. She would glance now and then down the hall of the villa that had been a war hospital, where she had lived with the other nurses before they had all transferred out gradually, the war moving north, the war almost over) (12–13).

Чиркнув спичкой в темном коридоре, она подносит ее к свече (She lights a match in the dark hall and moves it onto the wick of the candle) (18).

Размывание оппозиции «я/он» отражается в «большом повествовании» романа в релятивизации границ между прямой речью персонажей и речью нарратора. Наряду с традиционно оформленными диалогами (когда в оригинале, согласно англоязычной редакторской традиции, реплики берутся в кавычки, а в переводе – выделяются тире), многие диалоги пунктуационно не выделены:

Она подносила к лицу обе его руки и принохивалась – на них еще оставался запах болезни.

Ваши руки загубели, сказал он.

Сорняки, чертополох, лопата.

Будьте осторожны. Я предупреждал вас об опасностях.

Я знаю.

И начинала читать (14).

Это же справедливо в отношении передачи мыслей персонажей:

Он стоял, вдыхая воздух полной грудью, вбирая в себя кипевшую вокруг жизнь. Прежде всего, подумал он, я должен купить ботинки на резиновой подошве. И *gelato* (35).

Как следствие, читатель оказывается в художественном мире, где, во-первых, снимается различие между настоящим и прошлым. Любой момент настоящего может предстать как прошедший и вспоминаемый, а события прошлого, сохранившиеся в памяти персонажей, происходят здесь и сейчас. Во-вторых, любое событие может с равной вероятностью быть рассказано (и, следовательно, принадлежать) как «я», так и «другим».

Выстраивая вокруг читателя такой сложный повествовательный лабиринт, заботливый автор в самом начале набрасывает его план. Планом для ориентира читателя становится изображенный в самом романе процесс чтения:

В книгах, которые она читала англичанину – слушал он ее или нет, – нить повествования то и дело терялась, напоминая размытую ливнями дорожку, а события выпадали, словно съеденный молью кусок ковра или штукатурка, которая во время ночной бомбардировки отвалилась от стены (13–14).

Такой метанарративный комментарий подготавливает читателя, формулируя возможную модель читательского поведения внутри художественного мира «Английского пациента», в котором планы настоящего и прошедшего постоянно перемежаются. При этом как фрагменты прошлого, так и фрагменты настоящего не даны в четко хронологической последовательности. И если разорванные события прошлого передают особенности воспоминания персонажей, то необходимость восстанавливать последовательность событий в настоящем подталкивают к процессу воспоминания самого читателя.

Погружение читателя в процесс воспоминания, таким образом, не исчерпывается эмпатическим вчувствованием в судьбу персонажей. Читатель в буквальном смысле должен постоянно вспоминать предшествующий текст, предшествующую информацию, чтобы сложить из нее последовательную историю каждого из четырех персонажей. Оказавшись в итоге на проницаемой границе пространств, временных планов, национально-культурных и повествовательных сфер читатель получает возможность (ре)идентифицировать себя самого.

### **Примечание**

<sup>1</sup> Стоит отметить, что «строки стихов, которые читал ей англичанин из своей книги» отсылают к самому Ондатже, который на момент публикации романа являлся автором более десятка сборников стихов.

### **Список литературы**

*Ежов П. С.* Художественное своеобразие прозы М. Ондатже: эволюция творчества: дисс. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2003. 208 с.

*Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

*Ондатже М.* Английский пациент / пер. с англ. Н. Кротовской. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 320 с.

*Филюшкина С. Н.* Повествовательные стратегии и проблема авторской позиции в романе Майкла Ондатже «Английский пациент» // Память и нарратив: сб. ст. / под ред. С. Н. Филюшкиной, Д. А. Чугунова. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. С. 68–75.

*Comparative Cultural Studies and Michael Ondaatje's Writing* / Ed. by Steven Tototosy de Zepetnek. West Lafayette: Purdue University Press, 2005. 147 p.

*Essays on Canadian Writing* (Michael Ondaatje Issue). № 53, Summer 1994.

*Hutcheon L.* A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York and London: Taylor & Francis e-Library, 2004. 268 p.

*Lobnik M.* Echoes of the Past: Nomad Memory in Michael Ondaatje's *The English Patient* // *South Atlantic Review*, Vol. 72, № 4 (Fall 2007). P. 72–108.

*Novak A.* Textual hauntings: narrating history, memory, and silence in “*The English Patient*” // *Studies in the Novel*, Vol. 36, № 2 (summer 2004), P. 206–231.

*Ondaatje M.* *The English Patient*. L.: Picador, 1993. 307 p.

*Papayanis M. A.* Writing in the margins: the ethics of expatriation, from Lawrence to Ondaatje. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005. 277 p.

*Pavel Th.* The Borders of Fiction // *Poetics Today*. Vol. 4. № 1 (1983). P. 83–88.

### THE POETICS OF PERMEABLE BORDERS: MICHAEL ONDAATJE'S «ENGLISH PATIENT» AS A MEMORY NOVEL

#### Ivan A. Avramenko

Candidate of Philology,

Associate Professor in the Department of Foreign Languages

National Research University “Higher School of Economics”

614070, Russia, Perm, Studencheskaya st., 38.

iavramenko@hse.ru

Michael Ondaatje's “*English Patient*” enjoyed fame among Russian readers and insufficient attention among Russian scholars. The article considers the postmodernist principle of permeable borders as the basis of the novel's poetics of memory. Permeable borders are analysed on the level of spatial and then temporal composition. These are then shown in their interdependence with the images of the main characters. Four characters' scenarios of self-identification are described in their relations to the past and the present. Almaśy's memory scenario is proven to form the model for the whole novel's narrative. All these elements of the novel's poetics are brought together to form the model for the reader's behavior as a participant of the fictitious world.

**Key words:** Michael Ondaatje, permeable borders, memory novel, spatial system, temporal system, subject of recollection, narrative, reader.

**ПСИХОЛОГИЯ ОБРАЩЕНИЯ:  
РОМАН М. УЭЛЬБЕКА «ПОКОРНОСТЬ»  
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ Ж.-К. ГЮИСМАНСА**

**Инга Валерьевна Сулова**

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь ул. Букирева, 15. inga\_sus@mail.ru

Исследуется проблемно-тематическая направленность романа М. Уэльбека «Покорность» (2015) в контексте традиции Ж.-К. Гюисманса. Особое внимание уделяется сопоставлению романа Уэльбека и цикла романов о литераторе Дюртале Гюисманса. Комментируется тип героя, сюжетная организация, жанровая специфика произведений. Делается вывод о том, что осуществлённый через призму сюжета религиозного обращения диалог культур обозначает целый спектр проблем современной культуры и гуманитарного знания в целом. Ситуация обращения в романе Уэльбека может быть прочитана как аллегория интеллектуального и духовного истощения современной Европы.

**Ключевые слова:** Мишель Уэльбек, Жорис Карл Гюисманс, роман, сюжет, психология обращения.

«Покорность» (Soumission, 2015) последний и самый провокационный из семи романов Мишеля Уэльбека. В литературоведческих и критических статьях уже сложилось представление об уэльбековском каноне и в отношении проблемно-тематической ориентированности, и в отношении жанра, сюжета, типа героя ([Шейпак 2012], [Юзефович 2011]). Все его романы за исключением первого, «Расширение пространства борьбы» (1994), соответствуют жанровой модели антиутопии: время действия отнесено к недалёкому будущему, осуществлён тот или иной негативный прогноз. Герой исключительно стабилен – мужчина от тридцати до сорока с небольшим лет, одинокий, скромный и неуверенный в себе, внешне невыразительный, как правило, в состоянии хронической депрессии. В основе образа отчётливо читается архетип естественного человека во всей совокупности его интерпретаций от Вольтера до А. Камю: простодушный и бесхитростный, не умеющий лгать, посторонний, everypman, представитель поколения. Вместе с тем этот простодушный герой обязательно связан с интеллектуальной,

либо творческой сферой деятельности. И почти всегда пишет. Это может быть роман, философские диалоги («Расширение пространства борьбы»), «вымышленные тексты», «правдоподобная реконструкция на основе отрывочных воспоминаний» («Элементарные частицы»), дневники-комментарии неолоудей («Возможность острова») и т. д. В каждом случае доминирует повествовательная позиция от первого лица, герою даётся возможность самому представить свою историю и видение мира.

Герой романа «Покорность» – литературовед, преподаватель литературы. Отчасти произведение можно комментировать в контексте традиции университетского романа (*campus novel*). О. Ю. Анцыферова, 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 сюжетных клише, например, постоянное обращение к темам сексуальных связей преподавателей со студентками, кафедральных или факультетских интриг, предметом художественного изображения чаще всего становятся гуманитарные исследования, общая сатирическая тональность [Анцыферова 2008: 278–285]. Все эти жанровые приметы с разной степенью интенсивности обнаруживаются и в романе «Покорность». Профессия определяет мировосприятие героя, формирует систему координат и оценок. Жизне- и миро-описание сопровождается литературоведческой рефлексией.

Время действия – 2022 год. Героя-повествователя зовут Франсуа, ему сорок четыре года, он профессор университета Сорбонна III, специалист по творчеству Ж.-К. Гюисманса. Самая лучшая часть жизни по его признанию связана с написанием и блестящей защитой диссертации на тему «Жорис-Карл Гюисманс, или Выход из тупика» («Joris - Karl Huysmans, ou la sortie du tunnel» [Houellebecq 2015:13; далее роман будет цитироваться по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках]). «Все семь лет, отданные диссертации, я прожил в обществе Гюисманса, в его практически постоянном присутствии. <...> мне удалось посвящать всё своё время занятию, которое я выбрал себе сам, – свободному интеллектуальному общению с другом» [Уэльбек 2016: 16; далее роман будет цитироваться по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках]. И ниже: «Работа над диссертацией и издание книги стали интеллектуальными вершинами моей жизни <...> Интеллектуальными или просто вершинами? Тогда, во всяком случае, я чувствовал, что моё существование имеет смысл» (je me sentais

justifié) (53; 47). Итак, Гюисманс – объект научного исследования и единственный друг, вне этого союза Франсуа абсолютно одинок: как и другие герои Уэльбека, он утратил связь с родителями, не имеет собственной семьи, его контакты с коллегами исключительно формальны. Филологический факультет, преподавательская деятельность и меняющиеся поколения студентов – досадные, но неизбежные последствия счастливых лет «общения с другом». Очевиден разрыв интеллектуальной и профессиональной жизни героя: испытывая живой интерес к Гюисмансу, он не имеет призвания к преподаванию (*cette absence de vocation initiale*): «передача знаний чаще всего невозможна, разнородность умов бесконечна, <...> я не любил молодёжь» (19–20; 17). Тем более, что среди студентов-филологов Сорбонны в 2022 году практически отсутствуют европейцы, в аудиториях «компактные кучки китайянок», «девушки в хиджабах» и т.д.

Важная составляющая мышления Франсуа – ностальгия по литературоцентризму. В самом начале романа представлены его суждения о специфике литературы, «одного из главных искусств той западной цивилизации, которая на наших глазах завершает своё существование (*art majeur d'un Occident qui sous nos yeux se termine*). <...> Музыка, в той же степени, что и литература, может вызывать потрясение, эмоциональную встряску, безграничную печаль или восторг. Живопись, в той же степени, что и литература, может дать повод для восхищения и предложить по иному взглянуть на мир. Но только литературе подвластно пробудить в нас чувство близости с другим человеческим разумом в его полном объёме, с его слабостями и величием, ограниченностью, суетностью, навязчивыми идеями и верованиями...» (13–14; 12–13). Литература в его понимании едва ли не единственный источник общения, доступный интеллектуалу, в условиях тотального разрушения всех традиционных социальных связей и социального опыта вообще.

Коллеги Франсуа, филологи, преподаватели французской литературы в Сорбонне III, так же как и он, скрыты за объектами своих исследований, избранный Автор это и единственный друг, и форма самоидентификации, и инструмент отчуждения, и способ защиты, и идеология, и конъюнктура, и штамп. Общение с Автором определяет и формирует экзистенциальный и социальный опыт исследователя. Коллеги ничего не знают друг о друге за исключением тем научных работ. Например, интеллектуальная ограниченность коллеги, «миляги Стива» подаётся через указания: «невнятная диссертация по Рембо», «самая избитая диссертационная тема в мире, уступает разве только Флоберу» (32) («*d'une vague thèse sur Rimbaud, sujet bidon par excellence*», «*le su-*

jet de thèse le plus rabâché au monde, à l'exception peut-être de Flaubert»), психологическая и интеллектуальная совместимость: «Алиса, специалстка по Нервалю <...> в её обществе я отдыхал душой». Общий абрис филологической жизни, цели и перспективы филологического образования переданы отчасти саркастично, но, по сути, верно: «литература, кроме всего прочего, издавна имеет позитивную коннотацию в индустрии люкса», «образование на филологическом факультете университета, как известно, практически не имеет применения <...> эта система не имеет никакой иной цели, кроме самопроизводства, при объёме потерь 95 %» (18; 22-23).

Событийную основу романа составляет остросюжетная история двенадцатых президентских выборов 2022 года. В партийных выборах для выдвижения кандидатов от основных политических партий побеждает Мусульманское братство, президентом становится её лидер Моххамед Бен Аббес. Обыватели, в числе которых и филологическое сообщество, пассивно наблюдают за происходящим, но в обществе грядут радикальные перемены. Аполитичный филфак, живущий своими индивидуальными научными предпочтениями – аллегория Европы, европейской культуры начала XXI века.

Франсуа соотносит свой жизненный и интеллектуальный путь с опытом Гюисманса. Его профессиональный и личный интерес основан на убеждении, что со страниц произведений с ним говорит Автор. В исследовательской практике он использует, прежде всего, биографический и историко-хронологический подходы, пытаясь за книгами увидеть конкретного человека.

Жорис-Карл Гюисманс (Joris-Karl Huysmans, 1848–1907) – одна из определяющих фигур литературного процесса конца XIX – начала XX веков. В творчестве он развивался от натурализма к символизму и, далее, к религиозному мистицизму, в жизни осуществил духовную эволюцию от безверия к вере. Итогом творчества Ж.-К. Гюисманса является цикл романов о литераторе Дюртале. Первый роман цикла «Там внизу» (*Là-bas*, 1891), далее следует трилогия «На пути» (*En Route*, 1895), «Собор» (*La Cathédrale*, 1898), «Облат» (*L'Oblat*, 1903). Весь цикл – история духовного падения, воскресения и преображения личности. В образе Дюртале явно присутствуют автобиографические черты. По мнению Н. Бердяева, «всё, что писал Гюисманс, – лишь история его одинокой души, его мучений и обращений, и только. Все герои Гюисманса – он сам в разные периоды его жизни, и, кроме этого единственного героя, никаких действующих лиц нет. Так никто еще не писал, как Гюисманс, никто так не углублял истории души, не утончал ее интимной чувственности» [Бердяев].

В романе Уэльбека много скрытых и прямых аллюзий к произведениям классика, организующих своеобразный диалог культур рубежа XIX–XX и XX–XXI веков. Аллюзии обнаруживаются на проблемно-тематическом уровне, на уровнях системы образов композиционной и отчасти пространственно-временной организации. Присутствует и очевидные попытки стилизации – герой-литературовед досконально изучил манеру письма Гюисманса и иногда подражает ей, например, при описании пейзажа, внутреннего убранства собора и т. д. По заключению Франсуа, использовав элементарный испытанный приём, «сделав своим альтер эго главного героя, формирование личности которого мы прослеживаем по нескольким книгам, Гюисманс выходит из творческого кризиса» (55). Как было указано выше, исследовательская позиция Франсуа – полное отождествление автора и героя, для него – Дюрталь это Гюисманс.

Гюисманс в зрелые годы, как и его автобиографический герой – католик-неофит. Герой Уэльбека, исследователь Гюисманса – атеист. Он признаёт: «Конечно, атеисту нелегко рассуждать о романах, объединенных темой обращения (*de livres ayant pour sujet principal une conversion*) <...> У атеиста, вникающего в духовные метания Дюрталя – а именно они составляют канву трёх последних романов Гюисманса <...> реальное эмоциональное соучастие отсутствует, им постепенно овладевает чувство, которое, увы, есть не что иное как скука» (56;49). И ниже, «наши с Гюисмансом взгляды во многом расходились» (115). Но вместе с тем обоим «уже было за сорок», и тот и другой – одинокий «холостяк без состояния». Каждый переживает ощущение кризиса, тупика. Каждый представитель – конца века, разрушения системы традиционных ценностей, утрат и катастроф, и тому и другому предстоит обращение. Религиозному обращению Дюрталя предшествует отчаяние, глубокое разочарование в настоящем: «Мне совершенно опротивела моя жизнь, я очень устал от себя <...> заглядывал в будущее и не видел впереди ничего, кроме огорчений и тревог» [Гюисманс 2010: 54]. Франсуа, перед принятием ислама становится свидетелем того, как великая когда-то европейская культура умирает: «Пора уже признать: Западная Европа дойдя до крайней степени разложения и мерзости, не в состоянии спастись, как не мог спастись Рим в V веке нашей эры» (318).

В размышлениях Дюрталя о перипетиях собственной души появляется понятие психология обращения: «Как же он возвратился к католической вере? Как случилось это? <...> только одно, кажется, ясно: надо мной случился благодатный промысел Божий промысел <...> Что же тогда: нет никакой психологии обращения (*la psychologie de la con-*

version)?)» [Гюисманс 2010: 47]. Психология обращения – важнейшее направление исследований как религиозной, так и светской психологии. Американский философ начала XX века У. Джеймс определяет религиозное обращение таким образом: «Обращение, возрождение, обретение благодати и веры, достижение внутреннего мира – все это выражения, обозначающие медленный или внезапный процесс, которым раздвоенная и сознающая себя недостойной и несчастной душа приходит к внутреннему объединению, к сознанию своей праведности и к ощущению счастья: она находит твердую опору в своей вере в реальность того, что ей открыли религиозные переживания. Таков общий смысл понятия “обращения” безотносительно к тому, верим ли мы или нет, что для такого перерождения необходимо непосредственное вмешательство Божественной Силы» [Джеймс 1910: 178]. Герой Гюисманса последовательно переживает все эти этапы – страдания «раздвоенной», «несчастной души», мучительный процесс самосозидания и отречения от греха, обретение благодати. Особое внимание Дюрталь уделяет причинам, которые после «долгой, безразличной жизни» привели его к церкви, самая значимая – очарование христианским искусством. Великая европейская культура по его убеждению это католическая культура. «Вернейшее доказательство истины католичества – это искусство им созданное, искусство, никем донныне не превзойдённое!» [Там же: 34]. Помимо духовных исканий литератор на пути обращения был озабочен поисками героя, сюжета и жанра. «Но над чем работать? Выпустив в свет биографию Жилия де Рэ, которая, кажется, заинтересовала кое-каких художников, он остался без сюжета: сидел в засаде и ожидал новую книгу. <...> в повествование о маршале Рэ Дюрталь перешерстил весь средневековый сатанизм; теперь ему казалась интересной только жизнь какой-нибудь святой» [Там же:50]. Итог духовных, творческих и жанровых исканий – он укрепляется в вере, становится облатом, пишет житие Святой Лидвины. Духовное и творческое пребывают в согласии. Однако Дюрталь – мученик стиля. Придя к вере, он не отрекается от своих эстетических принципов. Ему сложно решиться на жизнь в монастыре, прежде всего потому, что возможно в качестве послушания ему поручат писать. Легче не писать, чем писать то, что расходится с собственными представлениями о стиле, о литературе, об искусстве. «Ничего не писать, отказаться от того, что было занятием и целью моей жизни – тяжело, но на эту жертву я бы согласился; но писать... писать и знать, что твой язык будет ошипан и промыт в дистиллированной воде, обесцвечен кем-то другим, быть может, святым и учёным, но не имеющим, в отличие от святого Иоанна Кре-

ста, никакого чувства прекрасного, вот это уж очень тяжело!» [Гюисманс 2012: 293].

Аполитичному атеисту Франсуа в стране, которая стремительно становится мусульманской, предлагается сделать выбор: принять ислам, сменить объект научных исследований и на более выгодных коммерческих условиях заниматься всё той же филологической преподавательской рутинной, либо уйти на пенсию. Подобно героям Гюисманса, и самому Гюисмансу, в поисках решения Франсуа пускается в путь. Пытается буквально осуществить хронотоп романов «У пристани», «На пути», «Собор». Но ни буколические виды древни («Я сел на край обрыва, попытавшись без особого успеха погрузиться в созерцание пейзажа»), ни строгое умиротворение монастырской жизни в Рокамандуре не вдохновляют его: «Дух окончательно расстался со мной, умалив меня до ущербного, брэнного тела» (196). Франсуа решается принять ислам, новую культурную политику и соответствующие ей условия работы. Обращение Франсуа рационально, в нём, кажется, и нет духовного компонента.

Дюрталя, на пути к вере сопровождает учитель и духовник отец Жеврезен. В многочасовых беседах они обсуждают теософские труды, жития святых. «Эти беседы взбадривали Дюрталя, сеяли в нём семена размышлений, всходивших, когда он оставался один, поощряли его доверять суждениям пастыря, следовать его советам, и ему нравилась такая жизнь» [Гюисманс 2010: 113]. Проводником и вдохновителем Франсуа выступает профессор Редигер, лидер новой университетской номенклатуры. Его аргументы представлены в простой и доходчивой книжке с иллюстрациями – «Десять вопросов об исламе». Редигер «писал очень хорошо, тексты его были ясными и обобщающими, к тому же не лишёнными юмора» (315), но был явно «помешан на Ницше». Его враждебность по отношению к христианству тоже была ницшеанской: «Идея божественности Христа, настаивал Редигер, была грубейшей ошибкой, которая не могла не привести к гуманизму и “правам человека”» (314). Очевидно, что ислам для него не столько вера, сколько конъюнктура и политика, новый способ презентации своих антигуманных идей.

Герой Уэльбека перед принятием ислама признаёт, «моя интеллектуальная жизнь завершилась» (340). Итог его творческих и профессиональных усилий – предисловие к собранию сочинений писателя для издательства «Плеяда». Завершив работу, Франсуа заявляет: «Я понял Гюисманса до конца, лучше чем он сам себя понимал. <...> Это лучшее, что я написал, и вообще лучший текст, когда либо написанный о Гюисмансе. <...> закончились мои долгие, очень долгие отношения с

Жорисом Карлом Гюисмансом» (326). Суть прозрения – действительные чаяния Гюисманса не духовного, а бытового характера. «<...> ибо единственной подлинной темой Гюисманса было буржуазное счастье, трудно доступное для холостяка буржуазное счастье» (325). Этот вариант прочтения, по сути, опровергает духовное и творческое становление писателя. «Позиции Гюисманса обманчивы», он достиг не того, к чему стремился, соответственно из тупика не вышел... Сделанное открытие укрепляет Франсуа в решении принять ислам. Он предвкушает бытовой комфорт обещанный новым укладом жизни.

Выстроенный М.Уэльбеком диалог писателей XIX и XXI веков через призму сюжета религиозного обращения обозначает целый спектр проблем современной культуры и гуманитарного знания в целом. Ситуация обращения в его романе может быть прочитана как аллегория интеллектуального и духовного истощения современной Европы. Идеи, культурные и эстетические ценности стремительно превращаются в объекты идеологических манипуляций, а потому лишаются и смысла и содержания. Совмещение жанровых начал антиутопии и университетского романа усиливает эффект.

#### **Список литературы**

*Анцифурова О. Ю.* Университетский роман: жизнь и законы жанра // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 278–285.

*Бердяев Н. А.* Утончённая Фиваида (религиозная драма Гюисманса) URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gyuismans-zhoris-karl/bez-dna/5>. (дата обращения: 05.04.2016).

*Гюисманс Ж.-К.* Бездна / пер. с фр. URL: <http://e-libra.ru/read/334577-bez-dna.html> (дата обращения: 10.03.2016).

*Гюисманс Ж.-К.* На пути / пер. с фр. Н. Зубкова. М.: Энигма, 2010. 512 с.

*Гюисманс Ж.-К.* Собор / пер. с фр. Н. Зубкова. М.: Энигма, 2010. 512 с.

*Джемс У.* Многообразие религиозного опыта / пер. с англ. В. Г. Малахиевой-Мирович и М. В. Шик. М., 1910. 518 с.

*Шейнак С.А.* «Карта и территория» – роман-пастиш Мишеля Уэльбека // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2012. № 3(14). С.109–114.

*Юзефович Г.* Искусство и культура // Художественный дневник. 2011. № 50 (809). URL: <http://www.itogi.ru/arts-kniga/2011/50/172787.html> (дата обращения: 02.04.2012).

*Уэльбек М.* Покорность / пер. с фр. М. Зониной. М.: АСТ: CORPUS, 2016. 352 с.

*Houellebecq M.* Soumission. Paris: Flammarion, 2015. 300 p.  
*Huysmans J.-K.* En route URL: [https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/huysmans\\_en\\_route.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/huysmans_en_route.pdf) (дата обращения: 10.03.2016).

**THE PSYCHOLOGY OF CONVERSION:  
M. HOUELLEBECQ'S NOVEL "SOUMISSION"  
IN J.-K. HUYSMANS'S TRADITION**

**Inga V. Suslova**

Candidate of Philology, Associate Professor  
in the Department of World Literature and Culture  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. [inga\\_sus@mail.ru](mailto:inga_sus@mail.ru)

The themes and problems of M. Houellebecq's novel "Soumission" (2015) in J.-K. Huysmans's tradition are under analysis. Special attention is paid to the comparative analysis of M. Houellebecq's novel and the J.-K. Huysmans's books about the man of letters Durtal. The type of the character, the organization of the plot and genre peculiarities of the novels are being investigated. The conclusion is made about the conversion plot. Through it, the dialogue of cultures becomes a symbol of the whole spectre of the problems of modern culture and humanitarian sphere. The conversion in M. Houellebecq's novel can be analysed as an allegory of intellectual and moral poverty of Europe of today.

**Key words:** M. Houellebecq, J.-K. Huysmans, novel, plot, psychology of conversion.

## СОВРЕМЕННАЯ БРИТАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИЙСКИХ ВУЗАХ: АДАМ ТОРП

**Екатерина Витальевна Барина**

к. филол. н., доцент кафедры прикладной лингвистики  
и межкультурной коммуникации

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»  
603155, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12.  
evbarinova@hse.ru

В статье рассматривается творчество современного британского писателя Адама Торпа в аспекте изучения современной британской литературы в российских вузах. Акцент делается на рассказах писателя, так как именно произведения малой формы могут быть максимально полно и всесторонне изучены на уроках английского. Изучение рассказов Адама Торпа позволит студентам российских языковых вузов не только познакомиться с удивительными образцами современной британской литературы, но также приобрести важные знания в области страноведения, межкультурной коммуникации, не говоря уже о ценности произведений с точки зрения самого языка. Произведения Торпа, оригинальные и неоднозначные, дают простор для лингвистического и филологического анализа, таким образом, они могут стать не только материалом изучения на занятиях по домашнему чтению, но и лечь в основу статей, докладов на студенческих конференциях, курсовых и дипломных работ.

**Ключевые слова:** традиция, новаторство, темы и мотивы, Адам Торп.

Преподавание англоязычной литературы в российских вузах в настоящий момент переживает кризис, обусловленный двумя основными факторами: временным и содержательным. В условиях существенного сокращения часов на преподавание литературы и иностранных языков отбор изучаемых произведений становится задачей чрезвычайно важной. И тут возникает вторая проблема – выбор авторов для изучения на языке оригинала. На протяжении десятилетий изучение английского языка и знакомство с литературой на языке сосредотачивались вокруг весьма ограниченного круга авторов, среди которых лидирующие позиции занимали Дж. Голсуорси, С. Моэм, А. Конан

Дойл и Агата Кристи, – авторы, которых только с большой долей условности можно назвать современными, что никак не умалет их вклада в мировую литературу. Тем временем литературный процесс не стоял на месте, как и сам английский язык. Сегодня британская литература (а именно она представляет основной интерес для российских студентов, в большинстве своем изучающих именно британский вариант английского языка) представлена огромным количеством авторов, и познакомить студентов со всеми, безусловно, не представляется возможным. Однако существуют писатели, уже при жизни ставшие своеобразными вехами развития современной британской литературы, и здесь нельзя не вспомнить имя Адама Торпа, о котором и пойдет речь в настоящей статье.

Адам Торп, британский поэт, романист и драматург, лауреат нескольких престижных премий, среди которых Eric Gregory Award в номинации «поэзия», Whitbread Award в номинации «поэзия», Winifred Holtby Memorial Prize в номинации «региональная литература» за роман «Алвертон» (Ulverton), Forward Poetry Prize в номинации «Лучший поэтический сборник года» (2007) за поэтический сборник «Birds with a Broken Wing» и др. Писатель родился в 1956 г. в Париже, рос в Индии, Камеруне и Англии. Этот биографический факт наложил отпечаток на его творчество, окрасив в экзотические тона многие прозаические и поэтические произведения Торпа. После окончания в 1979 г. Оксфордского колледжа Магдалены Адам Торп создает гастрольный театр, а затем переезжает в Лондоне для изучения английской литературы и драмы.

Нельзя сказать, что исследователи исписали тома, пытаясь проникнуть в тайну художественного мира писателя, особенно, если обратиться к отечественным авторам. Возможно, здесь действует правило, что исследовать нужно только умерших писателей, которому следуют многие литературоведы, причем не только в России, но и за рубежом. Однако есть, безусловно, и исключения. Так, в номере The Daily Telegraph от 24 мая 2008 г. было опубликовано интервью Тима Мартина Adam Thorpe: home truths from abroad. В беседе Адам Торп делится своими впечатлениями об Англии и англичанах как человек со стороны, так как в то время писатель с семьей уже проживал во Франции. В 2011 году в Перми был опубликован подробный комментарий к роману «Алвертон», подготовленный Карен Хьюитт. Кинга поясняет ключевые моменты романа, содержит языковые и культурологические разъяснения, помогающие российскому читателю легче понять роман. В 2013 году в журнале «Тропа» издательства Пермского государственного национального исследовательского университета появилось мое

первое обращение к творчеству автора, статья на английском языке «Discovering Adam Thorp's Short Stories», где мной впервые были затронуты некоторые проблемы, ставшие предметом более подробного рассмотрения в настоящей работе [см. Varinova: 2013]. Существует значительный пласт работ, посвященных историзму прозы Адама Торпа, его трактовкам исторических событий, подходу к истории вообще. Так в 2007 г. в Оксфорде была опубликована книга Наташи Олден (Natasha Alden) «Reading Behind the Lines: Postmemory, History and Narrative in the Novels of Graham Swift, Pat Baker, Adam Thorpe and Ian McEwan». Однако, как следует из названия, книга посвящена целому ряду авторов и не является специальным исследованием творчества Торпа. За пять лет до этого был опубликован труд Ингрид Ганби (Ingrid Jennifer Gunby) «Postwar Englishness in the Fiction of Pat Baker, Graham Swift and Adam Thorpe», где творчества автора вновь рассматривается в неразрывной связи с некоторыми современными ему писателями. Немецкая исследовательница английской и американской литератур Симона Бродерс в 2008 г. опубликовала книгу «As if a building was being constructed: Studien zur Rolle der Geschichte in den Romanen Adam Thorpes», также посвященную историческому аспекту в романах Торпа. В связи с нетрадиционными подходами при работе с историей современных британских авторов упоминает А. Торпа и Ольга Судленкова в статье «English Literature at the End of the Twentieth Century»: «Адам Торп прослеживает трехсотлетний период в истории деревни, причем временные отрезки накладываются один на другой» [Sudlenkova 2014: 14]. Даже читатель, лишь бегло знакомый с творчеством автора, безошибочно узнает в этом кратком описании роман «Алвертон». Существуют работы по отдельным романам писателя, однако его рассказы привлекли гораздо меньше интереса, и эту несправедливость необходимо исправить. Если зарубежные исследователи все чаще и чаще обращаются к творчеству А. Торпа, российским литературоведам, как и рядовым читателям, только предстоит открыть для себя это имя.

Приходится признать, что российские читатели сегодня недостаточно знакомы с процессами, происходящими в современной британской литературе, даже когда речь идет о студентах языковых вузов. Читатели (здесь мы не имеем в виду профессиональных филологов и любителей, имеющих возможность знакомиться с произведениями британских авторов на языке оригинала) становятся рабами переводчиков, которые, в свою очередь, напрямую зависят от рыночной конъюнктуры. Таким образом, перед нами возникает порочный круг: переводчики не переводят книги, так как читатели не будут их поку-

пать по одной простой причине – они никогда не слышали ни о книге, ни о ее авторе.

В случае с Адамом Торпом возникает еще одна немаловажная проблема – его книги предъявляют к переводчику порой чрезмерные требования. При знакомстве с тем же «Алвертоном» невольно возникает вопрос о переводимости этого произведения вообще (хотя, попытки перевести на роман на другие европейские языки предпринимаются, и переводчики работают в тесном сотрудничестве с автором). Одним из выходов представляется более широкое включение произведений английских авторов, в том числе Торпа, в университетские курсы, где студенты смогут знакомиться с их творчеством на английском языке, постигая присущую английской литературе смесь традиции и новаторства.

Адам Торп – писатель многогранный. Рассматривая включение его текстов в курс по английскому языку или английской литературе, преподаватель неизбежно столкнется с проблемой, какие именно произведения могут быть предложены студентам. Отсюда вытекает проблема систематизации творчества писателя и своеобразной «оценки», «ранжирования» его произведений с точки зрения языковой и содержательной сложности, так как некоторые тексты автора вызывают существенные сложности даже у носителей языка и не могут быть рекомендованы для изучения в российских университетах, даже если речь идет о профильных языковых вузах или факультетах. Так, наиболее известным произведением Торпа является, вероятно, роман «Алвертон», уже не раз упоминавшийся выше. Однако в силу того, что текст романа объемён и чрезвычайно сложен, выбор этот не представляется удачным – знакомство с «Алвертоном» способно скорее отвлечь студентов от творчества современных писателей, нежели вызвать интерес и стремление продолжать знакомство с работами автора. Адам Торп часто сталкивается с непониманием и даже отторжением «Алвертона», который все больше превращается в роман для специалистов, писателей и филологов, повторяя судьбу того же «Улисса». Сам автор в интервью Б. Райнке делится своими соображениями по поводу порой агрессивного неприятия романа: «Одна из моих главных проблем заключается в том, что читатели, «не настроенные» на модернизм, или менее открытые новым, нетрадиционным способам повествования, как правило, резко выступают против моих романов, как очевидно из суждений самого безапелляционного из всех существующих судов присяжных – Интернета» (перевод мой. – Е. Б.) [Thorpe: Interview]. В защиту таких невосприимчивых читателей можно сказать лишь то, что

некоторые главы романа представляют трудность даже для англичан, настолько автор углубляется в эксперименты с языком.

В качестве примера можно взять сравнительно небольшую девятую главу, озаглавленную «Stitches» и повествующую о событиях 1887 года. В главе, помимо сложного словаря (звукоподражательные и диалектные слова) отсутствуют традиционные маркеры предложения. Все абзацы начинаются со строчной буквы, отсутствуют точки в конце предложения (точнее говоря, во всей главе вообще нет ни одного знака препинания), огромное количество апострофов говорят о широком использовании автором сокращений и упрощений, часто наблюдаемых в устной разговорной речи. Несомненно, Торп не первый придумал передавать устную речь на письме, однако в романе повествование усложняется частой сменой предмета описания и техникой, близкой к потоку сознания. Вот как звучит первое предложение главы «Stitches»: «gate ore now maunt lope about in Gore patch wi' they crusty bullocks yeeseeeeeeeow bloody pig-stickin them old hooks jus yow;in out for grease haaf rust look yaa that old Stiff all pinch an screw all pinch an bloody screw aye shut...» [Thorpe 1998: 191]. Несомненно, подобный текст бросает вызов как читателям, так и переводчикам (на данный момент роман на русский язык не переведен). Совсем другое дело – малая проза Адама Торпа, представляющая простор для анализа тем и мотивов, пристального чтения и интерпретации.

Прежде чем перейти к разговору о коротких прозаических произведениях Адама Торпа, необходимо несколько слов сказать о его творческой судьбе не только как писателя и поэта, но и как издателя, редактора и переводчика, так как выбор произведений для составления сборника или перевода также многое говорит об авторе. Один из ключевых принципов любого восприятия – принцип «встречных течений», введенные в научный обиход русским филологом Александром Веселовским, который утверждал, что реципиент (писатель) должен быть готовым к восприятию и внутреннему освоению внешнего импульса. Только в этом случае он «постепенно превращается из внешнего фактора во внутренний» [Зинченко 1998: 77]. Обратимся к двум недавним работам А. Торпа, которые стали своеобразным эхом его собственного опыта и устремлений и знание о которых поможет студентам списать творчество писателя в широкий литературный контекст, а также глубже понять его произведения.

В 2012 г. Адам Торп издает сборник стихотворений Джона Фаулза «Избранное» (Selected Poems), книгу действительно уникальную. Это может показаться странным, однако стихотворения Джона Фаулза, одного из самых оригинальных и влиятельных представителей англий-

ского постмодернизма второй половины двадцатого века, увидели свет в США в 1973 г., а в Великобритании не издавались вплоть до 2012 г. Некоторые стихотворения, которые удалось разыскать Торпу, не вошли в американский сборник. При работе над книгой переводчик тесно сотрудничал с вдовой писателя Сарой Фаулз, и в предисловии к сборнику он благодарит ее за «ее терпеливую щедрость и поддержку на протяжении пяти лет, во время которых велась работа над сборником, а также за кропотливые поиски стихов и фрагментов стихотворений Фаулза в самых неожиданных местах» [Thorpe 2012b: 5]. В интересе к творчеству Фаулза отразилось собственное стремление писателя к эксперименту, неожиданным сюжетным ходам и коллизиям, поиски новаторских решений в литературе. Все это мы находим при знакомстве с рассказами Торпа.

Другая интересная работа Адама Торпа – перевод романа Гюстава Флобера «Мадам Бовари», получивший высочайшие оценки критиков. Из замечок переводчика мы узнаем, какие черты романа оказались для него самыми притягательными: «Ни один роман, за исключением, возможно, «Поминок по Финнегану» Джойса не был написан так тщательно на звуковом и ритмическом уровне: кажется, действие буквально просачивается из самих слов...» [Thorpe 2012a: xxiii]. То же самое можно сказать и о стиле самого Адама Торпа, где каждое слово представляется значимым и вплетенным в легкую и неуловимую ткань его прозы. Подобное стилистическое мастерство нашло наиболее яркое воплощение в рассказах, жанре, порой предъявляющем писателю более суровые требования, чем роман, так как ограниченное количество страниц не дает права на ошибку или стилистическую неточность, которая в романе могла бы легко затеряться.

Но остановимся подробнее на рассказах Торпа. На чем сосредотачивает свое внимание писатель? Почему рассказы эти могут представлять интерес для российских студентов, изучающих английский язык? Несмотря на то, что многие года А. Торп проживает во Франции, его произведения часто называют воплощением «английскости», английского духа, менталитета. Возможно, именно взгляд извне помогает писателю столь тонко подмечать мельчайшие детали и особенности английской жизни, которые могут быть не так заметны изнутри. В краткой справке об авторе в книге *The Oxford Companion to English Literature* (7 ed.) дается следующая характеристика его творчества: «Его стихи, как и романы, сосредоточены преимущественно вокруг людей, списанных в конкретный природный и исторический пейзаж. В своих работах он размышляет о непрерывности истории и исследует идеи английскости» [Birch 2009].

Одна из главных тем, красной нитью проходящая через произведения Адама Торпа – тема рабства, самых разных форм рабства, которые продолжают существовать даже в XXI веке. В рассказе “Heavy Shopping” проблема сформулирована Роджером Анвином, одним из «хозяев жизни», управляющим директором крупной компании: «Мы все в рабстве, Алан. Каждый из нас. Мы гонимся за деньгами только ради того, чтобы заткнуть долговую брешь. Если мы ее не заткнем, она нас заглохнет. Это рабство...» (перевод мой. – Е. Б.) [Thorpe 2007: 17]. И вновь возникает ассоциация с одержимыми жаждой наживы героями Диккенса, стремящимися к деньгам ради самих денег, теряющими друзей, все человеческие чувства и привязанности. Мистеру Скруджу из «Рождественской истории» было необходимо чудо, чтобы заставить его отказаться от главной цели жизни – накопить как можно больше денег.

При этом на странице рассказа Торпа проникает другой вид рабства – так называемые «семейные узы». Главный герой рассказа Алан буквально разрывается между служебными обязанностями и обязанностями мужа и отца (у них с женой только что родилась дочь Кристен, появившаяся на свет на два месяца раньше положенного срока, так что врачам пришлось поместить кроху в инкубатор). С первых дней в этом мире, а, если быть точнее, еще до своего рождения, девочка становится жертвой современного общества потребления, так как в качестве одной из причин преждевременных родов могли стать тяжелые сумки, которые тащила ее беременная мать и отсылка к которым содержится уже в названии рассказа. Эта и некоторые другие проблемы, затрагиваемые Торпом, являются продуктом именно современного мира, и решить их пока не удастся. Любопытна реакция Алана на произошедшее: «Он не знал, быть ли на седьмом небе от счастья или испытывать опустошение. Поэтому он не чувствовал ничего. Он чувствовал пустоту тогда, когда чувства должны были переполнять его» (перевод мой. – Е. Б.) [Thorpe 2007: 3]. «Пустой» (empty) – прилагательное, часто употребляемое Торпом для описания внутреннего мира персонажей. У них недостаточно свободы даже для того, чтобы испытывать нормальные человеческие чувства, они порабощены бизнесом, обязанностями и всевозможными навязчивыми идеями, зачастую пытаясь сбежать от нормальных человеческих взаимоотношений. На протяжении всего рассказа безошибочно узнается стиль Адама Торпа с его проработанными до мелочей диалогами и совершенным слухом в отношении всевозможных акцентов и диалектов. И это неудивительно, учитывая кропотливую работу автора над романом «Алвертом», где именно диалекты и различные варианты произношения становятся в один

ряд с главными героями книги. В предисловии к интервью с Адамом Торпом, о котором уже шла речь выше, Тим Мартин замечает, что «книги Торпа какие угодно, но не молчаливые. В них просто гвалт голосов» [Martin 2008].

Дэвид, центральный персонаж другого рассказа – «In the Author's Footsteps», жертва современной городской цивилизации. Он странен до нелепости, что не мешает ему быть трагичным. Его хобби необычно и на первый взгляд лишено всякого смысла, но при этом оно, бесспорно, романтично и заставляет читателя задуматься о судьбе современного мира и о путях, которыми движется человечество. Дэвид покупает путевые заметки, написанные в прошлом, и старается идти по тропам, описанным авторами. Он прекрасно экипирован, у него есть карты и даже компас, однако трагедия его заключается в том, что старые тропы уже невозможно отыскать в джунглях современных парковок и огромных супермаркетов. Англия прошлого исчезла, превратившись в мозаику частных территорий, так что в результате Дэвида арестовывают за проникновение на территорию частной собственности. Рассказ – грустная метафора человеческого существования в современном мегаполисе, где за каждым постоянно следят тысячи камер наружного наблюдения. В своем воображении Дэвид видит холмы и вязы, но в результате оказывается в полицейском участке. Англия прошлого жива только на страницах старых книг и в сознании таких, как Дэвид, которого все считают выжившим из ума чудачком. Рассказ исполнен грусти и ностальгии, и образ главного героя не может не вызывать симпатию и сочувствие. В рассказе Торп наглядно демонстрирует, что прогресс человеческой цивилизации далеко не всегда сопровождается культурным ростом, что не перестает волновать автора. Однако, здесь Торп далеко не новатор, так как схожие проблемы продолжают волновать многих его современников и собратьев по перу, начиная с Герберта Уэллса, развенчавшего идею сверхчеловека и поставившего под сомнение идею прогресса вообще.

Адам Торп – мастер портрета, и вновь за смелой новаторской манерой сведения вместе признаков, относящихся к самым разным семантическим рядам, проглядывает классическая традиция изображения портрета в английской литературе, в лучших традициях Диккенса и Теккерея. Так в рассказе «Тишина» (The Silence) рассказчик следующим образом описывает своего деда (Gramp), в одном предложении описав его внешность, социальное положение и маленькие слабости: «Дед был на пенсии и носил пышные седые усы и все время проводил, копясь в саду, с сигаретой, торчащей над нижней губой» (перевод мой. – Е. Б.) [Thorpe 2007: 69].

В рассказе воспоминания мальчика порой неотделимы от сна, мечты. Он не может сказать с полной уверенностью, что это именно он послал отца на кухню за стаканом воды, став таким образом косвенно виноватым в его смерти. Он хочет спросить людей, был ли разбитый стакан найден у тела отца, но не осмеливается. Жажда, от которой мальчик страдает во сне и которую он, возможно, испытывал в ночь, когда был убит отец, в конце рассказа трансформируется в жажду правды: «И моя жажда росла и продолжает расти, и никто так и не принес мне воды [...]. Иногда проще перевернуться на другой бок и обо всем забыть, но я человек упрямый и люблю ясность в вещах» [Thore 2007: 72]. Удивительно, насколько мастерски писатель подбирает каждое слово. Так, конец приведенной цитаты в оригинале звучит следующим образом «I like things neat». Кроме значения «чистый, опрятный, аккуратный», прилагательное «neat» можно перевести как «четкий, точный, ясный, лаконичный». Таким образом, фразу в оригинальном тексте можно понять двояко: наш герой любит, когда вокруг него порядок, или любит, чтобы порядок был в голове, когда все становится ясным, понятным и логичным. Читая рассказ, читатель вместе с рассказчиком может только догадываться, что же произошло на самом деле. Автор ставит вопросы, но не дает прямых и однозначных ответов. Быстрые смены настроения, впечатлений и картин в сочетании с сконцентрированным, ритмически отточенным языком делают рассказ прекрасным образцом современной британской прозы, новаторской, но не теряющей связи с классической традицией, а также провести параллель с романом «Мадам Бовари».

Однако при всей традиционности выбранным тем и сюжетов язык и манера повествования отличаются новаторским подходом, который сам автор характеризует как «модернизм». Одним из учителей Торпа был Джеймс Джойс, и, как и прославленный учитель, Сегодня существует не так много исследований творчества Адама Торпа, однако произведения его представляют интерес как для филологов, так и для лингвистов. Перефразируя высказывание одного из критиков Vogue, помещенное на обложку перевода «Мадам Бовари»: «Я призываю всех прочесть новый перевод Адама Тропа», хочется воскликнуть: «Я призываю всех прочесть рассказы Адама Торпа». Они неизбежно пробудят в читателях любопытство к современной английской литературе, а ведь именно любопытство зачастую становится источником знания. Как заявляет в своей автобиографии другой признанный мастер английской прозы Стивен Фрай, «единственная причина, почему люди мало знают, это их нежелание узнавать. Они не любопытны. Нелюбопытство – самый странный и глупый недостаток» [Fry 2010:

87]. Изучая рассказы писателя в оригинале, студенты языковых вузов получают возможность познакомиться с произведениями, богатыми как на лингвистическом, так и на содержательном, порой даже философском уровне.

### **Список литературы**

*Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Курнозе З. И.* Система «литература» и методы ее изучения. Н. Новгород: НГЛУ, 1998. 208 с.

*Barinova E.* Discovering Adam Thorpe's Short Stories // Тропа: Современная британская литература в российских вузах. 2013. Вып. 7(2). С. 31–39.

*Birch D.* (ed.). The Oxford Companion to English Literature. Oxford: Oxford University Press, 2009. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192806871.001.0001/acref-9780192806871-e-7469> (дата обращения: 12.06.2016).

*Fry S.* The Fry Chronicles. London: Michael Joseph, 2010. 438 p.

*Martin T.* Adam Thorpe: Home Truths From Abroad, The Daily Telegraph, 24 May 2008. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3673634/Adam-Thorpe-home-truths-from-abroad.html> (дата обращения: 12.06.2016).

*Sudlenkova O.* English Literature at the End of the Twentieth century // Тропа: Современная британская литература в российских вузах. 2014. Вып. 8 (3). С. 13–18.

*Thorpe A.* Ulverton. London: Vintage Books, 1998. 382 p.

*Thorpe A.* Is This the Way You Said? London: Vintage Books, 2007. 280 p.

*Thorpe A.* A note on the translation // Gustave Flaubert. Madame Bovary. A new translation by Adam Thorpe. London: Vintage Books, 2012. P. xxiii–xxiv.

*Thorpe A.* Editor's Acknowledgements. Introduction // John Fowles. Selected Poems. Edited with an Introduction by Adam Thorpe. Hexham: Flambard Press, 2012. P. 9–18.

*Thorpe A.* Interview with Bertram Reinecke. Fiendishly Hard And Captivating Activities. 02.09.2009. URL: <http://www.poetenladen.de/bertram-reinecke-adam-thorpe-english.htm> (дата обращения 24.05.2016).

*Ulvetrton by Adam Thorpe.* Роман Адама Торпа «Алвертон»: a commentary with annotations / Perm state univ., Modern languages a. literatures fac.; ed. by Karen Hewitt. Perm, 2011.

## MODERN BRITISH LITERATURE IN RUSSIAN UNIVERSITIES: ADAM THORPE

**Ekaterina V. Barinova**

Candidate of Philology, Associate Professor  
in the Department of Applied Linguistics and Intercultural Communication  
National Research University “Higher School of Economics”  
603155, Russia, Nizhny Novgorod, Bol. Pecherskaya st., 25/12. [evbarinova@hse.ru](mailto:evbarinova@hse.ru)

The article discusses the works of the contemporary British author Adam Thorpe in the aspect of study of modern British literature in Russian universities. The emphasis is on the stories of the writer, as the works of minor forms can be fully and comprehensively studied in English lessons. The study of short stories by Adam Thorpe will allow students of Russian universities not only to get acquainted with amazing examples of modern British literature, but also to acquire important knowledge in the field of country studies, intercultural communication, not to mention the value of the short stories from the point of view of the language itself. The works of Thorpe, original and controversial, offer a wide range of topics for linguistic and philological analysis, so they can become not only the study material in the classroom, but also to form the basis of articles, presentations at student conferences, course and diploma papers.

**Key words:** tradition, innovation, themes and motifs, Adam Thorpe.

## РОМАН СОЗНАНИЯ КАК ЖАНРОВАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

**Марина Станиславовна Рогачевская**

к. филол. н., доцент кафедры зарубежной литературы

Минский государственный лингвистический университет

220034, Беларусь, г. Минск, ул. Захарова 21. marinaragachewskaya@gmail.com

В статье предлагается аналитический обзор нескольких современных британских романов, которые объединяет жанровая разновидность «романа сознания». Ряд типизирующих характеристик – научно-художественный интерес к проблеме сознания, научный интертекст, глубинное изображение загадочных состояний психики – позволяют сделать вывод о научно-аналитическом характере развития психологического направления в современной британской литературе. Роман сознания также обладает экспериментальным модусом повествования и мощным гуманистическим пафосом.

**Ключевые слова:** роман сознания, Лодж, Макьюэн, Коу, художественная модель сознания, эмпатия.

Различные науки варьируют трактовки категории «сознание». В психологии – это «область психики, включающая ощущения, восприятия и представления памяти, осознаваемые человеком в определенный момент времени» [Больш. толк. псих. слов. 2000: 274]. В философии – это свойство, которое «возникает в процессе долгой эволюции и становления человека современного типа» [Слов. филос. терм. 2005: 526] и включает чувственно-рациональный и эмоционально-ценностный уровни: чувства, эмоции, знание-информацию, мотивацию, духовные идеалы, осознание, восприятие, мышление, познание, понятия «душа» и «дух», психику, культуру, а также жизнь и существование. Литературоведение свободно пользуется понятием «сознание», органично вплетая его в научный дискурс: «кризис сознания», «поток сознания», «художественное изображение сознания». В литературном произведении сознание конструируется в виде ментальных репрезентаций: сенсорно-моторных образов и вербальных форм. В своей научной работе «Сознание и роман» (2001) Д. Лодж пишет: «Литература

всегда была хроникой человеческого сознания, самой богатой и всеобъемлющей из всего, что мы имеем» [Lodge 2002: 10].

В развитии литературного процесса преодолен сложный культурный рубеж: XXI в. привнес свои коррективы в художественное творчество, свое понимание того, что есть человек. Даже «сама техника повествования, – пишет П. Боксолл, – наша способность запечатлевать и воспроизводить события по мере их развертывания во времени и пространстве – претерпела трансформацию, и в свете этой трансформации художественное повествование вынуждено создавать для себя свой собственный мир» [Voxall 2013: 6]. Д. Лодж утверждает, что и человеческое сознание во второй половине XX в. изменилось, и связывает это с когнитивными исследованиями в области человеческого мозга, с теориями Д. Деннета (род. 1942) и Ф. Крика (1916–2004)<sup>1</sup>. При этом в современном научном дискурсе наметились две магистральные линии. Одна, даже вне зависимости от религиозных убеждений, представляет человека как телесное существо, обладающее бессмертной душой и духом, которые выступают как «уникальные ценности человеческой жизни и человеческого сознания» [Lodge 2002: 5]. Другая же относится к сознанию человека как к «машине нейронов» (квантовая физика, исследования ДНК, техника сканирования мозга, сетевые нейроны, искусственный интеллект, новая философская проблема «квалиа»<sup>2</sup>).

Для понимания процессов, происходящих в современном художественном творчестве британских писателей, мы обратимся к *роману сознания* (*the novel of consciousness*). Употребление этого понятия в качестве определения жанровой разновидности все чаще и чаще встречается в зарубежной критике [Sotirova 2013: 21–53; Lodge 2002: 21; Roth 2009]. Однако первой его применила В. Вулф в своем эссе о Дороти Ричардсон [Woolf 1988: 11]. В современном понимании, роман сознания – это произведение, которое напрямую обращается к проблеме сознания, непременно с позиции «двух культур» (выражение Ч. П. Сноу). Авторского, феноменологического видения картины внутреннего мира персонажа для такого романа недостаточно; роман сознания апеллирует к научным знаниям о человеческом мозге и психике, проблематизирует множественные точки зрения, «не уравновешенные авторской позицией» [Sotirova 2013: 48]. Эта жанровая разновидность обнаруживает в себе художественные модели сознания. При этом важна сама теория, которая обосновывает тот или иной тип сознания, вне зависимости от сугубо личностных характеристик героев произведения.

Как пишет И. Адельгейм по отношению к польской литературе межвоенного периода, «самый “феномен сознания или подсознания”, попадая в поле зрения прозы, оказывается структурообразующим элементом» [Адельгейм 2003: 54]. Замеченное автором относительно жанровых поисков как способа освоения «нового психологического языка» прозы так же верно и в отношении британского романа конца XX – начала XXI в., на который влияет дальнейшее развитие антропологических наук. При этом на место психологии, похоже, претендует неврология, которая поставила перед учеными больше вопросов о мотивах человеческого поведения, чем смогла дать ответов.

В попытках добраться до глубинных причин тех или иных расстройств, английские (и не только) писатели внедрили в художественные тексты научные теории, гипотезы и результаты исследований. Одним из самых первых таких произведений можно считать научно-фантастический и философский роман К. Уилсона (1931–2013) «Паразиты сознания» (1967), который впоследствии получил подпитку нехудожественной прозой писателя: «Тайная история сознания» (*A Secret History of Consciousness*, 2003), в соавторстве с Г. Лэкманом; «Сверхсознание» (*Super Consciousness: The Quest for the Peak Experience*, 2009). К. Уилсон обозначил главную проблему постижения внутренней вселенной, которая заключается не в том, чтобы «погрузиться в под-сознание, а научиться подбирать слова к обозначению наших знаний о нем» [Wilson 2005: 42].

В целом ряде романов сознания в современной британской прозе («Дом сна» – *The House of Sleep*, 1997, Дж. Коу, «Невыносимая любовь» – *Enduring Love*, 1997, И. Макьюэна, «Думают...» – *Thinks...*, 2002, Д. Лоджа, «Загадочное ночное убийство собаки» – *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, 2003, М. Хэддона, «Суббота» – *Saturday*, 2005, И. Макьюэна) происходит переосмысление соотношения биологически, психологически и социально мотивированных действий в характере человека, а также наблюдается переход от феноменологического к научно-аналитическому психологизму. Первый выполняет функцию индивидуации психологического опыта персонажа, второй – ослабляет иллюзию сопереживания и эмоциональное воздействие на воспринимающее сознание и вместо этого апеллирует к гипертекстуальной реальности – научным изысканиям и открытиям в области изучения сознания, возвращает к принципам натурализма Э. Золя, но в отличие от него, противопоставляет научному анализу не столько чистое переживание, сколько художественный дискурс.

В романе Д. Лоджа «Думают...» сталкиваются два представления о сознании. Точка зрения современной когнитивистики основана на

трактовке человеческого мозга как «машин нейронов», создающих многочисленные виды связей, которые отвечают за такие психологические феномены, как печаль, радость, любовь и т. д. Эту концепцию озвучивает ученый и исследователь сознания Ральф Мессенджер. Точку зрения на сознание как способ нарративизации личного опыта отстаивает в романе писательница Хелен Рид. Этот центральный конфликт отражает эпистемологический разрыв между научным и художественным сознанием и их взаимопроникновение. В этом отношении показательны диалоги. Ральф: «I think the mind is like a computer» [Lodge 2001: 37]. Хелен: «Your Mind/Body Shop sounds like a modern version of Frankenstein's laboratory» [Lodge 2001: 38]. Тайна человеческого сознания сродни святому Граалю, а Мессенджер и Рид – два способа получить доступ к этой реликвии – посредством рыцарской доблести (как это делает Ральф, смело пробираясь сквозь лабиринты науки) и с помощью вековой духовной традиции (католические устои Хелен и ее глубокие знания художественной литературы).

Роман «Думают...» эклектичен (т. е., черпает из обширного числа источников и включает в себе многочисленные литературные влияния) и являет собой попытку не просто изобразить, но и объяснить человеческое сознание. Многоуровневая структура произведения позволяет рассматривать его как воплощение междисциплинарного дискурса, ставящего под сомнение иерархические отношения науки и литературы. Оба персонажа, изучая самих себя и тем самым изучая человека как такового, словно бы соревнуются перед читателем: что же глубже может вскрыть суть влечения человека к человеку, природу желаний и чувств – художественная литература или искусственный интеллект? Похоже, метод познания, акцентированный в произведении, состоит в эмпатии через письменное слово. Д. Лодж поясняет эту позицию в своей статье: «Можно предположить, что способность писателей создавать характеры, зачастую совершенно непохожих на личность самих авторов, а также давать исчерпывающий отчет о работе их сознания, помогает нам развить способность сопереживания и эмпатии в реальной жизни» [Lodge 2002 (2)].

И. Макьюэн в ответ на события «9/11» писал об эмпатии следующее: «Я думаю, это краеугольный камень системы морали» [McEwan 2001]. В его романе «Суббота» вымышленные теракты провоцируют своеобразный моральный и духовный толчок к развитию эмпатии у врача-невролога Пероуни. Это интроспективный роман, апеллирующий к художественному слову как к своеобразному оружию против издержек большой психики. Дочь главного героя и ее родители в качестве заложников становятся объектом болезненной агрессии Бакстера,

человека, страдающего синдромом Хантингтона<sup>3</sup>. В критический момент девушка начинает декламировать стихотворение М. Арнольда «Побережье Довера» («Dover Beach», 1867), и поэтическая магия творит чудеса: преступник сдается. Так Макьюэн выдвигает идею о том, что именно своеобразная художественная «идея-чувство» (sensibility) может стать спасительной для ослабленного терактами мира. Но главный герой все же надеется на объективное объяснение сознания: «Could it ever be explained, how matter becomes conscious? ...he knows it will come, the secret will be revealed... an irrefutable truth about consciousness» [McEwan 2005: 255].

Роман И. Макьюэна «Невыносимая любовь» изображает «противостояние между холодным научным рационализмом и реальностью живого опыта, который требует иного, более эмоционального способа постижения» [Head 2002: 128]. Роман инкорпорирует в себя узкоспециальные и маргинальные теории личности, тонкую специфику отдельных отраслей знания о психике человека. М. Рот отмечает, что «сегодня перспективный романист может находить предмет своего интереса в забытых уголках или в передовых исследованиях по неврологии» [Roth 2009]. «Невыносимая любовь» основана на изучении Макьюэном теории Дарвина, нео-дарвинизма, социальной психологии и психоанализа. Научный дискурс романа имитирует процесс изучения психопатологии: центральный конфликт разворачивается вокруг известного автора научных статей Джо Роуза, который оказывается жертвой преследований психически больного человека Джеда Перри посредством эмоционального шантажа, любовных писем, слезки, звонков, настойчивого требования внимания. Джо обращается к науке, проводит исследование и ставит диагноз: Джек страдает от эротомании, или синдрома Клерамбо<sup>4</sup>, когда больной ничем не выдает свои отклонения, кроме как твердым убеждением, что его любовный объект (как правило, знаменитость) так же безумно в него влюблен, но отказывается это признать или выразить в ответной форме. Ничто не способно лишить преследователя его большого фанатизма.

На этой основе возникает концептуальный спор между Джо и его женой Клариссой о сути человеческой природы, испытываемых чувств и способов их объяснения. Автор наделяет героя способностью думать и выражать мысль с использованием научной, формальной, книжной лексики. Джо ищет твердую почву под ногами, и таковой для него становится научное, биологическое объяснение патологии сознания. Однако аналитическая линия психологизма романа не дает четкого ответа на вопрос о причинах таковой. Макьюэн апеллирует к художественно-

му дискурсу, воплощенному в мировоззрении Клариссы, которая высмеивает попытки объяснить любую эмоцию работой нейронов, генов и хромосом: «Everything was being stripped down, she said, and in the process some larger meaning was lost» [McEwan 1997: 70]. Это самое «нечто большее», нежели сухая наука, представлено вплетенной в повествование поэзией и философией Дж. Китса.

*Спор «физиков» и «лириков» о сознании в романах отмечен также метафоризацией и символизмом. Так, Дж. Коу в «Доме сна» представляет сон не только как медицинский феномен, психосоматический параметр состояния человека, но и как метафору бытия, определяющую высшую или низшую степень развития сознания, включая творческие способности. Похоже, в глубине самой концепции сна как особого состояния психики Коу видит древнюю архетипическую формулу: сон предоставляет несоизмеримый ни с чем кладезь образов и сюжетов, отличающих сознание homo sapiens от других видов сознания в природе.*

«В современной английской литературе, – отмечает О. В. Переходцева, – растет количество произведений, где явно звучит тема механизмов человеческой памяти» [Переходцева 2012: 3]. Такой механизм в романе Дж. Коу «Дом сна» связывает память и репрезентацию маргинальных психологических состояний на примере жизненных историй четырех главных героев в двух временных пластах. Сюжет напоминает медицинский случай – историю болезни Сары Тюдор (имя намекает на «королевское» положение главной героини по отношению к другим персонажам). Вся ее жизнь становится пугающей смесью сна и реальности без каких-либо четких границ между этими двумя состояниями. Как оказывается, Сара страдает от нарколепсии<sup>5</sup>, которая подвергается научному толкованию врачом-психоаналитиком. Нарколепсия обладает и символическим смыслом: связанные с сильными эмоциями приступы сна героини романа высвечивают ее сознание, травмированное нежеланием мириться с доминирующими в обществе теориями и взглядами, пародируют сознание современного человека, формирование собственной идентичности которого подвержено множественным атакам со стороны взаимоисключающих мировоззренческих идеологий.

Автор также демонстрирует свое знание еще одного редкого психического состояния – каталепсии (внезапно возникающая во всех мышцах тела слабость, временная потеря сознания, вызванная сильным эмоциональным переживанием, сопровождаемым смехом или приступом гнева). Если бы Сара была литературным персонажем XVIII или XIX вв., то она, несомненно, заняла бы свое место в готиче-

ской литературе. Еще задолго до того, как психология распознала и предложила адекватное объяснение нарколепсии и каталепсии, писатели уже создали такие характеры, в психологическом портрете которых присутствовали названные симптомы. Однако в отличие от такого персонажа в современном романе, симптоматика измененных состояний психики героиня новелл, например, Э. По, могла служить, в отсутствие надежных научных исследований, лишь поводом для их мистификации и маргинализации<sup>6</sup>. Что касается романа Коу, его героиня Сара, наша современница, своим существованием доказывает, что общество неспособно иметь дело с феноменами непознанного в человеческой психике, со странным и неизлечимыми, возможно, именно потому, что мы слишком недооцениваем гуманизм и переоцениваем беспристрастные знания: «It's not about treating people, you know, <...> All he's interested in is knowledge» [Coe 1998: 95].

В этом ряду романов сознания «Загадочное ночное убийство собаки» М. Хэддона – гуманистический акт художественной эмпатии, обращение к сознанию «иногo порядка» (главный герой и повествователь романа – Кристофер Бун, страдающий синдромом Аспергера, одной из форм аутизма). Эволюция характера такого маргинального персонажа основана и на данных психиатрии, и на фантазии, что позволило писателю художественно решить проблему сознания: «And I know I can do this because I went to London on my own, and because I solved the mystery of Who Killed Wellington? and I found my mother and I was brave and I wrote a book and that means I can do anything» [Haddon 2004: 268]. Автор стирает бинарную оппозицию между стереотипным представлением о нормальном и ненормальном и рисует удивительное, оригинальное содержание внутреннего мира человека, который все же может стать членом общества, научиться немного понимать чувства других и способствовать гуманизации людей XXI в., забывающих о том, что они имеют душу.

Таким образом, судя о всей тематически богатой и разнообразной картине современной жизни, запечатленной высоко образованными, граждански активными и, несомненно, талантливыми писателями Великобритании, представляется, что роман – пока что едва ли не единственный инструмент в XXI в., помогающий осмыслить изменившиеся условия нашего бытия, тесно связанного с ним сознания и намечающий некие новые, вместо постмодернистских, парадигмы осмысления материально мира, телесности и психологии человека.

### **Примечания**

<sup>1</sup> В газете «Гардиан» Д. Лодж дал обзор серьезных научных разработок, связанных с изучением человеческого сознания, в частности таких авторов, как Ф. Крик, К. Кох, неодарвинистов Р. Докинса, Г. Райля, Дж. Левина, Д. Чалмерса, Дж. Трефи, С. Сазерленда, Н. Чомски, Дж. Эдельмана, А. Дамасио, У. Джеймса, Д. Деннета и В. С. Рамашандрана. Вывод, к которому приходит британский писатель, помимо прочего, заключается в том, что приватность чужого сознания остается закрытой для науки дверью, в то время как приватность переживаний литературного героя фактически распахивает эту дверь посредством повествования от первого лица [Lodge 2002 (2): 78].

<sup>2</sup> Термин, используемый в философии, преимущественно в англоязычной аналитической философии сознания, для обозначения сенсорных, чувствительных явлений любого рода. Введен американским философом К.И. Льюисом в 1929 г.

<sup>3</sup> Болезнь Хантингтона – наследственное заболевание, при котором у людей среднего возраста происходит постепенная дегенерация мозговых клеток, приводя к хорее, атетозу и ухудшению интеллектуальных функций.

<sup>4</sup> Разновидность бреда страсти с убежденностью больного в том, что он является объектом любви человека, стоящего выше его по социальному положению.

<sup>5</sup> Нарушение сна, характеризующееся излишней сонливостью в дневное время и повторяющимися необычными приступами засыпания («атаками сна»). Человек может уснуть практически в любой момент, даже во время разговора, еды или прогулки. Причина нарколепсии достоверно неизвестна, и лечения ее не найдено.

<sup>6</sup> Сестра Родерика Ашера Меделина («Падение дома Ашеров» – «The Fall of the house of Usher», 1839) теряет сознание от каталептического припадка, как и повествователи в новеллах «Погребенные заживо» («The Premature Burial», 1844) и «Несколько слов с мумией» («Some Words with a Mummy», 1845). Д. Коттон считает «Сайласа Марнера» (*Silas Marner*, 1861) Дж. Элиот «интересным произведением в этом контексте» [Cotton, p. 100], ибо главный герой страдает катаlepsией и явно маргинализован.

### **Список литературы**

*Адельгейм И.* Обновление психологического языка в межвоенной польской прозе // Литературные итоги XX века (Центральная и Юго-Восточная Европа). М.: Индрик, 2003. С. 47–55.

*Большой* толковый психологический словарь. М.: Вече. АСТ. 2000. Т. 2. 560 с.

*Переходцева О. В.* Память и нарратив в современной английской литературе: М. Эмис и Дж. Барнс: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2012. 205 с.

*Словарь* философских терминов / науч. ред. проф. В. Г. Кузнецова. М.: ИНФРА – М, 2005. XVI. 731 с.

*Boxall P.* Twenty-First-Century Fiction. A Critical Introduction. N. Y.: Cambridge University Press, 2013. 266 p.

*Cotton D.* Abyss of Reason: Cultural Movements, Revelations and Betrayals. N. Y.: Oxford University Press, 1991. 316 p.

*Haddon M.* The Curious Incident of the Dog in the Night-Time. L.: Vintage Books, 2004. 272 p.

*Head D.* The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 307 p.

*Lodge D.* Consciousness and the Novel. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 320 p.

*Lodge D.* Sense and Sensibility // The Guardian. Saturday, November 2, 2002. URL: <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,823955,00.html> (дата обращения: 25.01.2010).

*Lodge D.* Thinks... L.: Penguin Books, 2001. 342 p.

*McEwan I.* Enduring Love. New York: Anchor Books, 1999. 247 p.

*McEwan I.* Only Love and Then Oblivion // The Guardian. URL: <http://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2> (дата обращения: 16.06.2014).

*McEwan I.* Saturday. L.: Vintage Books, 2006. 282 p.

*Roth M.* Rise of the Neuronovel // n+1. Iss. 8: Recessional. URL: <http://www.nplusonemag.com/rise-neuronovel> (дата обращения: 10.03.2011).

*Sotirova V.* Consciousness in Modernist Fiction: A Stylistic Study. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 274 p.

*Wilson C.* The Mind Parasites. Rhinebeck: Monkfish Book Publishing, 2005. 240 p.

*Wolf V.* Review of The Tunnel, by Dorothy M. Richardson // The Essays, Vol. 3. 1919–1924 / ed. A. McNeillie. L.: The Hogarth Press, 1988. P. 10–11.

## THE NOVEL OF CONSCIOUSNESS AS A GENRE VARIETY IN CONTEMPORARY BRITISH FICTION

**Marina S. Ragachewskaya**

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature  
Minsk State Linguistic University  
220034, Belarus, Minsk, Zakhariva st., 21. marinaragachewskaya@gmail.com

The article offers an analytic overview of several contemporary British novels, which are united into one genre variety – the novel of consciousness. A range of typifying features, such a scientific and artistic interest in the problem of consciousness, scientific intertextuality, detailed depiction of mysterious states of the psyche, allow for making a conclusion about a scientific-analytical character of the development of contemporary British psychological fiction. The novel of consciousness often employs an experimental narrative mode and possesses a strong humanistic pathos.

**Key words:** novel of consciousness, Lodge, McEwan, Coe, artistic model of consciousness, empathy.

**Раздел 2. Литературное произведение**  
**в диалоге культур, эпох, языков, видов искусств**

УДК 811.111.09

**НЕМЕЦКИЙ АВТОПЕРЕВОД**  
**БАЛЛАДЫ В. А. ЖУКОВСКОГО «СВЕТЛАНА»<sup>1</sup>**

**Дарья Евгеньевна Крупницкая**

аспирант филологического факультета

Национальный исследовательский Томский государственный университет  
634050, Россия, г. Томск, просп. Ленина, 36. gushovadaria@mail.ru

Статья представляет собой следующий шаг на пути к систематизации и комплексному осмыслению немецкоязычных произведений В. А. Жуковского в широком контексте житнетворчества автора. Впервые вводится в научный оборот не получивший должного освещения автоперевод баллады «Светлана». Изучение истории создания текста, авторского замысла и предназначения немецкого сочинения, неотделимо от литературоведческого анализа автоперевода приводит к выводу о высоком уровне знания немецкого языка и художественного слога русского романтика, а также о новаторстве Жуковского-педагога.

**Ключевые слова:** В. А. Жуковский, автоперевод, баллада, романтизм, «Светлана».

Оригинальные немецкие сочинения и автопереводы В. А. Жуковского до настоящего времени остаются малоизученными или неизвестными. На необходимость исследования этого важного пласта отечественного литературного наследия впервые указал В. М. Андерсон, опубликовав в 1912 г. свою статью в журнале «Русский библиофил». Приводя библиографию некоторых немецких, французских и голландских переводов произведений В. А. Жуковского, он сопровождает ее важным замечанием: «<...>, пожалуй, вообще каждое отдельно изданное в переводе произведение Жуковского – оставляя в стороне современную ему и позднейшую журналистику – есть редкость, уже потому, что «переводимость» Жуковского значительно ниже, например, Пушкина и Гоголя, невзирая на широкие личные связи Жуковского с представителями «иноязычных» литератур» [Андерсон 1912: 206–207].

Намеченные Андерсоном тезисы были существенно развиты в 1970 г. в статье немецкого слависта Д. Герхардта [Gerhardt 1970: — 118–154], сформировав таким образом источниковый фундамент для постановки вопроса. Изучение дневниковых записей и переписки русского поэта с друзьями позволило ученому выявить и опубликовать тринадцать автопереводов и оригинальных сочинений В. А. Жуковского. Разыскания Герхардта становятся отправной точкой в изучении феномена автоперевода, так как до настоящего времени список изданных немецких сочинений Жуковского продолжает пополняться все новыми произведениями, во многом благодаря работе Н. Е. Никоновой, результаты которой наиболее полно представлены в монографии 2015 г. [Никонова 2015: 496].

Среди рукописей поэта, в тетрадах 1818 г. с планами занятий по русскому языку с Александрой Федоровной, находится автоперевод баллады, выполненный Жуковским собственноручно и требующий введения в научный оборот как первый из опытов поэта в данном роде [Жуковский 1818: С. 3 об. – 4 об.]. Помимо упражнений по переводу и поэтических опытов Жуковского тетрадь содержит выписки основных положений крупнейших представителей немецкой эстетической мысли, таких как Бутервек, А. Шлегель, Шиллер, Гердер и др., представляющие суть эстетической переориентации Жуковского в 1820-е гг. [Янушкевич 2012: 495–497], а также девять прозаических басен 1817–1819 гг., специально составленных для занятий с великой княгиней [Айзикова 2003: 121–124].

Впервые в 2004 г., рассуждая о стратегиях обучения Жуковского-преподавателя, Л. Н. Киселева упоминает автоперевод «Светланы» как результат неотъемлемого вида занятий с великой княгиней Александрой Федоровной, заключающемся в переводе русских стихов Жуковского в прозу, затем русской прозы на немецкий язык. Лаконичное суждение Киселевой заключено в текст примечаний и ограничивается следующими словами: «Приведем забавный пример достаточно бесплодных усилий самого Жуковского по переводу собственных стихов в прозу, сопровождавшийся также переводом каждого абзаца на немецкий язык» [Киселева 2004: 199–228]. В сущности, комментарий сводится к воспроизведению фрагмента русского прозаического переложения баллады и констатации факта существования настоящего текста, автоперевод при этом был признан незначительным.

«Светлана», став безусловным успехом русского романтика, соединила в одном сюжете магистральные образы и мотивы этого жанра, такие как вера в провидение, предчувствие и рок [Янушкевич 2008: С. 284–291], раскрывая специфику национального своеобразия святочно-

го обряда. Интерес Жуковского к мифологическим мотивам не исчерпает себя и позже, что подтверждает появление показательного в этом смысле автоперевода – сказки «Об Иване Царевиче и Сером волке» («Das Märchen von Iwan Zarewitsch und dem grauen Wolf, 1852») [Joukowsky 1850: V], где автор-переводчик успешно воссоздает русский фольклорный текст на языке принимающей культуры, не пожертвовав при этом национально-культурным аспектом произведения. Однако, являясь эталоном русской баллады, любопытным для иностранного читателя с точки зрения историко-культурной экзотичности, ««Светлана» также формирует определенный мирообраз, связанный с глубинными свойствами национального женского характера, укорененного в природной и культурной стихии» [Янушкевич 2008: 284]. Так, изображение женского образа неотделимо от идеи создания как русской баллады, так и ее автоперевода. Известно, что адресатом оригинала была племянница Жуковского А. А. Протасова-Воейкова, определившая трагичностью своей биографии и покорностью судьбе главный постулат «Светланы», в то время как создание автоперевода связано с фигурой великой княгини Александры Федоровны. Мотив выбора текста для создания перевода, с одной стороны, был сопряжен с историей любви дочери прусского короля к российскому императору Николаю I, с другой стороны отражал суть взаимоотношений поэта-педагога с царственной ученицей. Дневник и письма Жуковского помогают исследователям интерпретировать истинное отношение романтика к своим занятиям и самой невесте царя, открывая развернутые суждения самого поэта о внешней и внутренней красоте и образованности Александры Федоровны, а также о ее роли Музы в их совместной деятельности: «Жуковский видел в Александре Федоровне гения чистой красоты — и был, наверное, не так не прав, Александра Федоровна была действительно красива. Однако он явно ошибался, когда писал: «Она пленяла красою, / Своей не зная красоты» («Явление поэзии в виде Лалла Рук») или видел в ее чертах «глубокость чувства» («Лалла Рук») [Киселева 2004: С. 199–228]. Герхардт также отмечает высокое чувство романтика к своей ученице и характеризует его как «эзотерическую любовь» («esoterische Liebe») [Gerhardt 1970: 130], которой пронизан и текст баллады. Ласковое чувство поэта к своей ученице проявляется и в обращениях к главной героине баллады: «da ist die Schöne allein» (вот красавица одна), «singe, Schöne» (пой, красавица).

Следует уточнить, что прозаический вариант баллады сопровождается две первые немецкие строфы, последующий текст написан на немецком без русского переложения и представляет собой перевод из семи строф. Наличие этого русского подстрочника-посредника также

открывает начала излюбленного метода Жуковского-переводчика, достигшего такого мастерства в работе с стихотворным переложением подстрочника, которое позволило ему создать русскую «Одиссею», не владея греческим и пользуясь немецким (!) дословным переводом. При этом последовательно переданы первые пять с пропуском следующих трех, далее следует незаконченный перевод еще 28 стихотворных строк русского текста. Условно текст автоперевода может быть разделен на две части. Первая представляет передачу начальных стихов и, очевидно, предназначена для упрощения последующего автоперевода на немецкий или упражнений по переводу царственной ученицы. Вторая и последняя часть передает обращение к Светлане и ее ответ в виде святочной присказки. Жуковский прерывает русский подстрочник, «сбившись» на стихотворный текст: «Ты Красавец кузнец, ск.<уй> мне злат и нов венец, суй златое кольцо. Мне венчаться тем венцом, обручаться тем кольцом при святом налое», вероятно, посчитав дальнейшее переложение с русского на русский бесполезным, поскольку избежать стихотворного облика данной баллады, сохранив при этом вербальную стилизацию обряда, затруднительно.

Автограф автоперевода баллады открывает нам завесу творческой лаборатории В. А. Жуковского, процесс создания текста. О достаточно высоком уровне знания немецкого языка свидетельствует уверенный ход мысли и практически полное отсутствие зачеркиваний. Таковые связаны лишь с попытками Жуковского сделать поэтичнее текст автоперевода. Однако по графическому изображению текст Жуковского все же имеет стиховую форму – в начале каждого стиха-строки, а не предложения или мысли соблюдается написание заглавных букв. При этом и в немецком автопереводе сохраняются стихотворные приемы: повтор («Singe, Schöne: du Schmidt, Schmiede mir ein goldenes neues Kranz, schmie<de> ein<en> goldenen Ring»), а также характерные для фольклора эпифора («Und die Welt ist schön nur durch ihn! Das Herz lebet nur durch ihn!»); рефрен («Auf dem Tisch zwei couvers und ein Spiegel mit einem Lichte steht auf jenem Tische»).

Следует отметить попытки автора-переводчика максимально близко к оригиналу передать суть национальных реалий. Например, русское «гадали» трансформируется в «spielten» (играли) с пояснениями в скобках *wahrsagen, rathen* (предсказывать, гадать): для верной интерпретации иноязычному читателю необходим каждый глагол, содержащий лишь часть общего значения и поясняющий непреходящую связь с игрой, развлечением.

Творческий подход Жуковского проявляется на ритмическом уровне строения текста: разностопный хорей русской «Светланы» не

передается, однако сказово-повествовательный темп баллады компенсируется динамикой, быстрой сменой декораций и событий. Полноценные предложения трансформируются в автопереводе в эллиптические, что обуславливает отсутствие сказуемого в ряде примеров: «wo du, in welcher Gegend?», «todte Stille umher», «eine Menge Menschen in dem Tempel», «ein Schwarze Sarg in der Mitte», «auf dem Tisch zwei couvers».

Принимая во внимание контекст создания автоперевода, композиционные трансформации обновленного текста представляются весьма закономерными. Пропущенные строфы оригинала и отказ от финала становятся намеренными приемами романтика, исполнением авторского замысла. Переориентация Жуковского на нового адресата и светлое событие недавнего замужества княгини мотивируют смену сюжета с мертвым женихом, мрачной тональности русского текста на праздничное и радостное в автопереводе. Финальные строки автоперевода: «Auf einmal Schneegesteuber umher; Die Schnee fällt dick; Ein schwarzer Rabe, pfeifen<d> mit den Flügel...» (Вдруг снежная вьюга кругом; Густо валит снег; черный ворон, свистя крыльями) содержит лишь суггестивный намек готического характера и описание испуга девушки и ее жениха. Таким образом, история любви и счастья в браке ложится в основу немецкой баллады.

За немецким вариантом «Светланы» последовало еще более 23 автопереводных и оригинальных немецких сочинений Жуковского. Обнаруживающиеся до сих пор неизученные тексты и составляют перспективу исследования и предмет готовящегося научного издания, уникального в своем роде.

### **Примечание**

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке РГНФ (проект № 16-04-50012) и гранта Президента РФ (проект МД-4756.2016.6).

### ***Список литературы***

*Айзикова И. А.* Неопубликованная проза Жуковского (Из тетрадей, составленных для занятий с Великой княгиней Александрой Федоровной). Публикация и научный комментарий // Вестник Томского государственного университета. Сер.: «Философия. Культурология. Филология». Июнь 2003. № 77. С. 121–124.

*Андерсон В. М.* «Иноязычный» Жуковский // Русский библиофил. 1912. № 7–8. С. 206–207.

*Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3: Баллады / сост. А. С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 284–291 (комментарий А. С. Янушкевича).

*Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / сост. А. С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 12. С. 495–497. (Янушкевич А. С. Выписки из немецкой эстетики и критики).

*Жуковский В. А.* Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 3 об. – 4 об. Соответствующие занятия должны были состояться 10 и 12 октября 1818 г.

*Киселева Л. Н.* Жуковский – преподаватель русского языка (начало «царской педагогики») // Пушкинские чтения в Тарту 3. Материалы международной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 199–228.

*Никонова Н. Е.* В. А. Жуковский и немецкий мир. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2015. 496 с.

*Gerhardt D.* Eigene und übersetzte deutsche Gedichte Žukovskijs // Горски Вијенац a Garland of essays offered to Prof. E. M. Hill. Cambridge, 1970. P. 118–154.

*Ostergabe für das Jahr 1850.* Sechs Dichtungen Joukovsky's von einem seiner deutschen Freunde für die andern übersetzt. Karlsruhe, 1850. S. V.

## GERMAN SELF-TRANSLATION OF THE BALLAD “SVETLANA” BY V. A. ZHUKOVSKY

**Darya E. Krupnitskaya**

Postgraduate Student of the Philology Department

National Research Tomsk State University

634050, Russia, Tomsk, Lenina ave., 36. gushovadaria@mail.ru

This article represents the next step towards the systematization and comprehensive understanding of V. A. Zhukovsky's writings in German within the wide context of the author's life and work. Self-translation of the ballad “Svetlana”, which didn't receive adequate attention, is being introduced for the first time. Research of the history of writing the ballad, the author's intention and poetic destination of the piece in German along with the literary analysis of the self-translation leads to the conclusion of the author's high level of knowledge of the German language and artistic style of the Russian romanticist as well as of innovative vision of Zhukovsky the teacher.

**Key words:** V. A. Zhukovsky, self-translation, ballad, romanticism, “Svetlana”.

**ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ТЭСС  
В ПЕРВОМ РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ РОМАНА  
ТОМАСА ХАРДИ «ТЭСС ИЗ РОДА Д'ЭРБЕРВИЛЛЕЙ»**

**Анастасия Викторовна Баранова**

аспирант

Национальный исследовательский Томский государственный университет  
634505, Россия, г. Томск, просп. Ленина, 36. baranskikh@yandex.ru

Представлен анализ интерпретации образа Тэсс в первом русском переводе романа Томаса Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1893). Его сравнение с оригинальным текстом показало потерю или искажение в нем некоторых концептуальных качеств, характерных для образа Тэсс в подлиннике. К этому привело удаление нескольких фрагментов сюжета, неточность перевода и пропуск метафор и эпитетов, относящихся к героине и выражающих авторскую позицию к ней.

**Ключевые слова:** Томас Харди, «Тэсс и рода д'Эрбервиллей», перевод, интерпретация образа, сравнительный анализ.

Творчество знаменитого викторианского романиста Томаса Харди представляет собой уникальное многогранное явление. Основываясь на классическом жанре викторианского реалистического романа, он в то же время использовал литературные приемы, характерные для неоромантиков, символистов, натуралистов. Будучи признанным мастером сельского бытописания и пасторальной картины мира в синтезе с мифопоэтикой, Харди сумел обнажить огромное количество проблем, связанных не только с конкретной исторической эпохой и социумом, но и с глобальными философскими вопросами о смысле бытия, природе человека и его месте в обществе и мире.

Роман Т. Харди «Tess of the D'Urbervilles: a pure woman faithfully presented by Thomas Hardy» был написан в 1891 г. Автор получил отрицательный ответ на просьбу о его публикации из нескольких журналов по причине «аморального материала и не всегда понятного языка/изложения» [Watts 2007: 17–16]. И только еженедельник «График» принял текст, но со значительными сокращениями и изменениями. Первое книжное издание романа вышло в трех томах в Лондоне в ноябре 1891 г. с большими отличиями от журнальной версии романа. Одновременно в менее «строгих» английских журналах отдельными

рассказами печатались сцены, не вошедшие ни в книгу, ни в журнальную версию: это сцена крещения матерью умирающего незаконнорожденного ребенка, «Полуночное крещение», и описание танцев в Чесборе – «Субботний вечер в Аркадии». Почти параллельно с первым английским журнальным изданием, «Тэсс» выходит в американском журнале «Харперс Базар» (1891), с меньшими изменениями относительно первоначального авторского варианта. В последующих многочисленных изданиях романа Харди постоянно корректирует и изменяет текст, пока в 1912 г. не выходит так называемое «Уэссекское издание», которое считалось финальной версией романа. Однако и эта версия была незначительно откорректирована автором в 1920 г.

Уже сама история публикации романа, сопровождавшаяся скандалами и критикой консервативно настроенной общественности Англии и Америки, не могла быть не замечена русским обществом [Watts 2007: 63]. Кроме того, перевод «Тэсс» на русский язык («Русская мысль» 1893 № 3–8, переводчица – В. М. Спасская) [Парчевская 1982: 91] для отечественного читателя означал встречу с Харди-романистом. Ранее в России было переведено лишь несколько рассказов писателя. Острота проблем, поднятых в романе, безусловно, также привлекала внимание русских читателей. Темы гендерного, социального неравенства, отношение человека с Богом и с религией, нравственно-психологические проблемы личности, нависшая угроза нового индустриального мира – все эти вопросы, в разной степени обозначенные в романе, находили свое отражение в произведениях русских писателей и были востребованы русской читательской аудиторией конца XIX в.

Озаглавив роман именем главной героини, Харди однозначно определил Тэсс как центральный образ произведения. Все сюжетные события, герои, описания природы и комментарии нарратора (близкие к авторской позиции) служат раскрытию и развитию этого женского образа. В нем концептуализирована вся проблематика романа, отражена дуальность авторской картины мира. При этом большинство исследователей опираются в своих работах на оригинальный текст. Исследования, посвященные интерпретации образа главной героини в первом русском переводе ранее не проводились.

Публикация романа вызвала бурную полемику по поводу именно образа Тэсс и прежде всего – декларируемой автором «чистоты» героини, означавшей появление нового женского образа в викторианской литературе, в котором сочетались «внутренняя красота и сексуальность, земное и небесное, сильный активный характер и почитание вековых традиций» [Alvarez 1985:150]. Кроме того, образ Тэсс актуализировал в романном нарративе проблему «двойных общественных стандартов» в

отношении полов, вопрос о влиянии среды на человека, о соотношении природного, личностного и надличного в жизни человека и пр.

В русском переводе, исходным текстом которого, по-видимому, был лондонский трехтомник 1891 г., система образов с центральной фигурой Тэсс остается в неизменном виде. Переводчица максимально точно передала многие грани ее характера. Фактически полностью передается описание внешности героини, с минимальными потерями переведена основная линия развития ее внутреннего мира; почти полностью воссозданы все детали быта ее семьи, взаимоотношения членов семьи и их характерные особенности, что позволяет показать судьбу Тэсс как результат взаимодействия со средой. При этом определенную роль в композиции перевода, как и подлинника, играют описания природы, которая у Харди тоже входит в понятие среды. Тэсс – сельская девушка, она естественна и близка природе, всегда созвучной настроению и психологическому состоянию героини. Однако следует отметить, что тактика подробного перевода описания природы во второй половине перевода меняется на тактику реферативного перевода, что, безусловно, приводит к расстановке переводчицей своих акцентов в авторском понимании природы личности Тэсс и тех сил, которые определяют ее развитие. Кроме того, в переводе выявляется ряд сокращений и неточностей, которые в итоге привели к потере или искажению некоторых концептуальных качеств, характерных для образа Тэсс в подлиннике.

Прежде всего, отметим сокращение главы 42, в которой Тэсс, по сюжету, убивает мучающихся в агонии раненых фазанов. Эта сцена важна с нескольких точек зрения. Во-первых, следуя цикличности композиции, заданной автором, героиня в этой сцене уже во второй раз убивает живое существо (в первый раз – это несчастный случай с лошастью, когда Тэсс впервые «ощутила себя убийцей»). Во-вторых, этот поступок по природе своей весьма неоднозначен, как и образ Тэсс в целом: здесь он свидетельствует о решительности героини, способной на жестокий поступок во имя милосердия. В-третьих, эта сцена органично продолжает поэтику параллелизма образа героини и образов птиц, которыми он сопровождается на протяжении всего повествования: курицы и снегири в имении матери Алека, раненые фазаны в лесу; птицы, прилетевшие с севера во Флинткомб-Эш. Птицы в романе несут символический смысл, они ассоциируются со свободой и беззащитностью, они красивы, легки, их стихия – воздух, они не принадлежат земле, но связаны с ней. Так птицы, как символ, подчеркивают в Тэсс образ жертвы, рожденной жить на земле, и одновременно свободного светлого существа, устремленного ввысь. В связи с этим важно отметить, что в русском переводе, помимо удаления сцены с фазанами,

также отсутствует фрагмент прилета северных птиц и удалено сравнение Тэсс с севшей на воду птицей. Подобные удаления, безусловно, привели к обеднению образа главной героини, к его более «приземленному» и одновременно менее противоречивому восприятию русским читателем.

Сцена с фазанами представляет собой еще и яркий пример введения натуралистического стиля в реалистический нарратив писателя. В русском переводе на протяжении всего романа наблюдается исключение слишком натуралистических (по мнению переводчика или редактора) сцен: помимо удаления главы 42, непереуведенными остались описания вымени коровы, а также реакция животного на страстные объятия Тэсс и Энджела на ферме.

Натурализм Харди проявляется и через описание природной сексуальности героини. «Харди опередил свое время, наделив героиню не только внутренней красотой, благородством, верностью, добротой и смелостью, но и сексуальной привлекательностью» [Watts 2007: 30]. «В типичном викторианском романе сексапильность была чертой, характерной для отрицательных героинь, соблазнительниц» [Dever 2005: 165]. Тэсс очень привлекательна для мужчин, что, в общем-то, и является причиной ее несчастий. При переводе эротизм в описании Тэсс сведен к минимуму: **Оригинал:** *She was yawning, and he saw the red interior of her mouth as if it had been a snake's* [Т. 2: 79]. **Перевод:** *Она, зевая, закручивала одной рукой свою длинную косу* [Русская мысль, 1893, №6: 65]. **Дословный перевод** (здесь и далее перевод автора статьи): *Она зевала, и он увидел красную полость ее рта, как будто это был рот змеи.*

Многие фразы, создающие сексуально привлекательный образ, вообще не переводятся: «*naked arm and her neck*» (оголенная рука и шея), «*warm as a sunned cat*» (теплая как кошка, пригревающаяся на солнце) [Т. 2: 80].

Споры относительно «чистоты» главной героини своей оборотной стороной имели полемику вокруг авторской позиции. Гарди устами повествователя нигде в тексте не говорит о правоте Тэсс, и по сюжету, с юридической точки зрения, над нею свершилось правосудие. Тем не менее, «через весь текст романа сквозит такое сочувствие к героине со стороны нарратора (и стоящего за ним автора), что читатель невольно начинает с участием относиться к ее судьбе, сглаживая вопрос о ее виновности» [Millgate 1971: 280].

В русском тексте вопрос о «чистоте» снимается уже в самом начале, поскольку подзаголовок остается непереуведенным: «Тэсс, наследница д'Орбервилей». Переводчик также однозначно решает эту про-

блему, заменяя, например, слово «нагота, незащитность» на «порочность». В других фрагментах игнорируются такие слова, как «innocent» (невинная) и «pure» (чистая). Обвинительно звучит также перевод заглавия последней фазы «Fulfillment» (реализация, исполнение) как «Преступление». Тем самым живой, сложный образ Тэсс (и стоящая за ним авторская концепция человека) упрощается, лишается противоречий, из которых он соткан в подлиннике.

Существует к тому же ряд неточностей и клишированных фраз, которые «упростили» сложную психологию образа Тэсс: **Оригинал:** *How pitiful her face had looked... in her inability to realize that his love and protection could possibly be withdrawn* [Т. 3: 161]. **Перевод:** *Бедняжка так страдала от мысли, что может потерять его любовь* [Русская мысль, 1893, № 8: 31]. **Дословный перевод:** *Как жалко выглядело ее лицо ... в ее неспособности понять, что можно потерять его любовь и защиту.* Напряженное и возмущенное состояние героини: *«reproach flashing from her very finger-ends»* [Т. 3: 134] (*упрек вспыхнул с самых кончиков ее пальцев*) передается в русском тексте нейтральной фразой: *«воскликнула она»* [Русская мысль, 1893, № 8: 19]. Грамматически неправильный перевод одной из фраз добавляет героине совершенно противоположную черту характера. Так в оригинальном тексте *«Despite her natural fearlessness»* [Т. 3: 159], который переводится как *Несмотря на свое природное бесстрашие*, говорится о природной смелости героини, тогда как в русском тексте мы видим *«Благодаря своей природной робости»* [Русская мысль, 1893, № 8: 30]. Принципиально другой смысл может нести фраза Тэсс *«I never loved him at all, as I loved you»* (*Я вообще никогда его не любила, потому что я любила тебя*) [Т. 3: 251]. И ранее по тексту Тэсс несколько раз признавалась Алеку, что не испытывает к нему любви и даже симпатии. В русском же тексте мы находим: *«Я никогда не любила его так, Энджел, как любила тебя»* [Русская мысль, 1893, № 8: 64], что предполагает некоторое чувство к Алеку.

Местный сельский колорит, характерный для образа Тэсс, ее семьи и подруг, воплощается Харди на страницах романа, помимо описания природы, при помощи диалекта, введения в повествование песен и легенд. Если содержание преданий и легенд было полностью переведено как важная составляющая нарратива, то диалект – это явление, почти невозможное для перевода. Поэтому речь всех персонажей оказалась в русском переводе нейтральна.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что, не смотря на внимательный подход переводчика к образу главной героини, его мнение (или мнение редактора) относительно чистоты и невинности главной героини разошлось с позицией автора, что, безусловно, отразилось на

образе Тэсс в русском переводе. Он оказался менее сексуальным, лишился некоторых символических значений, отчасти была снята противоречивость образа, притом, что одновременно возникли некоторые неправдоподобные противоречия в поступках героини. Но главное, в русском переводе снизилась та интенсивность оправдательного и сострадательного тона, с которым автор так страстно защищает Тэсс.

### *Список литературы*

*Томас Харди*: Библиографический указатель / Всесоюз. гос. б-ка иностр. лит. сост. Б. М. Парчевская. М.: Книга, 1982. 119 с.

*Гарди Т.* Тэсс, наследница Д'Урбервилей. пер. В. М. С[пасской] // Русская мысль. 1893. № 3. С. 43–82; №4. С. 43–75; № 5. С. 28–84; № 6. С. 33–115; №7. С. 110–188; № 8. С. 16–75.

*Alvarez A.* "Introduction": Tess of the d'Urbervilles. London: Peguin, 1985. 592 p.

*Dever C.* Chapter 8 in A Coincise Companion to the Victorian Novel / ed. by Francis O'Gorman, Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 304 p.

*Hardy T.* Tess of the D'Urbervilles, a pure woman faithfully presented. London: James R. Osgood and CO, 1891. Vol. 1–3.

*Millgate M.* Thomas Hardy. His career as a novelist. London: ed. The Bodley Head Ltd., 1971. 428 p.

*Watts C.* Thomas Hardy Tess of the d'Urbervilles. London: Humanities-Ebooks.co.uk, 2007. 77 p.

## INTERPRETATION OF TESS IN THE FIRST RUSSIAN TRANSLATION OF THOMAS HARDY'S "TESS OF THE D'URBERVILLES"

**Anastasia V. Baranova**

Postgraduate Student

National Research Tomsk State University

634050, Russia, Tomsk, Lenina ave., 36. baranskikh@yandex.ru

The paper analyzes interpretation of Tess in the first Russian translation of Thomas Hardy's "Tess of the D'Urbervilles" issued in 1893. The comparative analysis shows that some conceptual features that are characteristic of Tess in the source text are lost or distorted in the translated text. It occurs due to the following: omission of some scenes, inadequate translation and bypassing of some metaphors and epithets describing the character and identifying the author's position relative to Tess.

**Key words:** Thomas Hardy, "Tess of the D'Urbervilles", translation, the interpretation of image, comparative analysis.

## ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЕВА

**Светлана Всеволодовна Шешунова**

д. филол. н., профессор кафедры лингвистики

Государственный университет «Дубна»

141980, Россия, Московская обл., г. Дубна, ул. Университетская, 19.

bog15k254@dubna.net.ru

В статье рассматривается рецепция творчества Ч. Диккенса в трех произведениях И. С. Шмелева. Аллюзии на сочинения английского писателя выявляются в эпосе «Солнце мертвых» (1923) и рассказе «Два письма» (1924). Фамилии всех персонажей рассказа «Письмо лейтенанта» (1920) заимствованы из романа «Домби и сын», но функции персонажей при этом изменены. Автор приходит к выводу, что Шмелев создает в своих произведениях синтетический образ художественного мира Диккенса как воплощения английской культуры.

**Ключевые слова:** И. С. Шмелев, Диккенс в России, русско-английские литературные связи.

Русская рецепция английской классической литературы – тема множества работ [см. Проскурнин 2015], немалое число которых посвящено восприятию в России творчества Ч. Диккенса [см. Кодарина 2004; Лару 2009; Михальская 2012: 163–182 и др.]. Творчество И. С. Шмелева в данном аспекте не рассматривалось. Между тем Диккенс – единственный британский писатель, который не раз упоминается в его произведениях. Шмелев, по его словам, любил Диккенса «за сострадание» [Шмелев 1999: 471]. Образы идеальных женщин в сочинениях русского писателя отмечены тем же парадоксом, который В. А. Бячкова выявила в романах Диккенса [Бячкова 2016: 87]. Однако в прозе Шмелева имя Диккенса возникает не в связи с темой сострадания или женского идеала, а в иных контекстах.

В рассказе «Письмо лейтенанта» (1920), написанном от лица британского офицера, находящегося в Крыму во время гражданской войны, фамилии рассказчика и всех его знакомых заимствованы из романа «Домби и сын» (1848). При этом одноименные персонажи могут иметь иное социальное положение, род занятий и даже пол, чем у Диккенса. Так, в «Домби и сыне» Таулинсон – лакей мистера Домби, а в рассказе это фамилия леди, владелицы особняка на Черинг-Кросс. У Диккенса

Багсток (Bagstock, в более поздних переводах – Бэгсток и Бегсток) – отставной майор, а у Шмелева «мистрис Багсток» [Шмелев 2000: 518] – светская дама. Адресат письма – очаровавшая лейтенанта мисс Блимбер – носит имя Бетси, в отличие от мисс Блимбер (Blimber) в «Домби и сыне», которая именуется Корнелией. У Диккенса мисс Блимбер красива, но отличается душевной сухостью и педантизмом. У Шмелева мисс Блимбер – увлеченная политикой «будущая суфражистка» [Шмелев 2000: 518], что в глазах писателя также было признаком недостатка женственности. В обоих произведениях мисс Блимбер живет в Лондоне со своим отцом; у Диккенса мистер Блимбер – директор школы для мальчиков (Корнелия – его усердная помощница), у Шмелева – владелец крупной судовой компании, гордость которой – «Мисс Блимбер», «пароход-игрушка, резвый и легкий» [Шмелев 2000: 520]. Этот пароход совершает рейсы в Крым, что отчасти заменяет лейтенанту присутствие самой Бетси. Ее кузен именуется Тудлен, что созвучно фамилии Тудль (Toodle) в «Домби и сыне», но Тудль кормит свое семейство тяжелым физическим трудом, а Тудлен «организует умело акционерные общества» [Шмелев 2000: 519].

Как видно, в «Письме лейтенанта» англичане имеют в целом более высокий социальный статус, чем одноименные им персонажи «Домби и сына». Из обнищавшей Алушты, где Шмелев писал свой рассказ, Англия представлялась ему как мир бьющего через край богатства. Однако, как и у Диккенса, перечисленные персонажи предстают в сатирическом освещении, воплощая культ денег.

Сам лейтенант, поклонник мисс Бетси, подписывается «Гарри Скеттльз» [Шмелев 2000: 520]; в «Домби и сыне» эту фамилию (Skettles; в более позднем переводе – Скетлс) носит член парламента, который вместе с женой и сыном навещает школу Блимбера. Но в романе, в отличие от рассказа, Скеттльз уделяет восхищенное внимание не мисс Блимбер, а Флоренс Домби, узнав от мистера Блимбера о богатстве ее отца. «О, верьте вы этим Скеттльзам!» – иронически восклицает преданная Флоренс служанка, «явно протестуя против бескорыстности Скеттльзов» [Диккенс 1893: 300].

Как и Диккенс, Шмелев использует гротеск. Например, его Скеттльз предлагает мистеру Блимберу купить, разобрать и перевезти в Англию московский Кремль, Царь-колокол, Медного всадника. Однако образ лейтенанта нельзя назвать полностью сатирическим; в немалой степени его размышления о революции созвучны мыслям самого Шмелева. Гарри с презрением описывает, как русские разрушают собственную культуру, а затем сообщает: «Как я сегодня смеялся, мисс Бетси! Я встретил сегодня – и при какой обстановке! – кого бы вы ду-

мали? Нашего гениального старика... Ч. Диккенса! Как он, Величавый Юмор, вдруг смехом своим осветил мне и одному русскому джентльмену ту пропасть... Меня торопят, сейчас пакуют почту. Спешу. Завтра напишу вам полное смеха письмо о Диккенсе и о... О, что они сделали с жизнью!» [Шмелев 2000: 520]. С помощью фигуры умолчания Шмелев предоставляет читателю решать, какую же именно пропасть осветил Диккенс. При этом встреча Скеттльза с «гениальным стариком» (и отчасти – своим литературным отцом) предстает в повествовании буквальная: фразы построены так, будто Диккенс лично появляется в Крыму летом 1920 года.

Тень Диккенса возникает и в эпосе «Солнце мертвых» (1923), где алуштинский доктор в 1921 году вспоминает о днях, проведенных в викторианском Лондоне: «Зашли мы <...> в гнусный какой-то переулок, грязный и мрачный, у Темзы где-то. Дома старинные, закопченные, козырьки на окнах... и погода была, как раз для самоубийства: дождишко скверненько так сочился через желтый, гнилой туман, и огоньки грязного газа в нем – и в полдень! И вдобавок еще липко воняло морской этой слизью рыбьей... <...> Местечко такое... из Диккенса. А в темных лавках, за зелеными шторками с бахромой, все антиквары, антиквары в норах своих, как пауки, в пыли, в паутине, серые, таинственные... пауки глубин жизни...» [Шмелев 1998-1: 497–498]. Подобные описания присутствуют в ряде романов Диккенса. В «Оливере Твисте» (1838) у Темзы находится логово Сайкса, где царствуют нищета, грязь и гниль. Гниющий дом у пристани на Темзе возникает в «Николасе Никльби» (1839), подточенный крысами дом на берегу – в «Лавке древностей» (1841); там же показана лавка лондонского антиквара. С картины тумана, идущего от Темзы, начинается «Холодный дом» (1853). Грязные, вонючие, скользкие лондонские улицы возле реки – лейтмотив романа «Наш общий друг» (1865); там же упоминается жалкий свет газовых рожков, горящих в лавках днем, когда солнце тусклым пятном проглядывает сквозь туман (Книга третья, глава I). «Для Диккенса Темза была прежде всего рекой слез и мрака» [Акройд 2009: 407]; в его сознании эта река была «неразрывно связана с мыслью о смерти», в том числе о самоубийстве [Акройд 2009: 474–475]. У Шмелева доктор вспоминает, как в описанном «местечке из Диккенса» он восторженно обсуждал со зловещим антикваром перспективы чаемой ими русской революции; теперь, когда революция свершилась, жена доктора умерла от голода, сам он также показан на краю гибели. Автор «Солнца мертвых» воспринимал революцию как самоубийство той интеллигенции, которая приближала ее приход, и «местечко», ассоциативно

связанное с сюжетами английского классика, словно предвещает персонажу эпопеи такую судьбу.

Известно влияние Диккенса на канон святочного рассказа, в том числе и в русской литературе [Бондаренко 2002]. У Шмелева есть сочинения в этом жанре, но имя Диккенса и аллюзии на его творчество возникают не в них, а в мечтах об английском Рождестве, которыми делится герой рассказа «Два письма» (1924). Рассказ был создан, видимо, под впечатлением подготовки и успеха первой британской публикации его автора [см. Казнина 1997: 359–360], на которую Р. Киплинг 9 марта 1924 года откликнулся письмом Шмелеву [Ильин 2000: 541], чем произвел на адресата сильное впечатление: «Киплинг очень меня утешил в письмеце. <...> По-читил!» [Ильин 2000: 328].

Рассказ «Два письма» представляет собой эпистолярный диалог Джеймса У. Гуда, проживающего в своем шотландском поместье, и русского профессора-эмигранта N.N., вынужденного поселиться в Париже. Они делятся друг с другом раздумьями о судьбах Англии, России и европейской цивилизации в целом (что тематически соответствует упомянутому письму Киплинга). При этом в письме Гуда, утверждающем ценность и прочность британской традиции, аллюзий на творчество Диккенса нет. По контрасту, в глазах его русского адресата именно образы Диккенса воплощают душу английской культуры: «Я хотел бы перенестись в вашу Старую Англию, зачарованный еще с детства сказками незабвенного Диккенса. Я хотел бы услышать “сверчка”, очаровательного “сверчка” его, по которому жизнь тоскует. <...> И старенькие колокола, и завыванье ветра в пустом камине, и гулы-шумы черных деревьев за ночными окошками. <...> Хотел бы слушать, как поют и потрескивают буковые дрова и уголь в каминах и очагах, как поют в дальних церквях <...> псалмы и гимны и победную песнь Рожденному, Свету Неизреченному!

Я не был в Англии никогда, но я... я вижу ее и знаю. Я даже слышу запахи ее праздника, детской его одежды! И курящегося синими огоньками сладкого “плюм-пудинга”, пунша и грога, и жареного гуся или, может быть, индюка, – почему-то я гуся вижу! – и особенных, на корице и имбире, сливяно-медовых пряников, и длинных конфет-ломучек, из сладкого хрусталя, – не посохов ли пастушьих или ледяных сосулек? – подающихся будто только на Рождество. И серебряные звезды вижу, и горшки гардении на столе – цветка лордов, в цветах сладких и нежных, как свежие сливки...» [Шмелев 1998-2: 264–265].

В приведенной цитате очевидны аллюзии на три повести Диккенса: «Рождественская песнь в прозе» (1843), «Колокола» (1844) и «Сверчок за очагом» (1845). В первой из них горящий пудинг и жареный гусь

восхваляются при описании рождественской трапезы семейства Крэтчитов; в той же повести упоминаются чаши с пуншем (при явлении Скруджу второго Духа) и кружки с грогом, которые поднимают на маяке у бушующего моря. Однако у Диккенса рождественскую песнь поют не в «дальних церквах», а в дальнем бедном жилище: Скрудж видит, как старик в окружении семейства исполняет ее у горящего очага, и временами она заглушается завыванием ветра над пустынным болотом. Таким образом, в тексте Шмелева, как и в стихотворении О. Э. Мандельштама «Домби и сын», возникает «монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира» [Гаспаров 1995: 337]. Но в повестях Диккенса на рождественских столах нет ни особых конфет в виде посохов, ни «цветка лордов»: в его изображении Дух Рождества благословляет обеды не лордов, а бедняков. Как и в «Письме лейтенанта», в «Двух письмах» Шмелев рисует мир героев Диккенса более элитарным, чем в первоисточнике.

Итак, имя Диккенса возникает у Шмелева в связи с актуализацией темы «английского»; для русского писателя образы Диккенса являют собой репрезентацию английской национальной идентичности. При этом его обращение с предтекстами английского классика имеет синтезирующий характер, а социальный статус персонажей Диккенса в его рассказах повышается под воздействием стереотипных представлений об англичанине как главным образом джентльмене или лорде. Полагая, что вопрос о значимости образов Диккенса для прозы Шмелева может стать предметом дальнейших исследований.

### *Список литературы*

*Акройд П.* Темза: Священная река / пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2009. 568 с.

*Бондаренко М. И.* Рождественский цикл Диккенса и русский святочный рассказ // Поэтика жанра: сб. науч. тр. / отв. ред. проф. В. Н. Ганин. М.: МПГУ, 2002. С. 159–167.

*Бячкова В. А.* О парадоксах женских и детских образов в романах Ч. Диккенса: к постановке проблемы // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 1(33). С. 86–82.

*Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. 477 с.

*Диккенс Ч.* Торговый дом под фирмою Домби и сын / пер. с англ. И. И. Введенского. М.: Типография М. Г. Волчанинова, 1893. 820 с.

*Ильин И. А.* Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1927–1934) М.: Русская книга, 2000. 560 с.

*Казнина О. А.* Русские в Англии. Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М.: Наследие, 1997. 413 с.

*Кондарина И. В.* Рецепция романистики Ч. Диккенса в России в 1850–1950-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 189 с.

*Михальская Н. П.* Россия и Англия: проблемы имагологии. М.; Самара: Порто-Принт, 2012. 222 с.

*Проскурнин Б. М.* Диалог русской и английской культур: об одном аспекте рецепции творчества Энтони Троллопа в России // *Мировая литература в контексте культуры*. 2015. Вып. 4 (10). С. 33–45.

*Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея. М.: Русская книга, 1998. 640 с.

*Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. Въезд в Париж: Рассказы. Воспоминания. Публицистика. М.: Русская книга, 1998. 512 с.

*Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика. М.: Русская книга, 1999. 592 с.

*Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 8 (доп.): Рваный барин: Рассказы. Очерки. Сказки. М.: Русская книга, 2000. 608 с.

*Lary N. M.* *Dostoevsky and Dickens: a study of literary influence*. L.; N. Y.: Routledge, 2009. 172 с.

## CHARLES DICKENS IN THE WORKS BY I. S. SHMELEV

**Svetlana V. Sheshunova**

Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics

Dubna State University

141980, Russia, Moscow region, Dubna, Universitetskaya st., 19.

bog15k254@dubna.net.ru

The paper analyzes the creative reception of Ch. Dickens in three works by I. S. Shmelev. Allusions to various works of the English writer are revealed in the epic «The Sun of the Dead» (1923) and the short story «Two Letters» (1924). In the short story «A Lieutenant's Letter» (1920) the names of all characters are adopted from the novel «Dombey and Son», but the features of these characters are modified. The author comes to the conclusion that Shmelev creates in his works a synthetic image of the artistic world of Dickens as the epitome of English culture.

**Key words:** I. S. Shmelev, Dickens in Russia, Russian-English literary relations

**«ТВЕРДОКАМЕННОСТЬ РУССКОЙ РЕЧИ»:  
О. Э. МАНДЕЛЬШТАМ В ПОЭЗИИ  
ШЕЙМАСА ХИНИ И ПОЛЫ МИХАН**

**Алла Владимировна Кононова**

аспирант кафедры зарубежной литературы  
Тюменский государственный университет  
625003, Россия, г. Тюмень, ул. Семакова, 10. alice2128506@yandex.ru

Данная статья является частью исследования влияния русской литературы и культуры на современную ирландскую поэзию. В статье проводится сопоставительный анализ двух стихотворений, посвященных О. Э. Мандельштаму: «М.» Шеймаса Хини и «Гравирование» («Etch») Пола Михан.

**Ключевые слова:** ирландская поэзия, диалог культур, Шеймас Хини, Пола Михан, О. Э. Мандельштам

«Домой в Россию», «Могила Достоевского», «Чехов на Сахалине» – всего лишь несколько примеров названий поэтических сборников и отдельных стихотворений современных ирландских поэтов. К этому следует добавить многочисленные упоминания советских и российских реалий, а также скрытые и явные аллюзии на жизнь и творчество русских поэтов, особенно поэтов Серебряного века. В данной статье мы рассмотрим два стихотворения, посвященные О. Э. Мандельштаму: «М.» Шеймаса Хини и «Гравирование» («Etch») Пола Михан.

Сравнить эти стихотворения особенно интересно, так как они написаны поэтами, чье творчество принадлежит к двум различным ветвям ирландской поэтической традиции: Шеймас Хини (Seamus Heaney, 1939–2013) – североирландский поэт из графства Дерри, чья судьба оказалась тесно переплетена с непростой судьбой Ольстера, той части провинции, что осталась в составе Соединенного Королевства после обретения Ирландией независимости, Пола Михан (Paula Meehan, р. 1955), напротив, принадлежит к поколению дублинских поэтов. Более того, если в стихах Хини слышатся отголоски английской философской лирики, на творчество Михан значительное влияние оказали американская поэзия и контркультура, а также знакомство с буддизмом и неошаманизмом. Тем удивительнее представляется тот факт,

что в определенный момент и Пола Михан, и Шеймас Хини обращаются к поэзии О. Э. Мандельштама.

Стихотворение «М.» появилось в одном из поздних сборников Ш. Хини «Ватерпас»<sup>1</sup> («The Spirit Level», 1996). Однако образ О. Э. Мандельштама встречается и в более ранних стихах поэта. Как отметил литературовед и историк культуры Т. Браун, «Хини всегда был поэтом, который стремился сделать для мира что-то хорошее, но которого мучила кажущаяся неспособность его поэзии что-либо изменить. В стихах Хини <...> слышится страх и вина за то, что он предал поэтическое искусство, оказавшись вовлеченным в ужасный конфликт, и, наоборот, за то, что стоял в стороне, когда другие страдали» [Brown 2010: 190–193]. Ощущение бегства от ответственности особенно остро чувствуется в его ранних сборниках. Так, обвиняя себя в бездействии, в стихотворении «Соприкосновение» («Exposure») Ш. Хини противопоставляет себя О. Э. Мандельштаму: «*Instead I walk through damp leaves, / Husks, the spent flukes of autumn, / Imagining a hero / On some muddy compound*» [Heaney 1975: 72]. Поэт бродит среди опавших листьев, обдумывая советы друзей, едкие замечания врагов, прислушиваясь к тому, что говорят за спиной, и одновременно представляя другого поэта – О. Э. Мандельштама, «героя», который не изменил себе, своему поэтическому дару, даже зная, что его судьба обречена. В одной из строф Хини говорит: «я не обвиняемый и не осведомитель, внутренний эмигрант», который «пытаясь разжечь костер от нескольких искр», пропустил по-настоящему важное знамение – «кометы пылающий хвост» [Heaney 1975: 72–73].

Тем ярче контраст «Соприкосновения», в котором поэт балансирует на грани самоанализа и самобичевания, со стихотворением «М.» (сокращение, взятое из английского перевода «Воспоминаний» Н. Я. Мандельштам, в котором инициалы О. М. были заменены на М.). Несмотря на то, что местом действия по-прежнему является лагерь для заключенных, который Хини переносит в Сибирь, главная роль отведена голосу поэта, вечному и вездесущему звуку.

С первых строк тон задает отсылка к мандельштамовскому «Разговору о Данте», оказавшему на Ш. Хини огромное влияние: «Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется, будто он *дает уроки глухонемым*, то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятным и без звука, *артикулируя каждую гласную* с педагогической наглядностью» (курсив наш – А. К.) [Мандельштам 1987: 132]. Посмотрим на первую строфу: «*When the deaf phonetician spread his hand / Over the dome of a speaker's skull / He could tell which diphthong and which vowel / By the bone vibrating to the sound*» [Heaney 1996: 57]. Перед

нами чтец, который произносит каждый звук с предельной четкостью, артикулируя мельчайшие нюансы, так что даже глухой человек может различить каждую гласную, каждый дифтонг по вибрации черепного купола. Конечно, наличие дифтонгов в русском языке – вопрос спорный, однако, они есть в итальянском: «Вспомните дивную мольбу, обращенную Вергилием к хитрейшему из греков. Вся она зыблется мягкостью итальянских дифтонгов» [Мандельштам 1987: 144]. «Божественная комедия» – ключ к пониманию как творчества О. Э. Мандельштама, так и творчества Ш. Хини. Но говоря о Шеймасе Хини, важно учитывать не только влияние Данте, но и влияние «мандельштамовского» Данте. В его эссе «Данте и современный поэт» («Dante and the Modern Poet») слышится неподдельный восторг и безграничное восхищение «непредсказуемой, интуитивной природой мандельштамовского гения» [Heaney 2002: 175].

Стихотворение «М.» – это торжество звука, торжество слова, звучащего под куполом человеческого черепа. Сразу вспоминаются строки О. Э. Мандельштама («Звездным рубчиком шитый чепец – / Чепчик счастья – Шекспира отец...») [Мандельштам 1990: 420]), а также бесценный комментарий Н. Я. Мандельштам во «Второй книге», которая была известна Ш. Хини по переводу М. Хейворда «Надежда оставлена» («Hope Abandoned», 1974): «Человек, обладатель черепа, есть настоящее чудо. Всякий человек – неповторим и незаменим. Он – Шекспир, потому что живет, мыслит и чувствует. А Шекспир только потому Шекспир, что он человек, обладатель черепа» [Мандельштам 1999: 493–494]. В стихотворении Хини вибрация от наполненного звуком черепа пронизывает почти каждую строку, благодаря повторению дифтонга в словах *dome – bone – globe – cold*. Более того, эффект резонирующего купола усиливается при помощи соседних дентальных и лабиальных согласных (d, b), а также сонорных (m, l), которые либо дают начальный толчок следующим за ними гласным (*dome – bone*), либо удлинняют их звучание в конце (*globe – cold*).

Во второй строфе слышится еще один звук – жужжание земной оси. Не о нем ли говорил Мандельштам: «О, если б и меня когда-нибудь могло / Заставить – сон и смерть минуя – / Стрекало воздуха и летнее тепло / Услышать ось земную, ось земную...» [Мандельштам 1990: 239]? Хини также старается уловить это жужжание, и в его стихотворении оно сливается в унисон со звуком, рождающимся в гортани поэта даже в Богом забытом лагере для заключенных, посреди «вечной мерзлоты» далекой Сибири: «*A globe stops spinning. I set my palm / On a contour cold as permafrost / And imagine axle-hum and the steadfast / Russian of Osip Mandelstam*» [Heaney 1996: 57]. Мысленно

преодолевая тысячи километров, ирландский поэт слышит этот голос – «твердокаменную русскую речь Осипа Манделъштама». Эпитет «твердокаменный» («steadfast») отсылает нас, конечно же, к записям О. Э. Манделъштама об Армении, вошедшим затем в Приложение к его «Путешествию в Армению»: «Если приму как заслуженное и тень от дуба и тень от гроба и твердокаменность членораздельной речи, – как я тогда почувствую современность?» [Манделъштам 1994: 363].

Стихотворение «М.», таким образом, становится не только памятником великому поэту, но монументом звука поэтического голоса, сливающегося со звучанием земной оси, проникающего в самую суть всего земного и одновременно возвышающегося над ним. В противоположность «Соприкосновению», полному сомнений и угрызений совести, «М.» – это уверенное принятие поэтического дара, утверждение права поэта звучать.

Другое посвящение О. Э. Манделъштаму – стихотворение П. Михан «Гравирование» («Etch») – появилось в 2009 году в сборнике «Рисуя дождь» («Painting Rain»). В его основе лежат воспоминания солдагерников О. Э. Манделъштама, которые в частности приводит в своей книге Н. Я. Манделъштам, о поэте, читающем другим заключенным свои стихи: «Среди шпаны находился человек, поросший седой щетиной, в желтом кожаном пальто. Он читал стихи. <...> Слушали его в полном молчании, иногда просили повторить. Он повторял» [Манделъштам 1999: 462]. Также стихотворение отсылает нас к историям о заключенных, которые часто, чтобы сохранить память в нечеловеческих условиях, записывали стихи на бересте: «*What was not committed to birch bark / Was scribed in the memory of the hushed zeks / Who took Osip's poem to heart*» [Meehan 2009: 72]. И наконец, вторая строфа («*His poem I write in my own breath / On the windowpane, the dear Irish rain / Falling to the garden's purple vetch*») родилась из строк О. Э. Манделъштама («На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло») [Манделъштам 1990: 98]. Для П. Михан дыхание на стекле оказалось подходящей метафорой для определения поэзии. На одном из выступлений в дублинском Тринити Колледже П. Михан заметила, что поэзия – это и есть «след, оставленный нашим дыханием» [Meehan 2014: эл. ресурс].

В стихотворении Михан своим дыханием пишет стихи русского поэта на оконном стекле дома в самом сердце Дублина, в то время как за окном льет до боли родной ирландский дождь. Происходит невероятно близкое, почти интимное соприкосновение с поэзией Манделъштама. Но в отличие от Шеймаса Хини, который мысленно отправляется в далекую Сибирь, Пола Михан решительно переносит место действия

в Ирландию, как бы встраивая стихи О. Э. Мандельштама в ирландскую реальность, в ирландский контекст. Однако, если Хини создает памятник Мандельштаму из чистого звука, Михан берет за основу гравюрную технику, вытравливая на поверхности морщины, избороздившие лицо узника («*I'll spill acid on this plate / And fetch from deepest darkest shade / The lines that scarred the prisoner's face*» [Meehan 2009, 72]).

Говоря о поэзии Пола Михан, ирландская поэтесса Мэри О'Мэлли отметила, что Михан удается облечь в стихотворную форму то, что зачастую невыразимо и невыносимо, «она сталкивается лицом к лицу с самым мраком и побеждает его». [O'Malley 2009: 32]. Стихотворение «Etch» в определенной мере подтверждает эту мысль: на «гравюре» Михан удается выхватить образ О. Э. Мандельштама из густой, почти непроницаемой черноты («*And fetch from deepest darkest shade*»), вырвать его стихи из ужаса тюремного лагеря («*the most wretched place*») и удерживать их. Причем выражается это не только лексически, но и формально: несмотря на отсутствие строгих конечных рифм в терцетах, каждая строфа крепко спаяна с соседними за счет многочисленных аллитераций (например, **birch bark**, **deepest darkest**), ассонансов (**plate – shade – face – place – fate**), внутренних рифм (**windowpane – rain**), построенных также вокруг названия (**etch – vetch – fetch**) и анафорических конструкций (***The lines that scarred the prisoner's face;/ The light that struck in that most wretched place – /The wolves' tracking howl, / The birches singing out the forest's fate***). На наш взгляд, обилие подобных формальных приемов сближает стихотворение с истинно ирландской традицией стихосложения, в том числе с древнеирландской заклинательной традицией. Сходство с заклинанием становится более очевидным, если вспомнить стихотворение Пола Михан, написанное в 1992 году, «Раненое дитя» («*The Wounded Child*»): «*When your story is told / give her the Russian doll. / Say: Take this in your fist, love, / grip tight and feel / glacier grind mountain to dust, / fire gallop across the taiga*» [Meehan 1994: 59].

В контексте данной статьи стихотворение «*The Wounded Child*» интересно тем, что в поисках внутренней гармонии и попытки достичь взаимопонимания с самой собой, Михан приходится совершить путешествие через Сибирь, через дремучий таежный лес, проводником в который является русская матрешка. Однако, матрешка – это не только так называемый проводник, но и метафора стремления поэта «дойти до самой сути», выразить в своих стихах то, что действительно имеет значение. По словам Н. Я. Мандельштам, «поэт пробивается к целостному клочку гармонии, спрятанному в тайниках его сознания, отбрасывая лишнее и ложное» [Мандельштам 1999: 220]. Как это ни пара-

доксально, путь к «тайникам сознания» ирландского поэта очень часто проходит через Россию.

В одной из статей британский критик и переводчик К. Миллер объясняет невероятную популярность О. Э. и Н. Я. Мандельштам на Западе жадностью до хорошей трагедии («We swoon for such tragedy»): «Добро и зло занимают должное место в повествовании. Друзья проверяются на верность. Любовь противостоит смерти в неизвестности, в жестоких климатических и исторических условиях. Мы обожаем такие истории настолько, что под впечатлением от них пишем стихи» [Miller 2005: 14–15]. Подобная версия вполне вероятна, тем не менее, мы полагаем, что в случае ирландских поэтов имеет место также нечто большее, чем любовь к трагедии или «желание страдать вместе с великими» [Johnston 1993: 163]. В рассмотренных нами стихотворениях фигура О. Э. Мандельштама становится символом значимости поэзии, напоминанием о том, что поэзия была и остается жизненно важна. Творчество как Ш. Хини, так и П. Михан, уходит своими корнями к богатой ирландской поэтической традиции, в том числе к традиции древней Ирландии, в которой поэт и поэтическое слово всегда занимали особое место. Однако, в силу исторических причин, связь с этой традицией оказалась в какой-то момент утрачена или ненадежна, и восстанавливать ее пришлось не только в совершенно новом мире, но и посредством другого языка (т. е. английского), который оказался во многом не приспособленным для выражения ирландской мысли. Одним из способов восстановления этой связи и опорой для определения своего места в окружающем мире и в поэзии для ирландских поэтов, в частности, для Шеймаса Хини и Пола Михан, оказалась «твердокаменность русской речи Осипа Мандельштама».

### **Примечание**

<sup>1</sup> Перевод Г. М. Кружкова

### **Список литературы**

- Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999. 552 с.  
*Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. М.: Согласие, 1999. 750 с.  
*Мандельштам О. Э.* Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.  
*Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. 622 с.  
*Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3. 515 с.

*Brown T.* The literature of Ireland: culture and criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 281 p.

*Heaney S.* Finders keepers: selected prose 1971–2001. London: Faber, 2002. 416 p.

*Heaney S.* North. London: Faber, 1975. 73 p.

*Heaney S.* The Spirit Level. London: Faber, 1996. 70 p.

*Johnston F.* Review: John Jordan «Collected Poems», Leland Bardwell «Dostoevsky's Grave», John Ennis «Arboretum» // Irish University Review. Vol. 23. №. 1. Special Issue: Eavan Boland. 1993. P. 162–164.

*Meehan P.* On poetry: «Craft is supposed to carry you somewhere». 2014. URL: <https://storify.com/ODitor/paula-meehan-craft-is-supposed-to-carry-you> (дата обращения: 23.03.2016).

*Meehan P.* Painting Rain. Manchester: Carcanet, 2009. 100 p.

*Meehan P.* Pillow Talk. Oldcastle, County Meath: Gallery Press, 1994. 74 p.

*Miller C.* The Mandelstam syndrome and the «old heroic bang» // PN Review. 31:4. 2005. P. 14–22.

*O'Malley M.* City Centre // An Sionnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts. Vol. 5. № 1–2. 2009. P. 27–33.

**«THE STEADFAST RUSSIAN OF OSIP MANDELSTAM»:  
OSIP MANDELSTAM IN THE POETRY  
OF SEAMUS HEANEY AND PAULA MEEHAN**

**Alla V. Kononova**

Postgraduate Student of the Foreign Literature Department

Tyumen State University

625003, Russia, Tyumen, Semakova st., 10. [alice2128506@yandex.ru](mailto:alice2128506@yandex.ru)

The article is part of the research focused on the influence of Russian literature and culture on contemporary Irish poetry. It presents a comparative analysis of two poems dedicated to Osip Mandelstam – «M.» by Seamus Heaney and «Etch» by Paula Meehan.

**Key words:** Irish poetry, dialogue of cultures, Seamus Heaney, Paula Meehan, Osip Mandelstam.

**ПОЭТИКА «ВЫСОКОГО БЕЗМОЛВИЯ»:  
«НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ» ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА  
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

**Ольга Михайловна Любимская**

аспирант кафедры зарубежной литературы

Тюменский государственный университет

625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6. lubimskaya89@list.ru

В статье рассматривается влияние творчества Ф. М. Достоевского на формирование художественного мира Дж. Д. Сэлинджера. Особенности восприятия исследуются на примере феномена молчания. Особое внимание уделяется такому аспекту поэтики как «высокое безмолвие», анализируемое в религиозно-философском контексте. Материалом исследования является роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

**Ключевые слова:** Дж. Д. Сэлинджер, Ф. М. Достоевский, восприятие, влияние, поэтика, молчание, безмолвие, тишина.

Одним из самых загадочных феноменов языка является молчание. Безмолвие характерно для природы, мира, человека вообще, и может быть исследовано с различных точек зрения: философия молчания, мифологические аспекты молчания, молчание как коммуникативный феномен, такие его аспекты, как семантика и поэтика молчания и т. п. В данной работе мы обратимся к анализу поэтики молчания в компаративистском ракурсе в романе «Над пропастью во ржи» («The Catcher in the Rye», 1951). Прежде чем перейти к теоретическому рассмотрению проблемы, необходимо заметить, что понятия «молчание», «безмолвие», «тишина» и т. п. могут рассматриваться в качестве ситуативных синонимов (например, см. словарь В. И. Даля, «Словарь языка Пушкина», 17-томный словарь русского языка). Принимая во внимание, что термин безмолвие – более абстрактный, а, следовательно, включающий в себя философский и метафизический подтекст, различные оттенки смыслов, мы можем рассматривать его в качестве обобщающего понятия для молчания и тишины.

Итак, в мифологии и религии тишина является символом Абсолюта, первообраза мира, служит обозначением перехода в сферу сакрального. Так, тишина и безмолвие характеризует опыт духовного станов-

ления в мистических направлениях философии и религии. Молчанием символизируется сокровенность духовного восхождения, однако оно не подразумевает отсутствия внутренней работы мысли, внутренней речи, абсолютного покоя разума, молчание – невысказанное вслух слово. «В онтологическом аспекте тишина предстает как составная часть важнейших философских антиномий: статика – динамика, покой – движение, космос – хаос»; «как правило, тишина служит показателем внешней и внутренней гармонии, целостности, позитивного начала» [Некрасова 2009]. Феномен молчания играет значительную роль в художественном мире Дж. Д. Сэлинджера, в том числе в романе «Над пропастью во ржи».

К 1940–1960-м годам в литературе Западной Европы и США формируется новый тип романа о подростке, где образ подростка предстает в парадигматическом плане как универсальная модель человека в мире. «Литература о взрослении человека имеет глубокую традицию в США и связана с именами Мелвилла, Готорна, Твена, Хемингуэя, Дос Пассоса, Фицджеральда. Однако именно в 1940—1960-х годах американская литература сосредоточилась на проблемах, связанных с молодежью. В это время происходит формирование нового типа романа о подростке» [Львова 2008: 206]. Помимо «Над пропастью во ржи» Сэлинджера значимыми романами этого периода о подростке являются «Случай Портного» Ф. Рота (*Portnoy's Complaint*, 1969), «Участница свадьбы» К. Маккаллера (*The Member of the Wedding*, 1946), «Под стеклянным колпаком» С. Плат (*The Bell Jar*, 1963) и другие. Для этого романа характерны символизм, философская проблематика и связанная с нею символика. В критических работах отмечается воздействие экзистенциализма и литературы битников на формирование этой жанровой разновидности в 1950-е годы. Важной составляющей формирования литературно-философского контекста этого типа романа о подростке стало творчество Ф. М. Достоевского.

Проблема «Сэлинджер и Достоевский» лишь частично освоена в отечественном и зарубежном литературоведении. Некоторые аспекты этой темы проанализированы в работах Майкла Каца (*Michael R. Katz*), профессора университета Мидлбери, США; Лилиан Фурст (*Lillian R. Furst*), профессора сравнительного литературоведения при университете Северной Каролины, в статье «“Записки из подполья” Достоевского и “Над пропастью во ржи” Сэлинджера» (1978); Хорст-Юргена Герика [*Gerigk* 1983] из института Славянской литературы и культуры при Гейдельбергском университете в работе «“Подросток” Достоевского и “Над пропастью во ржи” Сэлинджера» (1983); Дональда Фиена

(D. M. Fiene) в работе «Дж. Д. Сэлинджер и “Братья Карамазовы”» (1987) [Fiene 1987] и т. д.

В монографии И. В. Львовой «Ф. М. Достоевский и американский роман 1940 – 1960-х годов» (2008), в том числе раскрываются особенности преломления открытий Достоевского в художественном мире Сэлинджера. Однако, характер схождений в творчестве Достоевского и Сэлинджера является сложным, что проявляется в осторожной оценке к определению степени влияния русского классика на творчество американского писателя (Д. М. Фиен, И. В. Львова и др.).

Согласно Фиену, религиозная тема является ведущей в романе Сэлинджера и тем роднит это произведение с «Братьями Карамазовыми». Львова сужает рамки влияния русского классика до произведения «Подросток», основываясь на том, что общим является главный мотив взросления, через который вытекают другие сходные мотивы: бегства и поисков учителя, одиночества и конфронтации, утерянность рая. Однако, мы разделяем позицию американского литературоведа и считаем, что во время написания романа «Над пропастью во ржи» Сэлинджер безусловно был хорошо знаком с центральными проблемами «Братьев Карамазовых». В рассказе «Дорогой Эсме – с любовью и всякой мерзостью» (1950) главный герой, солдат Икс, размышляет о невозможности земного рая: «...он уже в третий раз открывал эту книгу и перечитывал краткую надпись на форзаце «Боже милостивый, жизнь – это ад»; «...затем взял огрызок карандаша и с жаром, какого за все эти месяцы не вкладывал ни в одно дело, приписал внизу по-английски: «Отцы и учителя, мыслю: «Что есть ад?» Рассуждаю так: «Страдание о том, что нельзя уже более любить». Он начал выводить под этими словами имя автора – Достоевского» [Сэлинджер 1983: 521]. Роман «Над пропастью во ржи» был написан годом позднее, таким образом, можно предположить, что роман «Братья Карамазовы» может рассматриваться в качестве одного из его претекстов. Влияние сразу двух произведений Достоевского («Подросток», «Братья Карамазовы») на роман «Над пропастью во ржи» замечает Е. М. Бутенина (доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации, Дальневосточный федеральный университет) в работе «Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке» [см.: Бутенина 2016].

И. В. Львова отмечает, что, несомненно, роман «Подросток» является важной структурной составляющей контекстуального поля романа Сэлинджера, тем не менее, допускает, что стремления Холдена можно сравнить со стремлениями таких героев Достоевского, как Алеша, князь Мышкин, даже Коля [см.: Львова 2008].

Интересно проблема молчания у Достоевского решается в статье молдавского литературоведа Р. Я. Клейман «Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур Большого времени» (2011). В произведениях Достоевского Клейман выделяет следующие типы молчания: поэтика высокого безмолвия (которую мы рассмотрим ниже), театральное молчание, поэтика внутреннего монолога, а также: молчание порога, серьезно-смеховое молчание и т. д.

Для нашей работы особенно важным нам представляются размышления Клейман о «высоком безмолвии». Этот типологический комплекс по Клейман включает в себя три типа: ветхозаветное, христологическое, исихическое. Сюда же по принципу антитезы примыкает четвертый тип: искусительное молчание. Пример ветхозаветного молчания, как показывает Клейман, являет князь Мышкин, с безмолвным рыданием простирающий руки в синеву швейцарских гор: «Ему вспомнилось теперь, как простирали он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал»; «он мучился глухо и немом» [Достоевский 1973: 351–352]. Этот жест выражает редуцированную аллюзию на библейского Моисея, простирающего руки к Земле обетованной, из которой он один «выкидыш». Христологическое молчание наблюдается в Легенде о Великом инквизиторе. Исихическое молчание как основа православного аскетизма проявляется в старике Григории в романе «Братья Карамазовы». Потрясенный рождением шестипалого младенца, Григорий «...не только молчал вплоть до самого крещения, но и нарочно уходил молчать в сад» [Достоевский 1976: 88]. Сад выступает здесь как хронотопное пространство, причастное к мировому дереву, а через него – к вселенской вертикали. Также подробно Клейман анализирует искусительное молчание (рождение Смердякова в баньке, умолчание Смердякова в диалогах с Иваном и т. д.).

Итогом исследования Р. Я. Клейман становится идея о рецепции категории молчания Достоевского в мировой литературе и прогноз о мощном творческом потенциале этого влияния: «У нашей темы финал, открытый в будущее, и «мертвая тишина» ей не грозит. Во всяком случае, те мощные пласты семантики молчания, которые таит в себе наследие Достоевского, прочно впаянные в мировой контекст, служат гарантией этого» [Клейман 2011: 254]. Нам же представляется не менее важным и актуальным изучить механизм этого влияния в творчестве Сэлинджера. В своей работе мы обращаемся к этому новому ракурсу исследования творчества американского писателя.

«Высокое безмолвие» Достоевского как типологический комплекс по Клейман обусловлено православной традицией, в то время как «высокое безмолвие» Сэлинджера имеет более сложную природу проис-

хождения. Спорные религиозные воззрения американского писателя (иудаизм, христианство, буддизм) вызывают трудности в однозначном определении типологического комплекса. На данный момент мы находимся в процессе его выработки и, тем не менее, уже сейчас в работах Сэлинджера можно выявить «высокое безмолвие» как общий тип молчания, связанный с сакральными, духовными и метафизическими смыслами.

Так, главный герой романа «Над пропастью во ржи», Холден Колфилд, проявляет особенную тонкость в разговоре с монахиней, с которой случайно знакомится в кафе за завтраком в буфете вокзала. Монахиня являет собой человека, имеющего прямое отношение к церкви, способного вступать в непосредственный диалог с Богом. И поэтому, несмотря на раздражающее любопытство, Холден не решается потревожить ее праздными вопросами: *«Меня так и разбирало любопытство — интересно бы узнать, как эта преподавательница английского могла быть монахиней и все-таки читать некоторые книжки по английской литературе»; «Никаких особенных страстей в ней (в Юстасии) не было, и все-таки интересно, что думает монахиня, когда читает про эту самую Юстасию. Но я, конечно, ничего не спросил»* [Сэлинджер 2015: 116]. Трепетное обращение со «святыней» обнаруживается и в романе «Братья Карамазовы». Оно присутствует в отношениях Алеши и Зосимы, старца, к которому Алеша питает особые чувства. Не один раз Алексей горит желанием спросить что-то у него или сказать о чем-то важном, но каждый раз, боясь проявить малодушие и поколебать свою веру в божественную могущественность любимого старца, он себя сдерживает: *«Он даже хотел рискнуть предугадать старца, сказать ему что-нибудь об этих могущих прибыть лицах, но подумал и промолчал»* [Достоевский 1976: 31]; *«Хотелось ему еще спросить, и даже с языка срывался вопрос: что предозначал этот земной поклон брату Дмитрию? — но он не посмел спросить»* [Достоевский 1976: 72].

На размышления религиозного характера в отношении монахини показывает и выражение *«Никаких особенных страстей в Юстасии не было...»* («She wasn't too sexy or anything» [Salinger 1979:122]). Чтение монахиней светской литературы может служить примером искусительного молчания, относящегося к «высокому безмолвию» по типологии Клейман. Такая чуткость со стороны Холдена к монахине определяется не только ее внешней причастностью к церкви по духовному сану, но и внутренней: простотой характера, приветливостью и добротой; Холден остро реагирует на эти качества характера, которые несомненно служат для него знаком истинной причастности к церкви,

не липовой «святости». Внешнее, декларируемое отношение к церкви герой не принимает и даже воспринимает его как фальшь. Так, Холден бестактно будит одноклассника посреди ночи, три раза произнеся почти грубое «Эй, Экли!»: *«Слушай, как это поступают в монастырь? – спрашиваю я. Мне вдруг вздумалось уйти в монастырь. Надо быть католиком или нет?»* [Сэлинджер 2015: 55]. Веру Экли Холден воспринимает как внешнее подражание церковным обычаям, потому не боится потревожить его вопросами как монахиню.

На «высокое безмолвие» в романе Сэлинджера указывает и появление образа «могильных плит» («the tomb»). Герой ощущает сильную потребность в уединении, в том месте, где не было бы пошлости и пустой болтовни. Ожидая Фиби после занятий, он с горечью подмечает, что школа не является таким местом, что на стенах повсюду написана или даже нацарапана непечатная брань. Тогда он решает подождать сестру в музее, который расположен у школы, и в тихом месте среди египетских экспонатов Холден ожидает найти покой. Но и там его идиллия нарушена похабщиной: *«Я остался один среди могильных плит. Мне тут нравилось – тихо, спокойно. И вдруг я увидел на стене – догадайтесь, что? Опять похабщина! Красным карандашом, прямо под стеклянной витриной, на камне»* [Сэлинджер 2015: 212].

Примечательно и то, что в музее Холден встречает двух мальчишек, один из которых совсем не проявляет желания разговаривать: *«А твой приятель немой, что ли? – Он мне не приятель, он мой братишка. – Разве он не умеет говорить? – спрашиваю я. – Ты что, говорить не умеешь? – Умею, – отвечает. – Только не хочу»* [Сэлинджер 2015: 211]. Безгласный мальчик определенно обладает такой же сильной тягой к молчанию. Как и Холден, мальчишки сбежали из школы и также им интересно посмотреть на мумии: *«А почему вы не в школе, ребята? – спрашиваю. – Нет занятий, – говорит тот, что все время разговаривал. Я видел, что он врет, подлец»* [Сэлинджер 2015: 211]. Здесь мы видим и отражение биографии писателя. Постоянно переезжая семьей в более престижные районы, Сэлинджер жил вблизи Музея естественной истории (с 1928 г.) и Музея «Метрополитен» (с 1932 г.). Факт о том, что писатель любил проводить там время, отмечен биографом Кеннетом Славенски: *«Учеба его интересовала мало, на уроках он скучал, а все свободное время просиживал у окна, глядя на Центральный парк, либо же пропадал в расположенном поблизости от дома Музее естественной истории»* [Славенски 2014: 20]. Однако, разница между мальчиком и главным героем очевидна: молчаливый мальчик испугался открывшейся перед ним тишины и пустоты, исходящих от могильных плит, и сбежал из этого места: *«Они прижима-*

лись ко мне, как котята, а неразговорчивый даже вцепился в мой рукав. – Пойдем домой, – сказал он вдруг. – Я уже все видел. Пойдем скорее! – Он повернулся и побежал» [Сэлинджер 2015: 212]. Холден же, напротив, обретает гармонию только в полном уединении. В свете нескончаемых дискуссий о том, является ли бунт Холдена героическим, можно ли вообще назвать его стремление к побегу бунтом и отвагой, эта ситуация как нельзя лучше демонстрирует, что мужество Холдена проявляется в бесстрашии остаться наедине с собой.

Далее герой доводит свои размышления до гротеска, делая вывод о невозможности рая на земле. Никогда, по мнению героя, на земле не наступит гармония и красота: *«Мне иногда кажется – вот я умру, упаду на кладбище, поставят надо мной памятник, напишут «Холден Колфилд», и год рождения, и год смерти, а под всем этим кто-нибудь нацарапает похабщину. Уверен, что так оно и будет»* [Сэлинджер 2015: 212]. По некоторым традициям, в том числе и еврейским, кладбище считается Святой землей, и для всех, вне зависимости от народности, обряд погребения является священным. Соответственно лексема «кладбище» («a cemetery») также относит ситуацию нарушенной тишины к типу «высокого безмолвия». Нарушение тишины, красоты даже в таком месте, которому должно сопутствовать безмолвие по определению, доводит ситуацию до предельного трагизма. В «Братьях Карамазовых» кладбище также являет собой знаковое место, связанное с молчанием. Так, несколько раз мы видим на кладбище молчащего Алексея: *«Алеша не выказал на могилке матери никакой особенной чувствительности; он только выслушал важный и резонный рассказ Григория о сооружении плиты, постоял понурившись и ушел, не вымолвив ни слова»* [Достоевский 1976: 22]; Алеша, сидящий на могильном камне одного инока *«безгласно, но горько плачет»* [Достоевский 1976: 297]. Немного далее в тексте романа раскрывается, что эта могила – старца Иова *«великого постника и молчальника»* [Достоевский 1976: 298]. Однако, в художественном мире Достоевского присутствует идея земного рая, который проявляется в том числе и на кладбище: *«Цветники устроены были в оградах церквей и между могил»* [Достоевский 1976: 35]. У Сэлинджера же, напротив, нет места для рая на земле, поскольку даже такое место как кладбище осквернено похабщиной: *«...нельзя найти спокойное, тихое место – нет его на свете»* [Сэлинджер 2015: 212]. Неблагозвучие, проявленное графически, является выражением земного ада в противоположность тишине, раю.

Для поэтики молчания в романе «Над пропастью во ржи» вообще характерно графическое выражение уровня шума. Тишину, которую Холден отождествляет с красотой и спокойствием, нарушают нецен-

зурные слова, написанные повсюду на стенах Нью-Йорка. Персонажи не могут скрыть свою душевную дисгармонию, они не могут молчать, молчание для них сродни насилию. Если они не кричат, ни орут, не гогочут, то проявляют свой внутренний разлад через обценную лексику, оставленную карандашом. Все это неблагозвучие воспринимается героем как открытая дверь для проявления ада и невозможность рая на земле.

Таким образом, мы выявили некоторые примеры «высокого безмолвия» в тексте романа «Над пропастью во ржи». Этот тип молчания, однако, является не единственным в романе, что позволяет нам говорить о «полифонии» молчания у Сэлинджера. Этот факт, несомненно, сближает художественный мир Сэлинджера с творчеством Достоевского. И в этой связи открывается интересная перспектива проанализировать другие типы молчания (экзистенциальное, эстетическое и т. д.) в романе «Над пропастью во ржи», а также сопоставить в этом ракурсе рай Сэлинджера и Достоевского, найти параллели и влияние русского классика.

### *Список литературы*

*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 362 с.

*Бутенина Е. М.* Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 2(34). 2016. С. 94–100.

*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1981.

*Клейман Р. Я.* Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов: сб. ст. / под ред. К. Кроо, Т. Сабо и Г. Ш. Хорвата. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 242–254.

*Львова И. В.* Ф. М. Достоевский и американский роман 1940 – 1960-х годов. Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. 312 с.

*Некрасова И. М.* Целая вселенная: к проблеме исследования поэтики тишины // ГЭЗета. 2009. Вып. 3. URL: <http://sound-museumspb.ru/en/gezeta/42-articles/1202-inna-nekrasova> (дата обращения: 27.01.2016).

*Славенски К. Дж. Д.* Сэлинджер. Человек, идущий через рожь / пер. с англ. А. Дорошевича, Д. Карельского. СПб.: Азбука, 2014. 512 с.

*Сэлинджер Дж. Д.* Над пропастью во ржи / пер. с англ. Р. Я. Райт-Ковалевой. М.: Эксмо, 2015. 214 с.

*Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Девять рассказов; пер. с англ. / сост. А. Мулярчик. М.: Худож. лит. 1983. 168 с.*

*Fiene D. M. J. D. Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's Dostojewskijs Jungling und Salinger's "The Catcher in the Rye" // Dostoevsky Studies. 1987. Vol. 4. P. 171–186.*

*Furst L. Dostoevsky's Notes from Underground and Salinger's "The Catcher in the Rye" // Canadian review of comparative Literature. 1978. Vol. 5. P. 72–85.*

*Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's "The Catcher in the Rye" // Dostoevsky Studies. 1983. Vol. 4. P. 37–52.*

*Salinger J. D. The Catcher in the Rye. М.: Прорпсс, 1979.*

**POETICS OF “HIGH SILENCE”:  
“THE CATCHER IN THE RYE” BY J. D. SALINGER  
IN THE CONTEXT OF F. M. DOSTOEVSKY’S WORKS**

**Olga M. Lubimskaya**

Postgraduate Student in the Department of Foreign Literature

Tyumen State University

625003, Russia, Tyumen, Volodarskogo st., 6. lubimskaya89@list.ru

The article deals with the influence of F. M. Dostoevsky's works on J. D. Salinger's artistic world. The peculiarities of this perception have been studied through the phenomenon of silence. The author of the paper pays attention to such aspect of the poetics as “high silence” analyzed in the religious and philosophical context. The material under investigation is the novel «The Catcher in the Rye» by J. D. Salinger.

**Key words:** J. D. Salinger, F. M. Dostoevsky, perception, influence, poetics, silence, high silence, quietness.

**ДЖОН ЛЕННОН КАК АВТОР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ:  
РЕЦЕПЦИЯ И ПЕРЕВОДЫ В РОССИИ**

**София Анатольевна Харламова**

аспирантка кафедры зарубежной литературы

Тюменский государственный университет

625003, Россия, г. Тюмень, ул. Республики, 9. kharlamovasophia@gmail.com

В настоящей статье всемирно известный музыкант Джон Леннон представлен как автор художественной прозы. Несмотря на высокую популярность его книг и сравнительно большое количество изданий и переводов, они до настоящего времени не становились объектом литературоведческого анализа. Автор статьи обращается к некоторым малоизвестным биографическим фактам, касающимся литературного творчества и публикации сборников Дж. Леннона, дает краткую характеристику поэтики его прозы и главным образом останавливается на вопросе изданий, рецепции и перевода этих произведений в России.

**Ключевые слова:** Джон Леннон, проза рок-музыкантов, перевод, рецепция, игра слов.

Отечественному читателю и слушателю очень хорошо известно музыкальное и поэтическое творчество Джона Леннона, менее известен Леннон как автор художественной прозы. В отечественном литературоведении пока нет работ, посвященных Леннону-писателю, поэтому нам представляется необходимым обратиться к прозаическому творчеству Леннона и других рок-музыкантов как объекту литературоведческого анализа. В предисловии к первому российскому изданию книг Леннона переводчик А. Курбановский не без иронии замечает: «Данное издание не является строго академическим, выверенным научно критическим исследованием текста. Время такого еще, очевидно, придет – хочется надеяться, в серии «Литературные памятники», с подробными комментариями и примечаниями» [Леннон 2012: эл. ресурс]. Следуя логике А. Курбановского, можно предположить, что время научной оценки литературного творчества деятелей рок-культуры XX в. наконец пришло. Также считаем необходимым отметить, что под художественной прозой рок-музыкантов мы понимаем художественные произведения, написанные рок-музыкантами: рассказы, романы, пьесы и другие произведения, включенные в сборники,

которые не связаны непосредственно с музыкальным творчеством, никогда не были переложены на музыку и были изданы в официальной печати как самостоятельные литературные произведения.

Прежде чем обратиться к анализу некоторых особенностей рецепции и перевода прозы Леннона на русский язык, стоит заметить то, что биографы коллектива «Битлз» и в частности Леннона акцентируют внимание на музыкальной, реже – на политической, деятельности Леннона. Но нам представляется необходимым обратиться к биографии Леннона-писателя и проследить основные этапы становления Леннона как автора художественной прозы. Свою первую книгу он «издал» в одиннадцать лет. Это были короткие рассказы, анекдоты, карикатуры, рисунки и вырезанные из журналов фотографии. Таким образом, уже в юности был задан юмористический и сатирический тон творчества Леннона. В школьные годы, не будучи примерным учеником, Леннон показывал недюжинные способности в рисовании, английском языке и литературе. Ранние литературные опыты Леннона пользовались популярностью у его одноклассников, не исключено, что из-за обценного характера некоторых его карикатур и текстов.

Свою первую книгу «*Пишу как пишется*» («*John Lennon In His Own Write*») Леннон выпустил 23 марта 1964 года. Вторая книга Леннона «*Испанец в колесе*» («*The Spaniard In The Works*») вышла 24 июня 1965 г. Поскольку публикация этих книг пришлась на пик «битломании», несложно представить, с какой скоростью и в каких количествах раскупались сборники. В рекламных целях на некоторых тиражах были предусмотрены наклейки «*Битл, который пишет*» («*A Writing Beatle*»). Кроме того, что книги были изданы на фоне международного внимания к группе, стоит отметить, что содержание книг представляло собой разительный контраст по сравнению с текстами песен «Битлз» того периода: «В итоге мы получаем альтернативный взгляд на внешнюю светлую и приторную сторону «Битлз»: пародии, черный юмор, сюрреалистические сказки о жизни низших классов общества, мстительные нападки на средства массовой информации. Никого не пощадили» [Lennon 2010: ix]. Среди музыкальных критиков распространено мнение, что Леннон, проявив себя как писатель, предопределил новый виток развития своей поэзии, оставив позади романтические подростковые баллады. Это был один из факторов, повлиявших на то, что в период с 1965 по 1966 гг. тексты песен Леннона значительно изменились и стали мрачнее и глубже. В особенности критики отмечают в связи с этим песню «*I am the Walrus*» (рус. «*Я морж*», 1967 г.), считающуюся кульминацией становления лирики Леннона [Lennon 2010: x].

В одном из интервью Леннон объяснил, как он пишет свои книги: «Я записываю всякую всячину на клочках бумаги и рассовываю по карманам. Когда они наполняются, книга готова» [Студ. меридиан 1991: 44]. Конечно, Леннон лукавит: изначально он писал все эти рассказы, пародии и стихи для себя и друзей, не задумываясь всерьез об их публикации. Выход в свет первой книги обязан стечению обстоятельств. В 1964 г. издательство «Джонатан Кэйн» («Jonathan Cape») получило заказ на публикацию книги американского журналиста Майкла Брауна «Love Me Do: The Beatles' Progress». В этой рукописи литературный агент издательства Том Мэшлер обнаружил несколько стихотворных фрагментов, которые, как он выяснил, принадлежали Леннону, что вызвало у него необычайный восторг. Позднее Мэшлер встретился с музыкантом лично и убедил его написать рассказы для издания книги. Кроме того, уже после трагической смерти музыканта, в 1986 г. была издана третья книга «Устная небопись» («*Skywriting by word of Mouth*») с ранее не публиковавшимися литературными работами и рисунками Леннона.

К сожалению, объем статьи не позволяет изложить подробный анализ поэтики произведений Леннона, но, тем не менее, считаем необходимым представить ее главные характерные черты. Особенность поэтики произведений Леннона – это смелый эксперимент над английским языком: игра слов, эрративный нарратив, нарушение языковых норм, высокий уровень интертекстуальности. Сборники представляют собой удивительное жанровое разнообразие: проза представлена рассказами, литературными пародиями, подражанием газетным жанрам (общественные опросы, объявления, авторские колонки), эпистолярным жанром (письма читателей и фанатов), сказками, поэзия – лирическими стихотворениями и детскими стихами, а драма – одноактовыми пьесами. Поэтому, неудивительно, что данные сборники вызывают интерес не только читателей, но и переводчиков и исследователей.

Любопытно, что смелые эксперименты с языком позволяют критикам книг Леннона вписывать его творчество в широкий литературный контекст. В рецензиях звучат имена Дж. Джойса, и С. Беккета, и У. Б. Йетса, но, как отмечает переводчик А. Курбановский: «И неважно, что Леннон, скорее всего, не знал и не читал все эти книги» [Леннон 2003:18]. Ведь как любой талантливый художник, Леннон чувствовал эпоху и резонировал с ней, поэтому один из рецензентов книг справедливо заметил: «Мистер Леннон единым махом связал нечитающего молодого англичанина с магистральной литературной традицией последних тридцати лет» [Леннон 2003: 11]. Но если за рубежом критики для обозначения контекстных связей могут указать целую

«магистраль» подобной экспериментальной и абсурдистской прозы, то найти подобные параллели с произведениями русской литературы несколько сложнее. Возможно, именно поэтому проза Леннона может представлять особенный интерес для отечественного читателя.

О книгах Леннона было известно еще в Советском Союзе: в советских журналах выходило несколько публикаций переводов рассказов Леннона, выполненных разными переводчиками. Например, в 12-м выпуске журнала «Иностранная литература» за 1983 г. (перевод В. Бошняка, М. Стефанского), в 5-м выпуске журнала «Литературная учеба» за 1988 г. (перевод Ф. Урнова). Эти две публикации были переизданы в 1991 г. в спецвыпуске отечественного журнала «Студенческий меридиан». Данная публикация примечательна также тем, что на 45-й странице спецвыпуска читателям предлагается не только познакомиться с рассказами Леннона, но и объявляется конкурс на лучший перевод рассказа «Nicely Nicely Clive» [Студ. меридиан 1991: 45]. Первый полный перевод сборников вышел в России в 1991 г. в издательстве «Борей». Не осталось в стороне издательство «Эксмо» со своей посвященной литературному творчеству рок-музыкантов серией «Конец света». Кроме того, существует не изданный официально перевод книг Леннона, выполненный ученым-исследователем из города Томска Л. В. Шабановым.

Существует мнение, что прозу Леннона перевести на русский язык адекватно невозможно и что правильнее было бы назвать этот перевод интерпретацией, так как для того, чтобы познакомить неанглоговорящего читателя с написанным на основе внутриязыковой игры текстом, переводчику практически заново приходится писать рассказ, передавая стиль и пытаясь также смело экспериментировать с русским языком, как Леннон экспериментировал с английским [Студ. меридиан 1991: 45]. Но существуют и другие подходы к переводу ленноновского текста, более внимательные к деталям и аллюзиям, не позволяющие тексту оригинала становится всего лишь практическим пособием по игре со словом. Представителем такого подхода является томский писатель и переводчик Шабанов, который не только перевел обе прижизненно изданные книги музыканта, но и опубликовал развернутый комментарий к переводу с обзором спорных моментов в работах переводчиков-предшественников [Шабанов 2009: эл. ресурс].

Уже само заглавие книги «*In His own Write*» представляет собой игру слов и обыгрывание устойчивого словосочетания «*to be in one's own right*» («*быть в своем праве*») через омофон слова «*right*» («*право*»): «*write*» («*писать*»). При этом на русском языке самым популярным и общепризнанным переводом является «*Пишу, как пишется*», что не сохраняет игру слов, но передает отношение Леннона к своему литера-

турному творчеству, которое заключается в импровизации и полном отсутствии какой-либо правки и редакции. Заглавие книги были отобрано литературным агентом Мэшлером из порядка двадцати, предложенных Ленноном. Среди вариантов было и, например, «*Left Hand Left Hand*» (рус. «*Левая рука левая рука*»), пародирующее заглавие книги О. Ситуэлла «*Левая рука правая рука*». Любопытно, что один из переводчиков книги Шабанов приводит в комментариях к своему переводу перечень отчасти дословных, но очень подходящих возможных переводов заглавия: «*Джон Леннон в самоописании*», «*Леннон в своем графоманстве*», «*В своих правах*», «*Джон и его писанина*», «*Джон Леннон в своих собственных словах*», но при этом останавливается на далеком от оригинала и несмотря на это удачном с точки зрения переводческой смекалки названии – «*Откуда руки, оттуда и пишу*» [Шабанов 2009: эл. ресурс]. Это избавляет от необходимости бороться с внутриязыковой игрой оригинала и при этом не уступает ему в своей категоричности и безапелляционности.

Некоторые переведенные словосочетания становятся шедеврами перевода без оглядки на оригинал. Например, А. Курбановский перевел нелестное название «*Nasty Heath*» в качестве отсылки к «*National Health Service*» как «*Министерство здравоохранения*». С другой стороны, в переводах бывают случаи появления не существовавших в оригинале смыслов, что в свою очередь также не умоляет достоинства перевода. «*Я родился 9 октября 1940, когда, кажется, нас все еще бомбили нацисты под водительством Кондольфа Идитлера*», – переводит А. Курбановский. Леннон вместо «*Nazis*» (рус. «нацисты») пишет «*Nasties*», что приобретает значение «самые отвратительные». Переводчик Шабанов идет дальше и достаточно смело переводит их как «*Наишты*», что в контексте современной российской реальности приобретает новый смысл. Примечательно, например, что он же перевел упомянутый Ленноном Ливерпуль «*Крышапарильском*» [Шабанов 2009: эл. ресурс].

Таким образом, уже на примере анализа переводов небольших фрагментов можно увидеть как парадоксальность ленноновского нарратива, так и трудности, с которыми сталкиваются переводчики его прозы. Начатое нами исследование прозы рок-музыкантов позволит не только представить критическую оценку и вписать эти произведения в историко-литературный процесс, но и раскрыть некоторые проблемы рецепции и перевода такого рода литературы. Проза как Дж. Леннона, как и других талантливых представителей рок-культуры разных поколений (М. Джера, Н. Кейв) ставит перед нами цель дальнейшего литературоведческого анализа.

### **Список литературы**

- Голдман А.* Жизни Дж. Леннона. М.: Молодая гвардия, 2000. 615 с.
- Леннон Дж.* Из книги миниатюр «От себя писатель» / пер. с англ. Ф. Урнова // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 182–185.
- Леннон Дж.* Испанец в колесе / пер. с англ. А. Курбановского. М.: Изд-во Эксмо, 2003. 192 с.
- Леннон Дж.* Ономатопея. Джон Леннон – Пишу как пишется // Стихи.ру, 2012. URL: <https://www.stihi.ru/2012/12/22/9651> (дата обращения: 22.03.2016).
- Леннон Дж.* Миниатюры / пер. с англ. В. Бошняка, М. Стефанского // Иностранная литература. 1983. № 12. С. 229–232.
- Студенческий меридиан.* Спецвыпуск «The Beatles». М.: Молодая гвардия, 1991. 100 с.
- Шабанов Л.* Джон Леннон. Перевод книг «In His own Wright» и «Spaniard in the Works» // Проза.ру. 2009. URL: <https://www.proza.ru/2009/11/09/1453> (дата обращения: 01.02.2016).
- Lennon J.* In his own write, A Spaniard in the Works. London: Vintage books, 2010. 167 p.

### **JOHN LENNON AS A WRITER OF FICTION: RECEPTION AND TRANSLATION IN RUSSIA**

**Sophia A. Kharlamova**

Postgraduate Student in the Department of Foreign Literature

Tyumen State University

625003, Russia, Tyumen, Respubliky st., 9. [kharlamovasophia@gmail.com](mailto:kharlamovasophia@gmail.com)

In this article the world-famous musician John Lennon is presented as a writer of fiction. Despite the increasing popularity and relatively large number of editions and translations of his books, they so far have not been the subject of thorough literary analysis. The author of the article gives a few biographical facts concerning J. Lennon's literary works, a brief description of his prose poetics and mainly focuses on the issue of publications, reception and translation of these works in Russia.

**Key words:** John Lennon, fiction by rock-musicians, translation, reception, word-play.

**ЖИВОПИСАНИЕ МОРСКОГО ПЕЙЗАЖА  
В КНИГЕ ПУТЕВЫХ ОЧЕРКОВ  
«ФРЕГАТ «ПАЛЛАДА» И. А. ГОНЧАРОВА**

**Кристина Константиновна Павлович**

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы

Национальный исследовательский Томский государственный университет  
634050, Россия, г. Томск, просп. Ленина 36. pavlovitch.cristina@yandex.ru

Статья посвящена исследованию одного из основополагающих приемов в художественно – эстетической системе Гончарова. Живописание в творчестве русского писателя – явление междисциплинарного порядка. Литературные картины природы выходят из-под пера Гончарова как целостные, изобразительные картины живописи. При «рисовании» морских картин используется изобразительная техника, вводятся в текст атрибуты создания живописного полотна (композиция, перспектива, колористика, план, ракурс и т. д). Некоторые морские изображения писатель относит к «картинам», тем самым указывая на их причастность к категории живописного. Свой эстетический идеал во «Фрегате «Паллада» писатель ищет в созерцании и восприятии природы.

**Ключевые слова:** Гончаров, морской пейзаж, романтизм, импрессионизм.

В художественном сознании И. А. Гончарова на протяжении всего творчества особое место занимало искусство. Увлечение живописью не только обогатило публицистические работы и художественные произведения писателя, в которых он упоминает имена художников, описывает картины и дает оценку полотнам, но и определило принцип живописания, с помощью которого Гончарову удалось создать портреты героев и живописные картины природы.

Следует отметить, что книга путевых очерков И. А. Гончарова – яркий пример интермедиальности, родства живописного и литературного пейзажа. Живописание как художественный способ проявляется в пластике изображения, в динамическом взаимодействии форм, объемов, цветовых элементах, игры света и тени, гибкости линий, различной пространственной организации и детализации изображаемых объектов, динамичного и статичного изображения действительности, при котором возникает яркое впечатление образности картины и ее измен-

чивости. Живописание Гончарова было отмечено многими современниками: «К особенностям его таланта принадлежит необыкновенное мастерство рисовать женские характеры» [Белинский 1982: 337]; «Гончаров рисует свои фигуры, характеры, сцены, прежде всего для того, чтобы удовлетворить своей потребности и насладиться своею способностью рисовать, говорить и судить, и извлекать из них нравственные следствия, ему надо предоставить своим читателям... Главная сила таланта г. Гончарова – всегда в изящности и тонкости кисти, верности рисунка; он неожиданно впадает в поэзию даже в изображении мелочных и посторонних обстоятельств» [Поляков 1958: 19]; «Гончаров несомненно огромный художник, и даже второстепенные мазки его кисти трепещут правдой, порой совершенно неожиданно для автора» [Короленко 1958: 330]. Живописный талант Гончарова демонстрирует универсализм художественной манеры автора.

Мотив рисования проходит сквозь всю книгу очерков И. А. Гончарова. Где бы ни находился писатель, он рисует в своем воображении увиденные морские пейзажи, делает акцент на красоте «нарисованной» им природы: «Я оглянулся налево: там *рисовался* неясно сизый, неровный и крутой берег Франции» [Гончаров 1997: 34]. Нередко повествователь описывает готовый живописный рисунок, который ему удалось создать: «Я с пришедшими товарищами при закате солнца вернулся на фрегат, пристально вглядываясь в эти утесы, чтоб оставить *рисунок* в памяти» [Гончаров 1997: 123]. В книге очерков «Фрегат «Паллада» кроме мотива словесного рисования встречается факт обращения повествователя непосредственно к самому процессу творчества художника.

Некоторые из морских пейзажей «Фрегата «Паллада» Гончаров называет «картинами». Склонность к рисованию в очерках Гончарова связана с особым качеством художественного мышления автора-повествователя. Картина объединяет в себе разные представления о живописных полотнах, выступая синонимом произведения искусства. В словаре В.И. Даля можно встретить следующее определение: «картина» трактуется как «живописное изображение, особенно в красках; устное или письменное живое и яркое изображение; прекрасный вид природы» [Даль 2008: 313]. В романе Гончарова понятие «картина» имеет разное значение.

### **Связь с живописью**

При описании моря Гончаров прибегает к живописным сравнениям: «Когда мы обогнули восточный берег острова и повернули к южному, нас ослепила великолепная и громадная *картина* (курсив наш – К.П.), которая как будто поднималась из моря, заслонила собой и небо,

и океан, одна из тех *картин*, которые видишь в *панораме*, на *полотне*, и не веришь, приписывая оболыщению кисти» [Гончаров 1997: 86].

### **Картина как воспоминание**

Описывая английский пейзаж, повествователь вспоминает Теньера, мастера панорамного пейзажа: «...*теньеровские картины*; опять живая и разнообразная декорация лесов, пашен, дальних сел и деревень, пекущее солнце, оводы, недолгий жар и снова станция, обед, приветливые лица» [Гончаров 1997: 86]. В воображении писателя увиденное ранее предстает как картина, которая является целостным и обособленным от всего своими границами (рамой). Вспоминая путешествие по Англии, Гончаров представляет пейзаж провинциальной местности: «...глубоко легла в памяти *картина* разрезанных нивами полей, точно разлинованных страниц, когда ехал я из Портсмута в Лондон. Жаль только (на этот раз), что везут с неимоверною быстротою: хижины, фермы, города, замки мелькают, как писанные» [Гончаров 1997: 39].

### **Картина как живое, яркое описание (эпическое)**

Наряду с упоминанием «картины» как воображаемым изображением в тексте очерков присутствует упоминание о «картине» как вместилище происходящего, увиденного в эпическом масштабе. Очередная буря, заставшая путешественников возле тропических берегов, поразила повествователя своей масштабностью и разрушительностью: «Взгляд не успевал ловить подробностей этой большой, широко раскинувшейся картины» [Гончаров 1997: 193]. Гончаров описывает пейзаж долины, раскинувшийся перед ним в блеске солнца: «Мы вышли, оглянулись назад и остановились неподвижно перед открывшейся *картиной*: вся долина лежала перед нами, местами облитая солнечным блеском, а местами прячущаяся в тени гор» [Гончаров 1997: 205]. «Картина» действительности воспринимается Гончаровым как реалья.

Море в творческом сознании Гончарова связывается с живописью, обращение к которой дает основание говорить о морской стихии как эстетическом объекте. Художественное содержание морских картин Гончарова связано с представлением моря как «картины», с мотивом рисования, который подчеркивает важность изобразительного в создании морских пейзажей.

Называя морской пейзаж «картиной», автор – повествователь отмечает завершенность, целостность воспроизводимого изображения. Картина для него, прежде всего отдельное, остановленное мгновение, представленное в детализированном, красочном виде. Это часть целого морского пространства, увиденного при определенном ракурсе, в определенное время и погоду. Картина понимается Гончаровым как

правдивое, изображение, отличающееся значительностью содержания, завершенностью формы. Морские пейзажи, которые повествователь относит к «картинам», является итогом длительного наблюдения и размышления художником над стихией.

Особенность художественной манеры И. А. Гончарова – живописателя заключается в том, что наряду со стремлением показать жизнь морской стихии в ее целостности, объемности, единстве контрастов: буря и шторм, день и ночь, свет и тьма, бесконечность и близость и т. д. – эту манеру можно выразить словами Гете: «Остановись, мгновение! Ты прекрасно!», в картинах ярко выражена тенденция запечатлеть непрестанную изменчивость, переходность марин: «Ни мгновения без перемен!». В стремлении запечатлеть живую (струящуюся!) подвижность морской стихии, неразрывно связанную с отражающейся в ней небесной сфере, Гончаров активно использует разнообразие цветовой гаммы, вводит сравнения с золотом, серебром, жемчугом – драгоценными камнями, характеризующимися легко меняющимся цветом (в зависимости от освещения). При создании морских пейзажей для Гончарова оказался важным опыт романтизма.

Романтические традиции соотносятся с импрессионистической манерой изображения морской стихии, которая предстает в процессе своих состояний и изменений. Описание небесного пространства связано с мифопоэтикой. В небе видятся картины, с разворачивающимся сюжетом. Изображения сменяются, давая игре воображения создать новый рисунок. Пейзаж построен на контрастах, на перемене состояний неба. Повествователь представляет пейзаж уже не как «картину», а как видение. В этом обнаруживается связь с импрессионистской традицией, которой во многом следовали романтики.

Небесные пейзажи расширяют пространство морского пейзажа, создают воздушную перспективу, придают размытости верхней границы изображения: «Море бурно и желто, облака серые, непроницаемые; дождь и снег шли попеременно – вот что провожало нас из отечества» [Гончаров 1997: 22]. Композиция картины имеет два уровня: вода и небо. Их соединяет льющийся дождь и падающий снег. Динамика пейзажа подчеркнута с помощью непрерывного дождя. В пространство картины повествователь поместил лишь море и небо. На картине изображено дневное время суток. «Точка нахождения» рисующего пейзаж, очевидна – повествователь находится на борту фрегата. Пейзаж создан с помощью желтого и серого цвета, снег добавляет белизны, а дождь размывает четкую палитру. Изображение не имеет ярких красок, за исключением желтого цвета волн. Желтый цвет выступает контрастом по отношению к серым облакам.

Пейзажи с импрессионистическим оттенком выполняют философско-психологическую функцию – выразить «невыразимое»: «Вид пролива и обоих берегов поразителен под лучами утреннего солнца. Какие мягкие, нежащие глаз цвета небес и воды! Как ослепительно ярко блещет солнце и разнообразно играет лучами в воде! В ином месте пучина кипит золотом, там как будто горит масса раскаленных угольев: нельзя смотреть; а подальше, кругом до горизонта, распростерлась лазурная гладь. Глаз глубоко проникает в прозрачные воды» [Гончаров 1997: 297]. Цветовое наполнение картины связано с нежными, теплыми оттенками. Около горизонта вода рисуется лазуревым цветом. Пространство берега исполнено в размывающихся зеленых тонах. Верхняя граница – гор, также нарисована зеленым цветом. Блеск, лазурь, зелень создает на картине гармонию цвета. Ночной пейзаж передает ощущение связи гармонии человека и природы: «Ночь тиха; кругом, на чистом горизонте, резко отделялись черные силуэты пиков и лесов и ярко блистала зарница – вечное украшение небес в здешних местах. Прямо на голову текли лучи звезд, как серебряные нити. Но вода была лучше всего: весла с каждым ударом черпали чистейшее серебро, которое каскадом сыпалось и разбегалось искрами далеко вокруг шлюпки» [Гончаров 1997: 267]. Следует указать, что Гончаров и здесь активно использует неопределенные глагольные формы, теперь они наделены качеством недосказанности, незавершенности, процессуальности: зарница «блистала», лучи звезд «текли», «текли» как «серебряные нити», «серебро сыпалось каскадами», «разбегалось искрами».

Меняющаяся стихия становится отражением, «камертоном» настроений автора, а созданные картины стихии служат способом глубокого психологического анализа. Жаркий тропический климат на повествователя наводит тоску: «Я вышел на палубу; жарко; дышать густым, влажным и теплым воздухом было тяжело до тоски» [Гончаров 1997: 238], а красота блещущего на солнце моря завораживает: «Выйдешь на палубу, взглянешь и остановишься от красоты и блеска неба, моря» [Гончаров 1997: 238].

Таким образом, художественной манере И. А. Гончарова свойственно качество импрессионистического видения и изображения природы. Если пластическое изображение требует акцента в использовании пространства, композиции, контрастов, то импрессионистическая картина строится на изменениях ритма, разнообразии цвета, тонов и полутонов, описания эмоционального состояния, использования глаголов, выражающих незавершенность действия и состояния, проецируя духовный мир на природный, обнаруживая их органическую близость в бесконечных переменах – в море, на небе и в душе человека.

Живописание моря характеризуется пластической и одновременно импрессионистической манерой изображения стихии. Море в представлении Гончарова – это универсальная природная модель, которая отражает внутреннее состояние человека, позволяет задуматься над вечными вопросами, помогает пройти путь самосовершенствования.

### *Список литературы*

*Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 8. С. 337.

*Даль В. И.* Толковый словарь русского языка. Современная версия. М.: Эксмо, 2008. С. 313.

*Гончаров И. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб: Наука, 1997. Т. 2. 747 с.

*Короленко В. Г.* И. А. Гончаров и «молодое поколение»: К 100-летней годовщине рождения // И. А. Гончаров в русской критике: сб. ст. М.: ГИХЛ, 1958. С. 330–331.

*Поляков М.* Гончаров в оценке русской критики // И. А. Гончаров в русской критике: сборник статей / вступ. ст. М. Я. Полякова; прим. С. А. Трубникова. М.: Гос. худож. лит., 1958. С. 19.

## **THE DEPICTION OF SEASCAPES IN THE BOOK OF TRAVEL ESSAYS “FREGATE “PALLADA” BY I. A. GONCHAROV**

**Christina K. Pavlovich**

Postgraduate Student in the Department of Russian and Foreign Literature  
National Research Tomsk State University  
634050, Russia, Tomsk, Lenina ave., 36. pavlovitch.cristina@yandex.ru.

The article discusses the one of the fundamental techniques in art – aesthetic system by Goncharov. The depiction in the works of Russian writer – the phenomenon of multi-disciplinary order. The literary pictures of nature come from the pen of Goncharov as a holistic, visual art paintings. At the “drawing” of marine paintings used pictorial technique, introduced in the text attributes create a picturesque cloth (composition, perspective, color use, a plan view). Some sea image writer refers to the “pictures”, thus pointing to their involvement in the search of the picturesque. The nature in the works of Goncharov – center form a category. His aesthetic ideal of “Frigate “Pallada” writer seeks in contemplation and perception of nature.

**Key words:** Goncharov, seascape, romanticism, painting, impressionism.

**ПРОСТРАНСТВО «ПЕЙЗАЖНОГО МЫШЛЕНИЯ»  
КАК МАРКЕР НАЦИОНАЛЬНОГО МИРОВИДЕНИЯ  
ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОЛИКУЛЬТУРНЫХ ТЕКСТАХ  
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КАЗАХСТАНА**  
(на примере рассказов А. Н. Сергеева и Н. М. Черновой)

**Мария Александровна Логинова**

Магистр русского языка и литературы, соискатель кафедры русского языка и литературы и литературы и методики преподавания русского языка и литературы  
Челябинский государственный педагогический университет  
454000, Россия, г. Челябинск, просп. Победы, 69. Mariya.loginova.78@mail.ru

В данной статье анализируются способы отражения национальной *картины мира* через категорию *пространства пейзажного мышления* персонажей в поликультурных текстах казахстанских русских писателей. Хронотопический анализ раскрывает способы пространственно-временной «трансляции» национальных культурных традиций и образов, которые приобретают значение символических знаков, несущих в себе этноспецифическую смысловую *нагрузку*. Включение ценностей «казахской» культуры в «систему» русской литературы обеспечивает межкультурный диалог, обогащая культурную картину мира русского читателя, открывающего для себя *мир* чужой культуры.

**Ключевые слова:** поликультурный текст, художественный хронотоп, пространство пейзажного мышления, этнокультурная специфика.

Интерес к творчеству русских писателей Казахстана связан с необходимостью сохранения литературного наследия авторов стран СНГ, которые, раскрывая через *русское слово* инациональную тематику, вносят в русскую литературу новые темы и мотивы, непривычные для читателя, а значит привлекательные как в эстетическом, так и в познавательном планах. И в конечном итоге, с осознанием художественной ценности произведений, на страницах которых пересекаются *этнографические границы* и происходит межкультурный диалог.

Художественный хронотоп, как маркер национальной картины мира, является одной из важных категорий при анализе этнокультурной составляющей произведений. Среди «параметров», которые можно расценивать как показатели «национального, можно назвать категорию *пространства пейзажного мышления*. «Пейзажная зарисовка» в ху-

дожественной литературе всегда связана с изображением любого незамкнутого пространства. Как утверждает Е. А. Зинина, пейзаж во всех литературах призван отразить философский контекст, и является средством погружения «в раздумья мироздания и предназначении человека, о его жизни и смерти, о величии и ничтожности на фоне жизни природы» [Зинина 2006: 217]. Нас, в первую очередь, пейзаж интересует как *зрительно воспроизводимый образ этнокультурного пространства*, который раскрывается в «образно-символических» значениях как способность человека воспринимать духовные понятия в ландшафтных формах. В зависимости от образа жизни (оседлого или кочевого) у каждого этноса на протяжении веков в сознании складывались определенные стереотипы о территории своего проживания. В. В. Савельева справедливо утверждает, что «продолжая жить в национальной памяти, они влияют на воображение и сознание человека, даже если реальных аналогов он никогда не увидит» [Савельева 2000: 92]. По словам Ю. М. Лотмана, этническая «пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и «здоровый смысл» [Лотман 1992: 450].

В художественном произведении внутренний мир персонажей может быть наполнен воспоминаниями и видениями, которые «метафорически материализуются» (Э. Кленин) в национальные образы. Это дает возможность через них не только «высветить» национальные образы, имеющие пространственно-временные характеристики, но и увидеть этнокультурные отличия в восприятии окружающего мира.

Отметим, что для русского народа окружающая его природная среда (жизненная) сводилась к сравнительно небольшой (в отличие от степи) местности, где находились дома, деревенские постройки и пр. Для кочевника же степное пространство было бескрайним, бесконечным. Это сформировало и особое восприятие форм и предметов, которые зрительно не могли восприниматься в качестве ближнего детализированного плана, а основаны на соединении «больших» частей в одну целостную пространственную картину. Как замечает А. Ж. Бахралинова, «пространство, подобно сфере, радиусами расходилось от кочевника в разные стороны, открывая беспредельные горизонты вокруг, но и возвращаясь к нему как к центру вращения» [Бахралинова 2013: 176].

Для того чтобы раскрыть национальную специфику *пейзажного мышления* персонажей, русские писатели Казахстана используют *невербальный код*, который составляет важную часть любого типа пространства. Но в отличие от традиционного «набора» (звуки *животного мира* и *орнитологии*), они прибегают к его особой форме –

музыке. Как замечает один из известных специалистов по культуре и литературе Центральной Азии и Казахстана А. Фишлер – «Ветер, который витает над Степью, приводит в движение не только травы, он создает космическую музыку, которую мы слышим в звуках домбры и кобыза, в импровизациях акынов. Кочевой образ жизни будит в людях особые рефлексy, развивает таланты. Если оседлые народы адаптируют себя в пространстве, то кочевые пространство завоевывают» [Арцишевский 2014: 127].

Отчетливо художественное *пространство пейзажного мышления* «прослеживается» в текстах А. Н. Сергеева и С. Н. Назаровой. Смысловые *модификации* национальных образов в их произведениях раскрываются как через описание реально существующих топонимов, так и через архетипическую антропониимику, как основу национальной памяти. Так, в рассказе А. Н. Сергеева «Кобыз» для Мурата, главного героя, приезд «знаменитости» Султана-аги, становится одним из ярких моментов жизни. Но внешность музыканта «...никак не вязались с представлением о знаменитых музыкантах его родной степи, которое с раннего детства жило в сознании Мурата. В рассказах отца... все знаменитые акыны, кюйши были большими, сильными и смелыми. Да иначе и не могло быть, как бы тогда легендарные Шал-Кииз-жирау, Курмангазы, Махамбет за свободу народа бились? ...Музыкант ничем не напоминал тех великих» [там же]. Антропонимы здесь создают *исторический временной фон*, так как выступают в качестве связующего звена с культурной памятью, в которой не только *батыры* и *джигиты* олицетворяют *формулу красоты*, но и те, кто связан с миром музыки.

Взяв в руки инструмент, Султан-ага «...встряхнулся, взмахнул смычком, и ...Мурату показалось, что кто-то большой, сильным одним движением распахнул огромные, может быть в половину всей степи – серебряные трубы... Но постепенно звуки становились все плавнее. Они сливались в стройную, с детства знакомую мелодию... сладко щемило сердце, ...понесла над острыми пиками снежных вершин, над темными зевами бездонных ущелий, над яркой и пестрой, как казахский ковер, весенней степью» [Сергеев 2001:158]. Звуки кобыза уносят персонажа из мира реального в мир воображения, в сознании которого «материализуются» знакомые ему образы зимней и весенней степи. Использование сравнения – «как казахский ковер», имеет под собой сложившееся представление героя об окружающем природном мире, его ландшафте и цветовой палитре. «Сообщения», которые передает акын слушателям с помощью музыки, полны образности: «А мелодия плыла над головами людей...и неслась над снежными пиками горных вершин, над белыми точками юрт и пестрой россыпью отар...» [Там

же:164]. Все видимые объекты показаны на отдаленном фоне и построены в виде круговой перспективы, которая позволяет увидеть предметы в той последовательности, в которой они отражаются в сознании героя, что, в свою очередь, позволяет высветить этноспецифику зрительного восприятия. Глаголы движения *плыла, неслись* указывают на огромную горизонтальную и вертикальную плоскости, где расстояние между предметами характеризуется большой удаленностью друг от друга. Созерцание этого *гигантского* степного фона – зрительное обобщение всех форм и предметов. В данном текстовом фрагменте *пространственный образ мира*, сформулированный Г. Д. Гачевым как «откос» [Гачев 2007: 267], где ориентированность начинается с боков к центру, прослеживается четко: первый круг (видимость того, что окружает центр – равнину) – *вершины, ущелья*; второй круг (центр) – *юрты, россыпь отар*.

Сцену звучания национальных мелодий и песнопения, как способа отразить особенности пространственного пейзажного мышления героев, также находим в рассказе Н. В. Черновой «Терсаккан». В основе сюжета лежит описание того, как дед Исламбек, желая вылечить свою внучку, приглашает в гости домбриста. Ритуал «лечения» вводит всех находящихся в юрте в гипнотический транс: «Видится – высокие качели светятся в ночной Степи. Высокие-высокие, алтыбакан, перевитые красными лентами. Скрипят, поют. Сильно раскачиваются они. Парни и девушки смеются, улетаая к небу. Только одна не смеется... Слезы капают, прожигают песок. Из этих горячих лунок вырастают голубые лунные цветы. И над Степью луна – тоже голубая. Но вот неслышно подошел к девушке парень... Подхватывает девушку, ставит на качели, раскачивает. Ее платье взвивается белым вихрем... И звенят, звенят и звенят вплетенные в косы колокольчики» [там же]. Образы, которые описывает автор, представляют собой национальный мир *казахской молодежи*. Маркером *национального* здесь выступает алтыбакан – качели, которые устанавливались за аулом и были любимым развлечением молодежи. Алтыбакан символизирует *знакомство молодых пар, дружбу, любовь*. Поэтому качели сооружались так, чтобы на них можно было качаться поочередно только парами. Глагол *звенят* (колокольчики), в русском восприятии ассоциируется с тройкой лошадей, полевыми цветами и пр., у тюрков же, в основном, *связан* со звоном украшений, которые при движении издают звуки колокольчика. К примеру, «шолпы» вплетались в косы казашек с двумя целями: во-первых, под их тяжестью волосы тянули вниз со спины и не позволяли сутулиться, во-вторых, служили *отличительным знаком* идущего в пространстве. Целостность национальной картины высвечивается и

через «общенациональный» символ – Луну. Луна, в отличие от Солнца, для казахов «более высокий и жизненно теплый образ». Как пишет В. В. Бадиков, яркий свет солнца не позволяет казахам быть до конца откровенными, это возможно только при лунном свечении [Бадиков 2002: 22]. Считаем, что в данном случае его можно рассматривать как *этнокультурный*, отражающий сложившиеся поведенческие стереотипы народа. Не зря казахи иногда *алтыбакан* называют «качанием в лунном свете», которое *дарует* раскрепощение.

В рассказе явно просматривается мифопоэтическая я пространственно-временная модель. Мышление персонажей *пропитано* верой в сверхъестественные возможности музыки. Это архаичное мировоззрение вызывает неподдельное удивление русских, приехавших в аул: «Как это может быть? Вы же, Бахыт, образованный человек, в институте учились, а верите в разные предрассудки. Ладно, табунщики, старики, а вы-то?» [там же].

Таким образом, образ «чужого» мира раскрывается через категорию *пейзажного мышления*. Мир воображаемых зрительных образов персонажей представлен как цветовой и контурный, которые *накладываются* друг на друга, что создает «иллюзию» пространственного объема ландшафта. Это позволяет раскрыть специфику *видения* окружающего мира, основанного не на свертывании и детализации природных объектов, а в «обхвате» территории, как целостного, *нечленимого* мира. Авторы «организуют» пространство образами-звуками, которые представлены как «искусственно» созданный человеком мир, тем самым позволяя русскому читателя воспринимать и осмыслять их в ракурсе национального «обличия»: «колокольчики в косах», «ритм звучания кобыза и домбры» обладают характерной для казахов звуковой «эмблематикой» пространства.

### *Список литературы*

Зинина Е. А. Основы поэтики: теория и практика художественного текста. М.: Дрофа, 2006. 300 с.

Савельева В. В. От художественного текста к художественному миру. Теория. Методика. Практика. Алматы: Фонд XXI век, 2000. 252 с.

Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте. Таллин: Александра, 1992. 478 с.

Бахралинова А. Ж. Пространственная параметризация казахской языковой картины мира // Вестник Кемеровского государственного университета, 2013. Т. 1, № 2(54). С. 174–177.

*Арцишевский А. А.* Неукротимая эпоха. Эссе, публицистика. Алматы: «Алашбаспары», 2014. 480 с.

*Сергеев А. Н.* Один шаг. Алматы: Создик-Словарь, 2001. 280 с.

*Гачев Г. Д.* Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический Проект, 2007. 511 с.

*Чернова Н. М.* С миру по нитке // Простор. 2012. № 1. С. 53–55.

**SPACE “LANDSCAPE OF THOUGHT”  
AS A MARKER OF NATIONAL WORLDVIEW  
OF THE CHARACTERS IN MULTICULTURAL TEXTS  
OF RUSSIAN WRITERS OF KAZAKHSTAN  
(on the example of short stories by A. N. Sergeeva and N. M. Chernova)**

**Maria A. Loginova**

Master of Russian language and literature

Postgraduate Student in the Department of Russian Language and Literature  
and Methods of Teaching Russian Language and Literature

Chelyabinsk State Pedagogical University

454000, Russia, Chelyabinsk, Pobedy ave., 69. Mariya.loginova.78@mail.ru

This article analyzes the ways of reflecting the national picture of the world through the category of space infinity of thinking of the characters in multicultural texts of Russian writers of Kazakhstan. Chronotopical analysis reveals the spatial-temporal “translation” of cultural traditions, motives and images that acquire symbolic value of signs bearing etnopoliticheskoi meaning. The inclusion of the values of the “Kazakh” culture in “the system” of Russian literature provides intercultural dialogue, enriching the cultural picture of the world the Russian reader, opening a world of foreign culture.

**Key words:** multicultural text, artistic chronotope, space, infinity of thought, ethno-cultural specificity.

«THEN AND THEN ONLY PAINTER! COULD THY ART...».  
ВОРДСВОРТ О ВРЕМЕНИ, ПЕРЕМЕНАХ, ПАМЯТИ  
И ИСКУССТВЕ В СТИХАХ, ПОСВЯЩЕННЫХ ПОРТРЕТАМ

**Ася Георгиевна Рогова**

к. филол. н., доцент кафедры английского языка  
Санкт-Петербургский государственный университет  
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 11  
assiar2004@mail.ru

Извечное средство противостояния полету времени, переменам, смерти – сохраняющие образы память (коллективная и частная) и искусства. Одна из жизненно важных тем для обсуждения – их потенциал, а также взаимодействие и соперничество их творцов.

Подход английских романтиков к этой проблеме демонстрируется на примере ее решения в поздних экфрастических стихах их гения ретроспекции национального барда У. Вордсворта. Комментируя общественно значимые живописные портреты важных политических деятелей и частные родственников и друзей, он охватывает всю сферу влияния и функционирования памяти и роль искусства как ее опоры.

**Ключевые слова:** память, искусство, портрет, сонет, экфрасис, воспоминания, эпитафия, Вордсворт

*Blessed be the art that can immortalize,  
The art that battles Time's tyrannic claim  
To quench it...*  
W. Cowper (On the Receipt of My Mother's  
Picture out of Norfolk, 1798)

Все в нашей жизни имеет конец. Эпохи должны завершаться, даже великие и славные, люди – стареть и умирать, красота – блекнуть и исчезать, уступая место новым. Перемены неизбежны. Их необходимо осмысливать, оценивая их значение, чтобы настоящее превращалось в Прошлое, но сохранялась память об уходящих поколениях и их образы, увековеченные с помощью искусств. Острую необходимость такого осмысления в условиях завершения Наполеоновских войн и целой эпохи ощущали английские романтики. Коренные и бурные перемены во всех сферах жизни, уничтожившие все, что представлялось неиз-

менным, способствовали стиранию памяти и, казалось, ускорению по- лета времени. Их неприятие усиливало страх скоротечности и измен- чивости бытия, заставляло пытаться понять настоящее и обрести утра- ченный баланс через обращение к противостоящей всему временному Природе, к сохраняющей события и образы Памяти, и к способствующей их сохранению Традиции.

Отсюда превалирование в Англии в эту сосредоточенную на исто- рии и ее созидании, роли в ней личности и ее увековечивании эпоху популярного в XVIII в. жанра живописного портрета. В отсутствие школы исторической живописи в стране он получил большую смысло- вую нагрузку. Не только сохранял образы различных представителей эпохи в их многообразии для иллюстрации истории (как общей, так и индивидуальной), но и творил памятники событий, представляя их на фоне исторически значимых ландшафтов. При смещении акцента с внешности на психологию героя английский портрет (в котором, в от- личие от французского, характер и смысл всегда превалировали над художественным изображением, без них не апеллировавшем англий- скому национальному уму [Frederick 1916: 313, 325]) преуспел в пере- даче его эмоций и внутреннего мира. Тем самым гораздо более, чем безэмоциональный универсальный портрет предшествовавшего пери- ода, оживил историю, упразднив ее безличный характер [Tscherny 1987: 193], стимулировал коллективную и индивидуальную память.

Большая выразительность портрета, усиленная акцентом на его ин- тимность и созерцательность в сочетании его способностью, запечат- лев образ, остановить мгновенье, отвечала исканиям поэтов и повысила в их глазах его ценность, все чаще побуждая к размышлению об изображении, его вербальному сотворению, дискуссии с художниками посредством экфрасисов. Напоминая о времени и переменах, портреты будоражили воображение, давая толчок памяти к воскрешению обра- зов прошлого и их сравнению с отражениями современности. Что для склонных к созерцанию и созиданию памяти романтиков по мере их старения и завершения эпохи становилось все более актуальным. Пре- красную тому иллюстрацию обнаруживаем в позднем творчестве национального барда У. Вордсворта, гения ретроспекции, для которого сама поэзия была результатом вспышки воспоминания. Обнаруживая склонность к эпитафии (проявилась в равнодушии к жанру, в элегиче- ском характере его сочинений и в создании трех теоретических эссе об эпитафиях [Об эпитафии как продуктивной модели в творчестве Ворд- сворта см.: Bernhardt-Kabisch 1965; Hartman 1987]) с начала 30-х гг., остро ощущая завершение эпохи и ответственность за написание эпитафии веку (*Extempore Effusion on the Death of James Hogg*, 1835).

Лучше всего об эпохе говорят образы людей, а портреты и стихи – по сути памятники и эпитафии. Они маркируют завершение определенного периода (будь то целая жизнь или ее часть) И, фиксируя образы, участвуют в создании пейзажа культурной памяти. Комментируя важные для понимания настоящего и превращения его в историю живописные образы политических и военных лидеров прошлого (*Recollection of the Portrait of King Henry VIII, Trinity Lodge, Cambridge, publ 1827* [Wordsworth 2006: 322] – далее *Recollection*) и современности (*To B. R. Haydon, On Seeing His Picture of Napoleon Buonaparte on the Island of St. Helena, 1831* [Ibid: 330] – далее *To B. R. Haydon; On a Portrait of the Duke of Wellington upon the Field of Waterloo, by Haydon, 1840* [Ibid: 331]), частные родственников (*To a Painter and On the Same Subject, 1840* [Ibid: 332]; *Lines: Suggested by a Portrait from the Pencil of F. Stone* (далее *Lines*) and *The Foregoing Subject Resumed, 1834* [Ibid: 606–609]) и друзей (*On a Portrait of I. F., painted by Margaret Gillies, 1840* [Ibid: 745]), а также собственный кисти У.Пикерсгилла (*To the Author's Portrait, painted at Rydal Mount, by W. Pickersgill, Esq, for St. John's College, Cambridge, 1832* [Ibid: 329]), Вордсворт охватывает всю сферу функционирования и влияния памяти на уровне коллективном и индивидуальном и роль искусства как ее опоры.

Описанные Вордсвортом портреты представляют общественную и частную сферы и разделяются, несмотря на расширение общественного влияния женщин в этот период, в соответствии с классическим распределением ролей на мужские и женские. Тем самым подчеркивается роль мужчин как создателей и хранителей традиции на уровне государства, женщин – на уровне его основы, семьи, и регламентируется связанный с ними вид памяти и спектр воспоминаний. Портреты мужчин, героев великих и неоднозначных – Генриха VIII, Наполеона и Веллингтона, вызывают размышления о значении их деяний для общества и истории и о заслуженном ими воздаянии – о том, как их помнят и будут(ли) помнить. Слово для иллюстрации этого процесса Вордсворт представляет в экфрасисах разные его стадии.

Воздаяние свершают существующая по своим универсальным законам и безразличная к любой человеческой славе и могуществу Природа и увековечивающая, возвеличивающая или придающая забвению Память. Результат работы коллективной памяти – отражающий акцентированное автором современное восприятие героев и обусловленный не только тем, что положительное склонны забывать, а отрицательное как требующий осмысления травматический опыт помнится лучше и дольше, – воплощен в экфрасисах. «Who trembles now at thy capricious mood? / 'Mid those surrounding Worthies, haughty King», – с иронией

обращается поэт к давно ушедшему Генриху VIII, который теперь всего лишь портрет среди многих других, и о котором, несмотря на существовавшие достижения (их время не сотрет, но поэт относит лишь на счет Провидения (*Recollection*, 11–14)), память сохранилась плохая. Едва ли его могли забыть, несмотря на многолетнее изгнание, недавно умершего Наполеона. Однако Вордсворт о его памяти не говорит, отказывая в ней возмнившему себя всемогущим и «пытавшемуся поработить мир» (См. подр.: [Рогова 2014: 33–37]). Лишь Веллингтону (который был еще жив, но эпоха и свершения которого завершились) в связи с меньшими прегрешениями и великой победой (хотя и с колебаниями [Рогова 2015: 109]) предрекает рай – собственно память: «...for he such seed/Has sown as yields, we trust, the fruit of fame / In Heaven; hence no one blushes for thy name, / Conqueror, 'mid some sad thoughts, divinely blest!» (строки 11–14).

Экфрасисы Вордсворта демонстрируют утрату поэтом уверенности в «абсолютной силе целительной и восстанавливающей памяти», проявившуюся уже в 1814 г. в элегический «Экскурсии» – эпитафии веку, представляющей «память, не воссоздающую или отчасти восстанавливающую прошлое, но память, которая может только предавать посредством знаков и образов разорванные невосполнимые повествования о прошлом» [Hirschfield 1999: 3]. В предвосхищение суждений историков XXI в., и в частности Нора [Nora 1989: 8–9], они отражают постоянные процессы индивидуальной и культурной памяти (запоминание, забвение, присваивание, манипуляцию, засыпание и пробуждение, нестабильность, стираемость), осознание которых в условиях исторической необходимости вызывает у поэта активное желание запечатлеть образы, события и их восприятие для ее поддержания, передачи должного знания следующим поколениям. Понимание важной роли искусства в созидании памяти и своей как Поэта – ее инициатора и столпа (для которого «хрупкая сила», чьи «вспышки зависят от случая»<sup>1</sup> вполне осязаема, если и не совсем надежна, а воображение способно «уловить то, что находится в постоянном движении», «ту нить связующую нас с вечным настоящим» [Ibid: 8]), объединяющей силы, подобной Солнцу во Вселенной, побуждает к сохранению своих творений и памяти о себе, ее закреплению в стихах через реакцию на образы других, через отражение мнений и практики на фоне коллективных. Таким образом, увековечивая запечатленных героев и мастерство художника, Вордсворт постоянно увековечивает самого себя и свои размышления о Человеке, Жизни, Времени, Природе<sup>2</sup>.

Поэтому, как и в «Прелюдии» [Хиршфилд со ссылкой на Э. Хики: Hirschfield 1999: 3], в экфрасисах Вордсворт делает акцент на объеди-

няющую силу памяти и свою главную роль («the narrative authority of an “imperial self”») и подчеркивает важность того, что читатели увидят образы так, как видел и воспринимал (вернее, как воскрешал, хотя использует, варьируя глаголы look, gaze, behold<sup>3</sup>), потому что описывал всегда по памяти, создавая не собственно описание, но образ портрета) их Поэт. («*Look at her, whoe'er / Thou be that, kindling with a poet's soul, / Hast loved the painter's true Promethean craft / Intensely – from Imagination take / The treasure, – what mine eyes behold, see thou, / Even though the Atlantic Ocean roll between*», *Lines*, 22–27, здесь и далее в цитатах курсив наш. – А. Р.). Подчеркивая тем самым превосходство своего искусства, не имеющего в отличие от живописи ограничений и преград, оживляющего и поясняющего полотно при его вербальной передаче. («*Words have something told / More than the pencil can, and verily / More than is needed, but the precious Art / Forgives their interference*». *Lines*, 74–77)

Воспроизводя особенности современного романтического портрета и соответствующее им собственное видение поглощенного зрителя (и не только при описании домашних женских портретов, неизвестность которых широкой публике этого требует)<sup>4</sup>, Вордсворт вовлекает читающего в дальнейшие размышления и передает значение в этот стремительный век паузы, момента осмысления происходящего. Такая перспектива позволяет ему отразить сам момент историзации и практику увековечивания периода<sup>5</sup>.

Значение Поэта акцентирует и разъясняет экфрасис на собственный портрет. Если рассматривать его вместе с экфрасисами общественных и частных портретов, то он объединяет и организует их, что отражает структуру общества и роль в нем Поэта, отчасти принадлежащего к обеим группам и находящегося над ними, контролируя, творя и сохраняя память, и, как Спаситель, таким образом защищая от Бога – Времени. В этом контексте особенно важно выражение отношения Поэта к сохранению памяти о себе осуществившееся через признание его достижений и приобщение к традиции (Выразилось в заказе колледжем Св. Иоанна, Кембридж, где он учился, его портрета. Мркировано в тексте выделением слова «Poet» и слов, которые соединяют его с вечностью – «Portrait», «Margaret, the Saintly Foundress» – имя основательницы колледжа, «Time»). Демонстрируя свои исключительные возможности Поэта представить в перспективе то, что будет после, он создает эпитафию себе-Поэту с упоминанием места и способа увековечивания. В ней он обращается к портрету как хранителю своего образа, почти как своему второму Я, которое сохранится неизменным вопреки Времени, и выражает пожелания относительно будущего вос-

прияття своего образа, находя удовлетворение от своего влияния и подтверждение своим прогнозам в восхищении слуг (строки 9–14).

GO, faithful Portrait! and where long hath knelt  
Margaret, the Saintly Foundress, take thy place;  
And, if Time spare the colours for the grace  
Which to the work surpassing skill hath dealt,  
Thou, on thy rock reclined, though kingdoms melt  
And states be torn up by the roots, wilt seem  
To breathe in rural peace, to hear the stream,  
And think and feel as once the Poet felt.  
Whate'er thy fate, those features have not grown  
Unrecognised through many a household tear  
More prompt, more glad, to fall than drops of dew  
By morning shed around a flower half-blown;  
Tears of delight, that testified how true  
To life thou art, and, in thy truth, how dear!

Искусство («true Promethean craft» (*Lines*, 24)), запечатлевающее непостоянное в противовес Времени, передающее движения души, ее чувства и порывы, порой через еле уловимое выражение, которое в момент может исчезнуть с лица живого человека, как и сам человек в мимолетности жизни, Вордсворт называет благословенным, богоподобным, святым:

*Art divine*

*That both creates and fixes, in despite  
Of Death and Time, the marvels it hath wrought.  
Strange contrasts have we in this world of ours!  
That posture, and the look of filial love  
Thinking of past and gone, with what is left  
Dearly united, might be swept away  
From this fair Portrait's fleshly Archetype,  
Even by an innocent fancy's slightest freak  
Banished, nor ever, haply, be restored  
To their lost place, or meet in harmony  
So exquisite; but 'here' do they abide,  
Enshrined for ages. Is not then the Art  
Godlike, a humble branch of the divine,  
In visible quest of immortality,  
Stretched forth with trembling hope? – In every realm,  
From high Gibraltar to Siberian plains,  
Thousands, in each variety of tongue  
That Europe knows, would echo this appeal.  
(Lines, 76–94)*

*Yet blessed Art, we yield not to dejection;  
Thou against Time so feelingly dost strive.*

*Where'er, preserved in this most true reflection,  
An image of her soul is kept alive,  
Some lingering fragrance of the pure affection,  
Whose flower with us will vanish, must survive.*

*(On a Portrait of I. F., 9–14)*

Оценка Вордсвортом мастерства живописцев отражает общий подход романтиков, полагавших, что суть изображаемого в его мыслях и чувствах, что «уловить сходство – непростая задача, которую можно осуществить только посредством определенной ‘магии’, недостижимой лишь благодаря академическим навыкам» [Tscherny 1987: 193]. Отдавая дань линиям и цветам, поэт подчеркивает, что более всего ценит истинный смысл («*I applaud those signs, / Of thought, that give the true poetic thrill*», *To B. R. Haydon*, 3–4), который и делает портрет верным. (Например, его собственный портрет, вызывавший даже слезы на глазах слуг (*To the Author's Portrait*, 1, 3–4, 13–14).

Женские портреты Вордсворт воспринимает в связи с их традиционной ролью утешения и поддержки, и также следуя традиции прочитывает за внешностью их достоинства, почитавшиеся как гарант благоденствия семьи. Они своего рода иконы домашних святых, ободряющие и вдохновляющие, просветляющие и объединяющие, воспоминание о которых придает жизни смысл (*On a Portrait of I. F., On the same subject, Lines, The Foregoing Subject Resumed*). В этом они не уступают великим полотнам, как утверждает Вордсворт сравнивая влияние портрета своей крестной дочери Джемаймы Квиллинан с влиянием «Тайной Вечери» Тициана в строках экфрасиса на ее портрет (*Lines*, 95–131) и пояснении к нему (*The Foregoing Subject Resumed*).

В воспоминаниях с ними связанных для поэта важны прежде всего чувства, эмоции. Утрата воспоминания о них страшит больше смерти. Ибо они – единственное средство соединить настоящее, прошлое и будущее (*To a Painter, On the same subject, Lines, The Foregoing Subject Resumed*) в самом надежном, по Вордсворту (в частности, *The Excursion* IX, 514–519), хранилище – в памяти людей и противостоять обретаемому памятью характеру презентации, когда сохраняется лишь облик человека, но не сведения и переживания с ним связанные.

*WE gaze – nor grieve to think that we must die,  
But that the precious love this friend hath sown  
Within our hearts, the love whose flower hath blown  
Bright as if heaven were ever in its eye,  
Will pass so soon from human memory;  
And not by strangers to our blood alone,  
But by our best descendants be unknown,  
Unthought of – this may surely claim a sigh.*

*(On a Portrait of I. F., 1–8).*

Сохранить эту связь поколений Вордсворт вслед за художниками пытается и через традиционную дань памяти покойным, печаль и траур (в частности, описывая печаль престарелого Веллингтона созерцающего поле Ватерлоо (*On a Portrait of the Duke of Wellington*) и вспоминая об умершей матери Джемаймы (*Lines*, 41–73), созвучные ощущению века и любого человеческого существа.

Поскольку сфере частной, в связи с ограниченной известностью ее персонажей, присущ даже больший страх стирания памяти, чем общественной, ее героев воспевают при жизни, торопясь запечатлеть в поддержку связи поколений и замедляющей бег времени иллюзии о том, что прошлое сохранено и к нему можно обращаться<sup>6</sup> Ее утрата, как демонстрирует первая реакция Вордсворта на портрет жены (*To a Painter*), вызывает страх и протест. Не приняв отраженных на полотне перемен, ощутив (как в детстве, когда боялся смерти и чувствовал весь мир внутри себя как часть своего существа (*Intimations to Immortality* и *and poet's notes to it*), что у него как будто украли любимый образ, Поэт обвинил художника в несостоятельности мастерства, противопоставив живописному образу воскрешенный силой Памяти Поэта во всей его былой живости.

ALL praise the Likeness by thy skill portrayed;  
But 'tis a fruitless task to paint for me,  
Who, yielding not to changes Time has made,  
By the habitual light of memory see  
Eyes unbedimmed, see bloom that cannot fade,  
And smiles that from their birth-place ne'er shall flee  
Into the land where ghosts and phantoms be;  
And, seeing this, own nothing in its stead.  
Couldst thou go back into far-distant years,  
Or share with me, fond thought! that inward eye,  
Then, and then only, Painter! could thy Art  
The visual powers of Nature satisfy,  
Which hold, whate'er to common sight appears,  
Their sovereign empire in a faithful heart.

Однако, поскольку такой подход не соответствовал его представлению о жизни и природе [«timeless and ego-based» назвал его К. Рови: Rovee 2006: 167], Вордсворт вскоре отдал портрету должное (*On the Same Subject*). Признал, что побуждаемое импульсом любящего и идеализирующего сердца и противоречащее естественным процессам желание сохранить юный образ жены и остановить время лишало ее опыта, достижений, самой жизни и проявленных в ее процессе добродетелей.

Though I beheld at first with blank surprise  
This Work, I now have gazed on it so long  
I see its truth with unreluctant eyes;  
O, my Beloved! I have done thee wrong,  
Conscious of blessedness, but, whence it sprung,  
Ever too heedless, as I now perceive:  
Morn into noon did pass, noon into eve,  
And the old day was welcome as the young,  
As welcome and as beautiful, in sooth  
More beautiful, as being a thing more holy:  
Thanks to thy virtues, to the eternal youth  
Of all thy goodness, never melancholy;  
To thy large heart and humble mind, that cast  
Into one vision, future, present, past.

Эти два сонета отразили долгий и сложный путь Вордсворта от страха скоротечности, страдания и смерти до принятия необратимости жизни. Как ранее Блейк пришел от стремления к возвышенному идеалу («Песни невинности») к признанию ценности самой земной жизни и обретаемого опыта («Песни опыта»), так и Вордсворт во втором сонете признал ценность ее процесса и самих перемен. Это позволило ему должным образом оценить портрет как отражение современного образа подруги, вместившего в себя всю прожитую жизнь, и поэтому более выразительного, чем воспроизведение черт юности. Признать, что, акцентировав внешнюю прекрасную составляющую ее образа, он оставил без внимания душу, которой сам постоянно призывал уделять основное внимание.

Хотя дам (в отличие от мужчин, в оценке которых важен итог достижений) воспели живыми, элгические экфрасисы их портретов (особенно более поздние) близки эпитафиям по сути увековечивания и по характеру эмоционального воспроизведения образа, описанного поэтом во втором «Эссе об эпитафиях»: «The character of a deceased friend of beloved kinsman is not seen, no – nor ought to be seen, otherwise than as a tree through a tender haze or a luminous mist, that spiritualises and beautifies it; that takes away, indeed, but only to the end that parts which are not abstracted may appear more dignified and lovely; may impress and affect the more.[Wordsworth 1988:332]

### Примечания

<sup>1</sup> О восприятии памяти Вордсворта, предвосхитившем современные исследования, пишет Б. Лау, упоминая в частности использование обозначения «fragile power» у Дэниэла Шахтера (*Schacter D. L. Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past. New York: Basic Books, 1996*) [Lau 2002: 648].

<sup>2</sup> Акцент на самоутверждение и соревнование с художником при рассмотрении экфрасисов Вордсворта делает в частности, К. Рови, в главе «The Look of a Poet: Wordsworth» работе: Rovee 2006: 150–182].

<sup>3</sup> Лингвистические аспекты реализации темы в стихах не рассматриваются в связи с ограничением объема.

<sup>4</sup> Традицию «absorptive painting» со ссылкой на М.Фрида (*Fried M. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1980) упоминает К. Рови проецируя ее на экфрасисы Вордсворта [Rovee 2006:162].

<sup>5</sup> В случае портретов Наполеона и Веллингтона она удачно подчеркивается перспективой ландшафтной, передающей дистанцию во времени, паузу на стыке прошлого и настоящего: между жизнью и смертью, наблюдением и воспоминанием, памятью и историей, в которую включается и зритель.

<sup>6</sup> Сам Вордсворт постоянно стремился возвращаться через память к детству и, осознавая, что это ему не удастся, вынужден был признавать перемены (*Tintern Abbey, The Prelude, Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, etc).

### Список литературы

Рогова А. Г. Злой гений и его портрет: Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б. Р. Хейдоном и У. Вордсвортом // Экфрасистические жанры в классической и современной литературе / под ред. Н. С. Бочкаревой; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. С. 12–44.

Рогова А. Г. Портрет победителя Ватерлоо 25 лет спустя: Созерцающий Веллингтон Б. Р. Хейдона и У. Вордсворта // Мировая литература в контексте культуры. 2014. № 4. С. 104–112.

Bernhardt-Kabisch E. Wordsworth: The Monumental Poet // *Philological Quarterly*. 1965. № 44. P. 503–518.

Hartman G. Inscriptions and romantic nature Poetry // *The Unremarkable Wordsworth*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987. P. 31–46.

Frederick F. F. Painting of the Nineteenth Century in England, Scotland and America // *Fine Arts Journal*. 1916. Vol. 34. № 7. P. 313–335.

Hirschfield L. Between Memory and History: Wordsworth's *Excursion* // *Romanticism on the Net*. 1999. № 16. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/005880ar> (дата обращения: 25.02.2016).

Lau B. Wordsworth and Current Memory Research // *SEL*. 2002. 42, № 4. P. 675–692.

Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // *Representations*. 1989. № 26. P. 7–24.

*Rovee C.* Imagining the Gallery: The Social Body of British Romanticism. Stanford: Stanford University Press, 2006. 272 p.

*Tscherny N.* Likeness in Early Romantic Portraiture // *Art Journal*. 1987. № 46. P. 193–199.

*Wordsworth W.* The Collected Poems: With an Introduction by A. Till. Wordsworth Poetry Library, 2006. 1082 p.

*Wordsworth W.* Selected Prose / ed. by J. O. Hayden. New York: Penguin Books, 1988.

**“THEN AND THEN ONLY PAINTER! COULD THY ART...”.  
WORDSWORTH ON TIME, CHANGES, MEMORY  
AND ART IN PORTRAIT POEMS**

**Asya G. Rogova**

Candidate of Philology,

Associate Professor in the Department English Language

Saint-Petersburg State University

199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaja nab., 11. assiar2004@mail.ru

Memory, collective and private, and Arts were ever the means to oppose the flight of time, changes, and death through the keeping of images. Their potential, collaboration, and rivalry in this undertaking, as well as those of the artists – the most vital subject discussed. English Romantics’ approach to the problem is shown through its consideration in the late ekphrastic poems of their genius of retrospection national bard W. Wordsworth. Commenting on the painted portraits of the important public figures and on private ones of relatives and friends he covers the whole scope of the function of memory and the role of Art as its support.

**Key words:** Memory, art, recollection, portrait, sonnet, ekphrasis, epitaph, Wordsworth.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЭССЕ А. С. БАЙЕТТ «ПОРТРЕТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ»

**Нина Станиславна Бочкарева**

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье исследуется жанровое своеобразие эссе современной английской писательницы А. С. Байетт «Портреты в литературе» (2001), основанное на публичной лекции, прочитанной автором эссе в Национальной портретной галерее в Лондоне в 2000 г. Рассматриваются традиция лекции-эссе об искусстве и индивидуальные особенности произведения Байетт (саморефлексия творчества, взаимодействия художественной литературы и критики, выбор слов и иллюстраций и др.).

**Ключевые слова:** современная английская литература, жанр, лекция, эссе об искусстве, интермедийность, экфрасис, портрет, саморефлексия.

24 августа 2016 г. известной английской писательнице Антонии Сусанне Байетт (Antonia Susan Wyatt, род. в 1936 г.) исполнилось 80 лет. Все ее опубликованные произведения разделяют на *fiction* (вымышленные, или художественные, произведения) и *criticism* (критические работы).

В предисловии к сборнику своих критических работ «Страсти разума» (1991) Байетт сама объясняет отношения между художественной литературой и критикой, сравнивая себя с другими 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...» [Wyatt 1991: 1]. С самого раннего детства чтение и письмо представлялись ей «точками на круге»: увлекательное чтение стимулировало письмо, а письмо вызывало интерес к чтению.

Действительно, первое и последнее эссе сборника непосредственно связаны с романом «Натюрморт» (1985), в котором проблема метафо-

ры в литературе раскрывается через восприятие картин Ван Гога (см. об этом: [Бочкарева, Графова 2014]). На обложке романа – «Натюрморт с кофейником» Ван Гога. На обложке сборника эссе – картина Анри Матисса «Юпитер и Леда» (1944–1946), которую можно истолковать, в частности, как взаимоотношение разума и чувства, критики и художественного творчества.

Художественное творчество Байетт на сегодняшний день составляют 10 романов (плюс «Рагнарек» 2011 г.) и 5 сборников рассказов (плюс «Морская история» 2013 г.). Художественные произведения Байетт варьируются по объему от огромной тетралогии до маленьких рассказов, причем границы между рассказом, повестью и романом подчас трудно провести.

Такое же жанровое разнообразие характеризует критические работы Байетт. К ним относится монография о раннем творчестве Айрис Мердок «Степени свободы»; биография английских поэтов-романтиков Вордсворта и Кольриджа в контексте их эпохи «Неспокойные времена» (1970) и биография художников второй половины XIX в. Мариано Фортуну (испанец) и Уильяма Морриса (англичанин) «Павлин и вино» (2016); диалоги с бразильским психоаналитиком Игнэс Содрэ о женском романе XIX–XX вв. «Воображаемые характеры» (1995); статьи по теории и истории литературы и искусства; предисловия к книгам классических и современных писателей, а также к переводам собственных произведений, памфлеты и рецензии, составившие два сборника (1991 и 2000), наконец, лекция об искусстве в литературе в Национальной портретной галерее в Лондоне (2000–2001). Бросается в глаза, во-первых, увеличение интереса писательницы к изобразительным искусствам, во-вторых, переход от устной к письменной форме (диалоги, лекция).

Лекция, прочитанная Байетт в Национальной портретной галерее в Лондоне в 2000 г., послужила основой для книги-эссе «Портреты в художественной литературе» (2001). Лекция как устный риторический жанр достаточно продуктивно изучается лингвистами. Нас интересует лекция как письменный текст, причем лекция по эстетике, искусству и литературе. В английской литературе она близка жанру *essay* и *study*.

В основном лекции известных профессоров издавали их ученики по конспектам или стенограммам. Так, знаменитые «Лекции по эстетике» (*Vorlesungen über die Ästhetik*), прочитанные Гегелем в 1817 и 1819 гг. в Гейдельберге и в 1820/21 гг. в Берлине, были изданы учеником философа, Генрихом Густавом Гото, на основе лекционных конспектов, подготовительных материалов и рукописей [Гегель

1971]. «Тэвистокские лекции» (The Tavistock Lectures, 1935) К. Г. Юнга, представляют собой подготовленный группой ученых отчет, т. е. отредактированное, почти дословное воспроизведение стенограммы, включающей лекции, прочитанные в Институте медицинской психологии (Тэвистокская клиника, Лондон) и дискуссию [Юнг 1998]. «Лекции о Дон-Кихоте» В. Набокова, прочитанные в Гарварде в 1951/52 учебном году издал по авторским рукописям профессор Фрэдсон Бауэрс [Набоков 2002], а «Лекции по зарубежной литературе» Н. Я. Берковского, прочитанные в 1971/72 учебном году в Ленинградском педагогическом институте им. А. И. Герцена воспроизведены по стенограмме его учениками [Берковский 2002].

Напротив, Джон Раскин сам подготовил для печати свои «Лекции об искусстве» (Lecture on Art, 1887), прочитанные в Оксфорде в 1870/75 гг. [Раскин 2006]. А. С. Байетт читала лекции в Лондонском университете и Центральной школе искусств и ремесел, а отдельной книгой опубликовала свою публичную лекцию, посвященную взаимодействию литературы и живописи [Byatt 2002]. Их роднит характерное для английской критики соединение критической мысли с чувственным опытом, отразившееся в оформлении книги-эссе-лекции (с графическими рисунками и цветными репродукциями картин). Нельзя, конечно, не упомянуть и традицию французских салонов (Дидро, Бодлер, Стендаль, Валери и т. д.). Критик Мишель Уортон назвал Байетт «очень внимательным к слову писателем» [Worton 2001: 19]. Из современных авторов по популяризации английской литературы, искусства и истории, их свободной интерпретации Байетт близка Питеру Акройду (см., например, роман «Чаттертон» [Акройд 2000], краткие биографии Чосера [Askroyd 2004] и Тернера [Askroyd 2005] и др.).

Эссе-лекция «Портреты в литературе» начинается с полемического утверждения, что оппозиция между портретом в живописи и портретом в литературе еще более сильная, чем в метафоре. Конечно, философы и филологи второй половины XX века (Митчелл, Хэффернан и др.) вслед за Лессингом тоже подчеркивают *спор*, а не *согласие* поэзии и изобразительных искусств [Heffernan 2004: 3]. Однако Байетт не только *теоретически обосновывает* временную ограниченность портрета в живописи, но и предлагает *живой эксперимент*: по описанию представить мысленно визуальный облик темноволосяй тридцатилетней женщины в зеленом бархатном платье. Визуальные варианты вербального портрета будут сходны, но в то же время это будут совершенно различные женщины. Добавление качественных словесных ха-

рактистик сделает воображаемые визуальные портреты еще более различными.

Кстати, цвет занавеса за «готическим» креслом, на котором сидит воображаемая женщина, обозначен «цветом красного бургундского вина», что вызывает не только визуальные, но и множество других ассоциаций, не передаваемых в живописи. Именно такие эпитеты, соединяющие метонимию и метафору, особенно характерны для стиля Байетт.

Многозначность ассоциаций и работа воображения ограничиваются, когда на обложке книги читатель видит фотографию героя. Байетт образно показывает на собственном примере психологию творца, который воспринимает нарушение границ художественного мира своего творения как святотатство. Для нее это равнозначно впечатлению (или обвинению), «как будто она украла образ с фотографии». В оформлении книг Байетт мы видим только произведения изобразительного искусства, ассоциативно связанные с текстом и усиливающие его многозначность.

Эссе-лекция «Портреты в литературе» занимает почти 100 страниц печатного текста, не разделенного на главы или параграфы. Затрудняют чтение и очень большие абзацы. Однако при внимательном чтении обнаруживается безукоризненная логика. Первый абзац, включающий основной тезис, его теоретическое обоснование, живой эксперимент и «каденцию» с фотографией, можно назвать вступлением, или прологом. В дальнейшем на множестве литературных примеров анализируются разные способы функционирования живописных портретов как эстетических объектов в романе.

Демонстрация примеров открывается и закрывается портретами из произведений самой Байетт – портретом Елизаветы I (так называемый «Портрет Дарнли») в романе «Дева в саду» (см.: [Графова 2015]) и изображениями Эша в романе «Обладание». Помещенный на обложку книги портрет Золя кисти Эдуарда Мане, является прототипом одного из портретов Эша, занимает в эссе важное место и во многом отражает собственные представления Байетт об искусстве и художнике. Таким образом, во-первых, создается излюбленная Байетт круговая композиция эссе, во-вторых, подчеркивается саморефлексия творчества писательницы. Учитывая жанр популярной лекции, нельзя отрицать и рекламный момент.

Кроме того, Байетт с разной степенью внимания обращается к произведениям классической и современной литературы XIX–XX вв., в которых вербально воссоздан визуальный портрет: «Крылья голубки» и «Веселый угол» Г. Джеймса, «В поисках утраченного времени»

М. Пруста, «Пятая королева» Форда Мэдокса Форда, «Фра Липпо Липпи» Р. Браунинга, «Орlando» В. Вулф, «Неведомый шедевр» О. Бальзака, «Творчество» Э. Золя, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, трилогия Джойса Кэри («Сама себе удивляюсь» (1941), «Путем паломника» (1942) и «Из первых рук» (The Horse's Mouth, 1944)), «Последний вздох мавра» С. Рушди, «Датская девушка» Д. Эбершоффа, «Замок на песке» и «Колокол» А. Мердок. Эрудиция Байетт, ее интерес к творчеству многих писателей и художников позволяют с разных сторон рассмотреть проблемы взаимоотношений автора и изображения, художника и модели, зрителя и картины.

В одном из интервью Байетт назвала себя «любителем», «дилетантом» в области критики: «Я пишу о литературе, в основном, потому, что хочу понять, что такое творчество и писательское мышление... 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 2006: 241–242]. Саморефлексия творчества – основное качество и критических, и художественных произведений Байетт. Героями ее романов и рассказов тоже часто становятся писатели, художники, ученые, исследующие природу собственного и чужого творчества (см.: [Бочкарева 2014, 2015]).

В 2002 г. Анна Роу выпустила монографию о функциях произведений визуальных искусств в творчестве Айрис Мердок, где полемирует с некоторыми оценками, высказанными Байетт в книге «Степени свободы» (1965). Так, Байетт критиковала роман Мердок «Замок на песке» за «имитацию реальной жизни, тенденцию искусства навязывать жизни свои собственные формы» [Wyatt 1994: 78]. Роу утверждает, что Байетт не учитывает экспериментальных задач, которые решает Мердок, используя приемы живописи: особенно ярко они проявляются при сравнении литературного портрета Мора и его живописного образа на рисунке Рейн [Rowe 2002: 41]. Байетт и в эссе-лекции 2000–2001 гг. не отказывается от своей невысокой оценки романа «Замок на песке», но гораздо подробнее, чем в первой монографии, рассматривает проблему живописного портрета, вслед за героем романа Мердок анализируя «Смеющегося кавалера» Франса Хальса, мозаику из Равенны с изображением Теодориха и «Автопортрет» Рембрандта. К анализу других романов она привлекает и живописные произведения, написанные под впечатлением романов («Портрет Дориана Грея» Ивана Олбрайта, «Портрет Салмана Рушди» Бхупена Кхакара и другие).

Когда Байетт предложили выбрать художника, который написал бы ее портрет, она назвала абстракциониста Патрика Херона. «Портрет

А. С. Байетт: красный, желтый, зеленый и синий: 24 сентября 1997 г.», кажется, все-таки шокировал писательницу и мог послужить толчком к написанию рассказа «Христос в доме Марфы и Марии» (1998), где кухарка Марфа неожиданно смеется, увидев свой ужасный образ на картине Веласкеса [Wyatt 1998: 230].

В 1995 г. на одном из сеансов Патрик Херон сделал набросок углем. По поводу этого сеанса Байетт вспоминала: «Я узнала беспокойство художника перед белым холстом, которое сродни беспокойству писателя перед чистой страницей. В случае портрета это беспокойство удваивается: его испытывают и художник, и модель» [Case study: Dame A. S. Wyatt 2016]. Портрет передает и это беспокойство, и недоверие Байетт к фиксации внешнего облика.

Подводя итог, можно выделить следующие жанровые черты книги Байетт «Портреты в литературе»:

- немецкая, французская, английская традиция лекции-эссе об искусстве;
- саморефлексия творчества, связь *fiction* и *criticism*;
- оригинальное вступление, внутренняя логика развития темы, круговая композиция;
- разнообразный иллюстративный материал, продуманный дизайн книги;
- тщательная работа со словом, метафоричность и точность стиля.

### **Список литературы**

Акройд П. Чаттертон / пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Аграф, 2000. 400 с.

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.

Берковский Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.

Бочкарева Н. С. Современное искусство в экфрасических рассказах А. С. Байетт «Китайский омар» и «Боди-арт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 166–174.

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.

*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.

*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. / пер. с нем. М.: Искусство, 1971.

*Графова О. И.* Экфрастическая экспозиция в романе А. С. Байетт «Дева в саду» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 4(32). С. 125–134.

*Набоков В.* Лекции о «Дон Кихоте» / пер. с англ. М.: Изд-во Независимая газета, 2002. 328 с.

*Рескин Дж.* Лекции об искусстве / пер. с англ. П. Когана; под ред. Е. Кононенко. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. 319 с.

*Юнг К.Г.* Тэвистокские лекции // Исследование процесса индивидуации / пер. с англ. М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1998. 295 с.

*Ackroyd P.* Chaucer. London: Chatto & Windus, 2004. 175 p.

*Ackroyd P.* Turner. London: Chatto & Windus, 2005. 161 p.

*Byatt A. S.* Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch. London: Vintage, 1994. 358 p.

*Byatt A. S.* Elementals: Stories of Fire and Ice. New York, 1998. 230 p.

*Byatt A. S.* Passions of the Mind: Selected Writings. London: Vintage, 1991. 346 p.

*Byatt A. S.* Portraits in Fiction. London: Vintage, 2002. 101 p.

Case study: Dame A.S. Byatt. London: National Portrait Gallery, 2016. URL: <http://www.npg.org.uk/collections/new/commissioning-portraits/the-commissioning-process/case-study-dame-as-byatt.php> (дата обращения: 21.02.2016).

*Heffernan J. A. W.* Museum of Words: The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London: University Chicago Press, 2004. 249 p.

*Rowe A.* The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch. Studies in British Literature, Volume 62, The Edwin Mellen Press: Lewiston, Queenston, Lampeter, 2002. 252 p.

*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; London, Greenwood Press, 2001. P. 15–30.

## GENRE ORIGINALITY OF A. S. BYATT'S ESSAY "PORTRAITS IN FICTION"

**Nina S. Bochkareva**

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture  
Perm State University

614990, Russia, Bukireva st., 15. nsbochk@mail.ru

In the article genre originality of the essay *Portraits in Fiction* (2001) by the English contemporary writer A. S. Byatt is investigated. This essay was based on her public lecture delivered at the National Portrait Gallery in 2000. The tradition of a lecture-essay about art and individual peculiarities of Byatt's work (self-reflection of creation, connection of fiction and criticism, choice of words and pictures, and others) are analysed.

**Key words:** contemporary English literature, genre, lecture, essay about art, intermediality, ekphrasis, portrait, self-reflection.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА  
ГАМЕЛЬНСКОГО КРЫСОЛОВА  
В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ  
(на материале интерпретаций романа В. Дика «Krysař»)**

**Ольга Сергеевна Туманова**

Магистр филологии, учитель литературы

МАОУ «Лицей №2» г. Перми

614000, Россия, г. Пермь, ул. Самаркандская, 102. tumanova\_os@mail.ru

Статья посвящена широко известному сюжету легенды о гамельнском крысолове, рецепции образа Крысолова чешской литературой начала XX века и последующей трансформацией данного образа в музыке и кинематографе. Трансформация рассматривается в неразрывной связи трех разновидовых произведений, носящих название «Крысолов»: романа Виктора Дика, мюзикла Даниэля Ланды и фильма Ф. А. Брабеца. Анализ субъектной организации произведений в контексте пересечения видов искусства позволяет сделать вывод о трансформации и ремифологизации образа Пестрого Дудочника.

**Ключевые слова:** чешская литература, миф, сопоставительный анализ, поэтика.

Сюжет немецкой легенды XIII века о Пестром Дудочнике из Гамельна весьма известен. Первое упоминание о Крысолове относится к 1375 году – это краткая запись в хронике города Гамельна о том, что в 1284 году в день Иоанна и Павла (26 июня) одетый в пеструю одежду флейтист вывел из города сто и тридцать рожденных в Гамельне детей на Коппен близ Кальварии, где они и пропали [Harty 1994: 180]. Эта легенда породила целые цепи культурно-исторических аллюзий и реминисценций не только в литературе, но и в других видах искусства. Задачей данного исследования в силу пространственной ограниченности не является каталогизация всех известных репрезентаций образа Крысолова. Мы считаем необходимым остановиться на интерпретации этой, без сомнений, весьма любопытной легенды в культуре Чехии.

Отметим, что в Чехии образ Крысолова появляется в литературе только в начале XX века, несмотря на территориальную близость к Германии, где сюжет легенды о Крысолове не теряет актуальности от зари гейдельбергского романтизма до наших дней. В 1911 г. выхо-

дит роман чешского политика и драматурга Виктора Дика «Крысолов» (чеш. Krysář). Роман был положительно встречен чешскими читателями и свою популярность не утратил и сегодня. Именно роман В. Дика стал проводником легенды о Крысолове из Гамельна в чешскую культуру.

Нам представляется логичным продемонстрировать трансформацию образа в следующем порядке: роман В. Дика «Крысолов» (1911) – Мюзикл Даниэля Ланды «Крысолов» (1996) – фильм Франтишка Антонина Брабца «Крысолов» (2003). Разумеется, названные произведения не являются единственными обращениями к образу Пестрого Дудочника, однако именно они показали нам наиболее репрезентативными.

Сама интерпретация оригинального образа Крысолова из немецкой легенды уже неоднократно становилась объектом многочисленных исследований в области истории, фольклористики и литературоведения [см. Krogmann 1934 или Harty 1994]. Крысолов рассматривался и как гость из иного мира (эльф, похищающий детей), и как персонаж политической сатиры, и как персонификация чумы или горного оползня. Мы будем отталкиваться от наиболее распространенной трактовки образа, согласно которой Крысолов является персонификацией возмездия и смерти. В пользу этой версии говорит и отсылка процессии во главе с Крысоловом к популярному в католической иконографии сюжету пляски смерти (Totendanz или Dance macabre). В легенде образ Крысолова даже не воплощает судьбу – он и есть Судьба, жестокий рок из античных трагедий, карающий погрязший в корыстолюбии Гамельн смертью детей.

В романе В. Дика Крысолов, с одной стороны, также несет возмездие, но с другой стороны, сам является трагической фигурой, жертвой злой и слепой судьбы, правящей миром. В романе присутствует иной персонаж – он фигурирует под именем «помощник дьявола» (pomocník ďábla) [Dýk 2013: 39]. Он обещает Крысолову вечную жизнь в обмен на то, что музыка его флейты будет карать людей. Крысолов с негодованием отказывается от этого предложения (таким образом, популярный в средневековом фольклоре мотив продажи души не реализуется), но дальнейшее развитие сюжета само сделает Крысолова невольным исполнителем дьявольской воли.

В мюзикле Д. Ланды такой персонаж, как помощник дьявола, отсутствует, его заменяет Судьба (чеш. Osud – м. р.). Судьба является в какой-то степени двойником Крысолова, что прямо отражается в сценографии (Крысолова и Судьбу играют похожие внешне актеры в практически одинаковых костюмах). В мюзикле подчеркнуто, что

именно Судьба является настоящим хозяином флейты, в романе же образ Крысолова лишен всякой предыстории. В фильме Ф. А. Брабеца образ Судьбы контаминирован с образом Дьявола, и именно Дьявол является тем, кто призывает Крысолова вершить суд над грешным городом Прагой в канун Миллениума. Такой поворот сюжета является, с одной стороны, возвращением к роману Виктора Дика, с другой – индивидуальным мифотворчеством Ф. А. Брабеца, альтернативной историей, погруженной в контекст романа.

Согласно этой альтернативной истории, написанной режиссером, Крысолов все же принял предложение дьявола и стал его слугой. Таким образом, история, происходящая в фильме накануне Нового Года и Нового Тысячелетия в зимней Праге, является вариацией уже многократно произошедших событий. И в романе, и в мюзикле, и в фильме Крысолов находится вне времени, он как бы заперт в вечности.

Другим путем трансформации является расширение и усложнение структуры образа Крысолова. Если в легенде Крысолов – образ, лишенный какой-либо конкретики, несущий лишь функцию возмездия, то в романе В. Дика Пестрый Дудочник очеловечивается, обретая портретную характеристику («Ты не стар, Крысолов, но я вижу в твоих волосах седые нити») [Дук 2013: 7], особенный цвет (серый), некоторую предысторию (крысолов действительно оказывается профессией, которая является презираемой: «Я хуже, чем никто. Я крысолов») [Дук 2013: 5]. Крысолов становится трагической фигурой, исключенной из социума и нормальных человеческих взаимоотношений. Это герой, обреченный на одиночество. Мотив одиночества сопровождает образ Крысолова и в книге, и в мюзикле, и в фильме, причем в последнем избранность героя подчеркивается необычным типажом актера, будто сошедшего с полотен мастеров Северного Возрождения, и нарочито средневековыми одеждами, резко выделяющимися из карнавальных костюмов жителей Праги в канун Нового Года.

Образ Крысолова окончательно перестает быть одномерным, когда мифотворчество Виктора Дика создает образ простой девушки из Гамельна по имени Агнес. Герой познает любовь. При этом в романе отчетливо виден параллелизм между фигурами Агнес и Крысолова. Если Крысолов – представитель презренной профессии и бессилен против обманывающих его горожан и несправедливости, происходящей в городе, то Агнес – бедная девушка, ставшая легкой и бессловесной добычей для сына градоначальника Кристиана, и она так же бессильна изменить существующий порядок вещей. Таким образом, отчетливо звучит остро актуальная для чешской литературы начала XX века тема социального неравенства.

Однако означенная выше тема неравенства приобретает иное звучание в мюзикле – там Агнес становится уже дочерью градоначальника и бунтует против отца, который одержим корыстолюбием, и сестры Розы, которая по настоянию отца легко соглашается на брак по расчету. Конфликт в семье градоначальника из-за Агнес, влюбившейся в Крысолова, является важным сюжетообразующим элементом действия в мюзикле. Бунт Агнес отсылает скорее к романтизму с его презрением к «филистерам» и возвышением свободной творческой личности (поэтому в мюзикле акцентируется другая ипостась образа Крысолова – музыкант).

Мотив обывательства наличествует и в фильме, но приобретает он сатирические, гротескные черты. Так, Кристиан пытается обвенчаться с Агнес прямо в разгар Дня св. Сильвестра (31 декабря). Он пытается подкупить самого дьявола, работающего священником, регулярно напоминает Агнес, что у нее тоже есть своя цена.

Принятие Крысоловом греха возлюбленной в книге и фильме реализовано по-разному (в мюзикле мотив греха не связан с образом Агнес). В книге Крысолов – нравственный максималист – отказывается от Агнес, узнав про ее отношения с Кристианом в прошлом, и тем самым становится виновником ее самоубийства. Не простив себе невольного убийства возлюбленной, он играет на флейте в полную силу и убивает и весь город, и самого себя. В фильме образы Крысолова и Агнес усложняются библейскими аллюзиями на сюжет о Христосе и блуднице. Знакомство Пестрого Дудочника с будущей возлюбленной начинается с того, что Агнес принимает Крысолова за священника и исповедуется ему в том, что живет во грехе с нелюбимым человеком и ждет от него ребенка. Именно встреча с Агнес в фильме катализирует мотив «вочеловечивания» Крысолова: любовь к «грешнице» не позволит Крысолову воплотить дьявольский план, согласно которому музыка Дудочника должна погубить всех грешников в городе.

Финал фильма и мюзикла (возможно, не в последнюю очередь благодаря специфике жанра) тяготеет к хэпи-энду – Крысолов разрывает кольцо вечности, возвращает флейту в руки Судьбы (мюзикл) / дьявола (фильм), в чьих руках она оказывается одинаково бесполезной, и покидает грешный город вместе с Агнес. Тем самым мотив возмездия затихает – герой отказывается от роли в игре мироздания и выбирает человеческую жизнь. Образ Крысолова обретает новую жизнь, будучи ремифологизированным в романтическом ключе и именно так воспринимаемым чешской культурой нового столетия. Легенда о Пестром Дудочнике прекращает свое течение, сменяясь совместным со зрителем мифотворчеством.

### *Список литературы*

*Harty Sh.* Pied Piper Revisited // Education at the Market Place. London: Routledge, 1994. P. 89–178.

*Humburg H.* Der Rattenfänger von Hameln. Die berühmte Sagengestalt in Geschichte und Literatur, Malerei und Musik, auf der Bühne und im Film. Niemeyer: Hammeln, 2008. S. 32–48.

Udolph J. Zogen die Hamelner Aussiedler nach Mähren? Die Rattenfängersage aus namenkundlicher Sicht // Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte. Londo: Folklore Society, 1997. S. 67–85.

*Dýk V.* Krysař. Praha: Dobrovský s.r.o., 2013. 113 s.

*Krogmann W.* Der Rattenfänger von Hameln: Eine Untersuchung über das werden der Sage. Berlin: E. Ebering, 1934. S. 123–177.

### **TRANSFORMATION OF CHARACTER OF PIED PAPER FROM HAMELN IN CZECH LITERATURE AND CULTURE (In example of novel by V. Dýk «Krysař»)**

**Olga S. Tumanova**

Master of Philology, Teacher of literature

Lyceum 2 (Perm)

614000, Russia, Perm, Samarkandskaya st., 102

tumanova\_os@mail.ru

This article is devoted to the famous legend about Pied Paper from Hameln, reception of his character in Czech literature of beginning of the XX century and following transformation of this character in music and cinema. Analysis of organization of subject in context of synesthesia (book by V. Dýk, musical by D. Landa and film by F. A. Brabec) demonstrates the transformation and myth-making Pied Pipers's character.

**Key words:** Czech literature, myth, comparative analysis, poetics.

УДК 821.111(73)

**РОМАН К. УИГГИН «РЕБЕККА С ФЕРМЫ  
СОЛНЕЧНЫЙ РУЧЕЙ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ  
(1917–1938)**

**Ирина Игоревна Булова**

д. филол. н., профессор кафедры истории зарубежных литератур

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9.

i.burova@spbu.ru

Статья посвящена анализу самого успешного романа К. Уиггин «Ребекка с фермы Солнечный ручей» и его экранизациям, созданным в период с 1917 по 1938 г. Ни в одной из них не удалось достигнуть успеха в изображении личностного и физического роста героини, поскольку ни одной актрисе не дано сыграть превращение десятилетнего ребенка во взрослую девушку. Тем не менее эти попытки важны как вехи, позволяющие объяснить трансформацию сюжета при киноадаптации и проследить эволюцию экранного образа ребенка в американском кинематографе первой половины XX столетия.

**Ключевые слова:** Кейт Уиггин, американская литература начала XX века, американский кинематограф, экранизация, экранный образ ребенка.

К. Д. Уиггин (1856–1923) любила детей. В 1878 г. она вместе с сестрой открыла в Сан-Франциско первый бесплатный народный детский сад, а затем и школу для подготовки персонала. Увлечшись после замужества литературной деятельностью и педагогическими идеями Ф. Фребеля, она добилась признания как одна из лучших детских писательниц, чье творчество получило высокую оценку М. Мэйпс Додж, Т. Б. Олдрича, Г. Р. Марби, Дж. Лондона и др. [Forman 1962: 283, Sorrentino 1999: 83–84, Seelye 2005: 299].

Лучший роман Уиггин «Ребекка с фермы Солнечный ручей» (1903) представляет собой вариацию сюжета о Золушке. Ребекка – 10-летний ребенок из бедной многодетной семьи, которого овдовевшая мать отправляет к незамужним теткам. Писательница изначально подчеркивает, что девочка не тяготится бедностью и обладает врожденным благородством, инстинктивно стремится к добру, любознательна и не по-детски проницательна, обладает собственным взглядом на вещи и скорее

склонна объяснять, чем расспрашивать. Она обладает интуитивным знанием, которое охотно развивает благодаря учебе и чтению.

Знакомство читателя с Ребеккой начинается в старомодном дилижансе, везущем девушку, вид которой сразу выдает и ее бедность, и похвальное стремление к благонаравии и благовоспитанности. Ребекка едет к теткам, чтобы они “сделали из нее человека”, но в действительности это Ребекка сделает взрослых людьми и сама разовьет в себе свои хорошие задатки. Пересыпая текст романа цитатами из Вордсворта, Уиггин изображает взросление Ребекки как естественный процесс, подобный росту молодого дерева.

История Ребекки – это история смягчения сердец, даже таких, которые, казалось бы, были созданы «только для поддержания кровообращения», история пробуждения «внутреннего ребенка» во взрослых. Тетка Миранда, лишенная «теплых маленьких недостатков», нетерпимо относилась к невинным шалостям Ребекки и беспорядку, который она внесла в годами налаженный быт, постоянно ворчала на девочку, принципиально воздерживалась от похвал. Характер Миранды лучше всего раскрывается в сценах первой и последней встречи с Ребеккой. Когда впервые Ребекка приехала в дом тетушек с букетом сирени, Миранде это показалось нелепым, поскольку сирень растет и в ее в саду. Когда Ребекка приходит к умирающей Миранде с букетиком душистого горошка, та вновь ворчит, ассоциируя цветы с погребальным ритуалом и не замечая, что они украшают жизнь – точно так же, как Ребекка. Внешне все остается по-прежнему. Однако на самом деле Миранда все же изменилась: она замечает в племяннице фамильные черты, а узнавание себя в ребенке – верный признак смягчения души, отмеченный еще Диккенсом.

На образ Ребекки Уиггин возложила серьезную дидактическую нагрузку, связанную с педагогическими идеями писательницы, в частности, с заимствованным у Фребеля представлением о саморазвитии ребенка как процессе выявления в нем божественного начала. В то же время неунывающая, энергичная героиня Уиггин олицетворяет радость духа, которая, по Эмерсону, является признаком духовной силы. Она не красавица, но кажется «самым красивым ребенком» благодаря присущему ей желанию дарить людям радость и никому не причинять боль, которые Эмерсон считал главным признаком человеческой красоты. Окружающие черпают силу в доверии Ребекки, испытывая в общении с ней то духовное озарение, которое Эмерсон называл «сиянием дружбы».

В образе Ребекки отразились и оригинальные идеи Уиггин. Адресуя свои сочинения взрослым, Эмерсон в эссе «Природа» утверждал,

что ребенок обладает более обостренным восприятием мира, чем взрослый, от чего взрослым надо стремиться «сохранять в себе дух раннего детства» [Emerson 1968: 6]. Уиггин же показала не столько ребенка во взрослом, сколько самого ребенка. Важность этой задачи она видела в том, что детям предстоит завершить то, что не смогли сделать взрослые.

Феномен популярности романа о Ребекке во многом объясняется эмоциональным климатом начала XX в., требовавшим произведений, в которых воплощалась бы философия оптимизма [Knight 1954: 61, Hart 1950: 200]. Не приходится удивляться, что в 1910 г. Ш. Томпсон написала одноименную пьесу по роману Уиггин. В 1914 г. она была поставлена на Бродвее М. Кло и А. Л. Эрлангером. Главную роль в этой постановке сыграла 19-летняя Эдит Талиаферро [Forman 1962: 284]. Пьеса была рассчитана на взрослого зрителя, поэтому в ней получила отражение более поздняя часть истории Ребекки: юная девушка стойко переносит превратности судьбы и обретает любовь всех окружающих и материальное благополучие в награду за стойкость и оптимизм. О популярности постановки можно судить по появлению вслед за ней песенки «Ребекка с фермы Солнечный ручей», написанной Альбертом Гамблом на стихи А. Сеймура Брауна и долго державшейся в верхних строчках хит-парадов.

Пьеса Томпсон легла в основу сценария снятого в 1917 г. 78-минутного фильма режиссера М. Нилана. Сценарий для картины написала Ф. Мэрион, переверставшая фабулу романа и сократившая число действующих лиц. Ребекка (Мэри Пикфорд) оказывается невозможной шалуньей, которую суровые тетки отправили в школу-пансион. Там Ребекка стремительно превращается в очаровательную девушку и в финале выходит замуж за молодого богача Адама Ладда, который фактически воспитал для себя идеальную жену. Возможно, такой хэппи-энд был подсказан «Длинноногим папочкой» (1912) Дж. Уэбстер. Ребекка-ребенок изображается сорванцом, «подвиги» которого компенсируют невозможность передать своеобразие мышления и речи героини в немом кинематографе. Ключевое для характера героини Уиггин соположение наивной непосредственности и стихийной праведности замещается образом подростка с ангельской внешностью и необузданным темпераментом, который по мере взросления превращается в приятную живость манер.

В 1932 г. корпорация «Фокс филм» выпустила звуковой фильм по роману Уиггин (режиссер А. Сэнтелл). Главную роль в нем сыграла комедийная актриса Мариан Никсон, которой на момент съемок было 28 лет и которая не обладала миниатюрностью Пикфорд. Поэтому

сценарист С. Н. Берман кардинально переработал роман Уиггин в лавстори. Героиня, деревенская простушка, приезжает к богатой родне и постоянно попадает в трагикомические ситуации, изо всех сил стараясь проявлять благовоспитанность, но в конце концов влюбляется в доктора Ладда (актер Ральф Беллами), трогательно уговаривает его исцелить заболевшую тетушку Миранду (матушка Ребекки не вошла в список действующих лиц), а потом выходит за него замуж. При такой переделке сюжета образ Ребекки утратил очарование непосредственности, полностью пропал эффект ее взросления.

Настоящая Ребекка-ребенок появилась только в третьей экранизации романа, выпущенном на экраны в 1938 году музыкальном фильме режиссера А. Дуэна (1938). Главную роль в этом фильме сыграла 10-летняя Ширли Темпл. Это был ее юбилейный, 25-й фильм, о котором часто упоминают в связи с тем, что в нем девочка-актриса впервые предстала без «фирменных» 56 кудряшек: по желанию матери, новая прическа маленькой звезды должна была напоминать локоны Мери Пикфорд, в творческое состязание с которой вступала Ширли-Ребекка [Temple Black 1988: 198–199].

От фабулы романа в сценарии (К. Танберг, Д. Этглингер и др.) остается совсем немного. Как верно отметила О. И. Половинкина, достаточно часто бывает, что «фильм и роман рассказывают две совершенно разные истории» [Половинкина 2012: 175]. В самом деле, едва ли возможно сохранить сложное многоаспектное целое литературного произведения в его кинематографической транскрипции [Приходько 2011: 181]. Время действия кинодрамы сжимается до нескольких дней. Фильм обходится без этюдов школьной жизни, истории с торговлей мылом, даже без сентиментальной сцены ухода Ребекки за больной матерью/тетушкой. Важнейший для Уиггин мотив саморазвития Ребекки также остается нереализованным: мир вокруг Ребекки меняется, она же остается прежней.

В новом фильме Ребекка Уинстед – круглая сирота, музыкальный талант которой пытается эксплуатировать совершенно новый персонаж драмы – отчим девочки Генри Киппер. Когда работник радиостудии по ошибке выпроваживает Ребекку с прослушивания, отчим отправляет ее к тетушке Миранде, которая в исполнении Х. Уилкинс превращается в диккенсовскую чудачку «с принципами», уже воспитывающую старшую кузину Ребекки Джейн.

Романная Миранда осуждала отца Ребекки за «легкомысленную» профессию и увлечение музыкой и танцами. В Миранде образца 1938 г. неприятие легких жанров обостряется и выражается в презрении к соседу – продюсеру рекламы Кенту, слышавшему Ребекку на

радиостудии, очаровавшемся ее голосом и переживавшему неожиданное исчезновение юной певицы. Появление Ребекки в доме Миранды расставляет все на свои места: тетушка примиряется с когда-то отвергнутым женихом, другую счастливую пару составляют Джейн и Кент. Оказываясь мудрее профессиональных юристов, сметливая Ребекка виртуозно отделяется от отчима, пытающегося заработать на ее таланте. Благодаря девочке дебютирует на радио несчастный органист. Сама Ребекка становится сенсацией, маленькой мисс Америкой, звездой радиопередач и радиотеатров.

Ширли Темпл, играющая роль Ребекки, по возрасту точно соответствует героине романа, но кажется намного моложе, более походя на дошкольницу. Этому впечатлению способствует кукольная внешность Ширли, подчеркнутая продуманным гардеробом. Бросается в глаза, что платье и пальтишки ее Ребекки намного короче, чем предусматривала детская мода 1930-х годов, а тем более – начала века. Живя у тетушки, Ширли щеголяет в комбинезоне и широкополой соломенной шляпе, намеренно «молодящих» девочку, как и стилизованная военная форма в финале картины. На экране Ширли может быть очаровательно серьезной и задумчивой, но ее естественное состояние – это солнечное довольство жизнью, от которого буквально расцветают ее партнеры по картине.

Мотив радиотеатра, придуманный сценаристами, позволяет в полной мере продемонстрировать музыкальную одаренность Темпл: по ходу действия она исполняет несколько песен, в финале лихо бьет четку в паре с основоположником эстрадного стэпа Б. Робинсоном, буквально сияющим в танце с такой партнершей. Песенки, исполненные в фильме Ширли Темпл (“An Old Straw Hat”, “The Toy Trumpet” и др.) стали настоящими хитами. Вокальные данные Ширли не сравнятся с возможностями Джуди Гарланд и Дины Дурбин, принадлежавших к тому же поколению юных звезд американского кинематографа. Но Ширли уникальна тем, что, при абсолютном слухе и прекрасной дикции, поет именно по-детски, старательно, с явно заученным выражением, и именно эта видимая невооруженным глазом заученность создает изумительный эффект трогательной детскости исполнения.

История киноадаптаций «Ребекки с фермы Солнечный ручей» может послужить примером эволюции возможностей кино в плане создания экранного образа ребенка, определяющейся движением от условного образа, создаваемого взрослой актрисой, к реалистическому, исполняемому актером-ребенком. К концу 1930-х годов естественное поведение в кадре стало нормой не только для взрослых, но и для юных киноактеров.

### Список литературы

Половинкина О. И. «Эмансипация главного героя в романе Г. Манна «Учитель Гнус» и фильме Дж. Фон Штернберга «Голубой ангел» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3(19). 2012. С. 171–176.

Приходько В. С. Экранные версии *The Picture of Dorian Gray*: Межкультурная интерпретация // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3(15). 2011. С. 175–184.

*Emerson R. W.* The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson / ed. B. Atkinson. New York: Random House, 1968. 930 p.

*Forman H. J.* Kate Douglas Wiggin: A Woman of Letters // Southern California Quarterly. Vol. 44. № 4. 1962. P. 273–285.

*Knight G. C.* The Strenuous Age in American Literature. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1954. 270 p.

*Hart J. D.* The Popular Book: A History of America's Literary Taste. New York: Oxford University Press, 1950. 351 p.

*Seelye J. D.* Jane Eyre's American Daughters: From The Wide, Wide World to Anne of Green Gables. Newark: University of Delaware Press, 2005. 374 p.

*Sorrentino P.* A Biographical Connection Between Jack London and Kate Douglas Wiggin // American Realism. Vol. 32. № 1. 1999. P. 82–84.

*Temple Black Sh.* Child Star: An Autobiography. New York: McGraw-Hill Publishing Company, 1988. 546 p.

### K. WIGGIN'S NOVEL "REBECCA FROM SUNNYBROOK FARM" AND ITS FILM ADAPTATIONS (1917–1938)

#### Irina I. Burova

Candidate of Philology, Professor in the Department of Foreign Literature History  
St. Petersburg State University  
1990034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya nab., 7/9  
i.burova@spbu.ru

The purpose of the paper is to analyse K. Wiggin's most successful novel "Rebecca from Sunnybrook Farm" and its film adaptations released between 1917 and 1938. Neither of them succeeded in showing both personal and physical growth of the heroine as no actress can play a ten-year-old child turning into a young lady. All the same these attempts are important as landmarks helping to explain the plot transformation for screen production and trace the evolution of a child's screen image in the American cinematograph during the first half of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** Kate Wiggin, American literature of the early 20<sup>th</sup> century, American cinematograph, film adaptation, screen image of a child.

**МОТИВ ЛУНЫ В РОМАНЕ  
Д. Г. ЛОУРЕНСА «БЕЛЫЙ ПАВЛИН»**

**Ирина Александровна Табункина**

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. ira-tabunkina@mail.ru

**Анна Сергеевна Шестакова**

студентка IV курса факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. honey-honey23@yandex.ru

В статье представлен анализ мотива луны и его варианта – танца луной. Внимание к параллелизму между природными явлениями и состоянием человека наблюдаются уже в первом романе Лоуренса. Литературные переключки с драмой Уайльда «Саломея», а также реминисценции к графическим листам Обри Бердсли создают контекст восприятия романа в системе стиля модерн рубежа XIX–XX вв.

**Ключевые слова:** мотив, луна, танец, «Белый павлин», Лоуренс.

Луна – один из наиболее часто встречающихся образов, мотивов, символов в литературе на протяжении всей ее истории, начиная с античности через романтизм и «Парнасскую школу» [Сапелкин 2013: 103–110] до сегодняшнего дня. В произведениях Д. Г. Лоуренса «лунная образная символика является чрезвычайно конструктивной» [Абе-лян 2012: 20], а луна – «действующий художественный символ» [Рогачевская 2013: 112]. В частности, в романе «Радуга» (1915) «образ луны появляется настолько часто, что невольно создается впечатление, словно она и является главной героиней» [Абе-лян 2012: 20].

Учитывая существующие работы о романе «Радуга» и других произведениях Лоуренса, в которых говорится о луне как о мифологеме (т. е. о составном элементе мифологического сюжета, о структурной единице мифа [Абе-лян 2012: 9]) и о символе [Рогачевская 2013: 112], мы анализируем роман «Белый павлин» через категорию мотива, которая учитывает «повторяемость» [Целкова 2000: 206] и «непосредственную словесную (и предметную) закреплённость в самом тексте произведения» [Незванкина, Щемелева 1987: 231]. По словам

Б. М. Гаспарова, в роли мотива «может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.» [Гаспаров 1993: 33]. «Репродукция» мотива в тексте обозначает то, что он «формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [там же].

Мотив луны в романе «Белый павлин» связан с образами героев на уровне внутренней формы произведения, а также на сюжетно-композиционном и интертекстуальном уровнях романа. Через упоминание в «Белом павлине» имени графика Обри Бердсли (Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898) и рассматриваемых героями листов, которые он сделал к пьесе «Саломея» О. Уайльда, мотив луны связан с эстетикой и поэтикой стиля модерн.

Включая в роман графику Бердсли, «родоначальника стиля “модерн”, наследника многих культур, проповедника дендизма как в жизни, так и в искусстве» [Савельев 2007: 278], Лоуренс, очевидно, не избежал влияния первоисточника – драмы Уайльда. В. Березин в своей статье «Три Саломеи» пишет о «теме Луны» у Уайльда: «...это тема отраженного, мертвого света. В отличие от Солнца, дающего жизнь, Луна в этой символике – солнце мертвых, знак смерти» [Березин 2001: 183]. В драме Уайльда мотив луны является одним из ключевых. Это, по словам Сары Бернар, «главное действующее лицо его пьесы» [Эллман 2000: 423]. Луна в драме связана со смертью, зеркалом, героями – Саломеей, Иоканааном и др. Она является одновременно символом, а также отражением самой героини – Саломеи [Валова 2010: 8]. Луна раскрывает суть всех персонажей драмы: луну по-разному видят и по-разному о ней говорят и сама Саломея, и Ирод, и Молодой сириец, и паж Иродиады [Тетельман 2007: 81–83]. Листы Бердсли к «Саломее» (график сделал 16 рисунков) не иллюстрации в привычном понимании этого слова, а «акт интерпретации драмы художником» [Ковалева 2002: 73–78].

Слово луна повторяется в романе «Белый павлин» 37 раз. (Сравните, в «Радуге» оно «используется автором свыше полусотни раз, а “лунный свет” – около четырех десятков» [Абелян 2012: 20]). Первые мотив луны возникает в первой части, в пятой главе «Запах крови» (The Scent of Blood) и предварен повествованием об охоте мужчин – Сирила Бердсолла, Лесли Тэмпеста, Джорджа Сакстона – на кроликов, которые разоряют посевы фермеров Сакстонов. Яростная погоня за кроликами демонстрирует в мужчинах животные инстинкты. Лоуренс вскрывает механизмы пробуждения желания погони, охоты и даже убийства (hurt it; my fingers stiffen to choke it [Lawrence

1911: URL: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)]). Передавая эмоции героев в описании эпизода погони, Лоуренс дважды использует слово excitement – возбуждение, волнение, аффект (excitement to kill it; excitement and exhaustion). Проявление древних биологических инстинктов соединяется с мотивом смерти и в повествовании предваряет мотив луны. В сюжете драмы Уайльда «Саломея» луна тоже связана со смертью и «сопровождает» ее.

У Лоуренса в главе «Запах крови» описание луны визуализировано через метафоры цвета и воды. Лоб желтой луны (the forehead of the yellow moon) подчеркивает олицетворение спутника Земли, по размерам – это большой диск (the great disc). Дважды в главе назван желтый цвет луны (yellow). Низко висящая луна (the low-hung yellow moon) связана с сумасшествием. Ночной пейзаж (the night), в который она помещена, на западе окрашен бледностью (the pallor of the west), наполнен голубыми вечерними облаками (the blue cloud of evening). Все это движется вокруг и сквозь (round and through) фантастические ветки старого ракитника, сопровождаемое безумием (spinning a little madness).

Луна уподоблена воде. Героям кажется, будто лунный свет окутывает их, сбивает с ног, как морская волна (we were washed off our feet; the light like water on our faces). Сопоставляя лунный свет с водой (water), с морем (sea of moonlight), Лоуренс показывает как мощь водной стихии, так и таинственную силу, которую имеет над героями луна. Она приковывает к себе внимание героев, заставляя их долго стоять и смотреть, не издавая ни звука (we stood and watched in silence), она будто обладает магической силой. Под влиянием луны Летти хочет засмеяться, и сама луна смеется и мерцает через ветви (the old moon is laughing and winking through those boughs). Н. В. Злыднева, исследуя мотив волны в графике начала XX в., указывает на «родовой» признак волны – «способность создавать колебания, т. е. задавать ситуацию приливов и отливов» [Злыднева 1990: 58], что позволяет нам связать мотив волны с мотивом луны.

В романе Лоуренса герои зачарованы луной. Это видно на примере реплики Эмили: «Я всегда думаю, что она [луна] хочет знать что-то, и я всегда думаю, что у меня есть что ответить, только не знаю, что» (пер. наш. – *И. Т.*). Магнетическая сила луны подчеркивается повторением синтаксической конструкции, личного местоимения I и словосочетания I always think (...I like to see it come over the wood. It lifts slowly up to stare at you. I always think it wants to know something, and I always think I have something to answer, only I don't know what it is...). Идея «природности» – «основная поэтологическая единица художественно-

го мира» Лоуренса, и в его художественной системе «человек, как и мир, целостен и бесконечен именно благодаря своей природности, а не социальным ролям, которые, как правило, временны, преходящи» [Проскурнин 1993: 70].

Луна оказывает разное влияние на героев, но каждый ощущает ее особенное действие. Автор подчеркивает важность образа луны, давая читателю посмотреть на нее глазами каждого героя (за исключением рассказчика), и луна вызывает у них совершенно разные чувства, редко и не с такой силой проявляемые ими в дневное время эмоции. Летти доставляет удовольствие (glad) смотреть на луну, героиня находится в состоянии небольшой экзальтации (a little bit exalted); Эмили встревожена (troubled), ее рот умоляюще приоткрыт (almost beseeching); Лесли смотрит хмуро и рассеянно (frowning and oblivious), а Джордж о чем-то задумался, и лунный свет «переплетается» (braided) с его ощущениями. Влияние луны на Летти проявляется в ее возбужденном состоянии: внезапно возникает желание засмеяться, затанцевать, даже сделать что-то возмутительное (I feel as if I wanted to laugh, or dance – something rather outrageous). Аллюзии к русалке, которая увлекает мужчин на дно (I will race you to the bottom) придают образу интертекстуальность и символизм.

Наиболее подробно в повествовании выражено влияние луны на Летти. В сюжете это проявляется в мотиве танца под воздействием луны. Героиня вдруг начинает танцевать сначала с братом Сирилом, потом с Джорджем. Исследователи отмечают, что в романах Лоуренса – в «Любовнике леди Чаттерли» и «Радуге» – мотив языческого танца выступает как «символ перерождения, своеобразного посвящения (инициации) в новую жизнь» [Абелян 2012: 14], а сцены танцев являются «частью символизма внутренней жизни персонажа», например, в романе «Влюбленные женщины» [Рогачевская 2013: 114].

Мотив танца под воздействием луны отсылает к сюжету драмы Оскара Уайльда «Саломея». Пьеса начинается с обсуждения пажом Иродиады и молодым сирийцем луны, и сириец произносит: «Очень странный у нее вид. Она похожа на маленькую принцессу под желтым покрывалом, с серебряными ножками. Она похожа на принцессу, у которой ножки словно два белых голубя... Можно подумать, что она танцует» (dancing)» [Уайльд 1993: 312; Wilde 1894: gutenber.org]. Мотив танца находит графическое воплощение на рисунке Бердсли «Танец живота» (1894), служащем иллюстрацией к драме Уайльда.

Сирил, Летти, Эмили и Джордж в «Белом павлине» танцуют польку. Для Сирила этот танец настолько органичен, что умение танцевать его он считает своей врожденной способностью (it seems innate in one's

feet, to dance that dance). Как «универсалия культуры серебряного века», танец был «привычной, не требующей дополнительных пояснений метафорой особого бытийного состояния, в котором сопрягаются мудрость и природная непосредственность, в котором радостно осуществляется полнота жизни» [Абашев 1993: 8].

Герои танцуют на природе, под светом луны, на поляне с гладкой, короткой и мокрой травой (*grass is smooth and short, wet grass*). Музыкальным аккомпанементом становятся шипение, шарканье (*shuffling*), опавшей, «мертвой» листвы (*hissing through the dead leaves*), свист «потревоженной» листвы (*swish of disturbed leaves*), дикий шелест одежды (*wild rustle of draperies*). Танец польки выражен в полете героев по кругу (*We went flying round...*). В описании танца дважды повторяются слова *round, flying, ring*. Мотив движения по кругу в польке переключается с очертаниями луны, которая тоже круглая, и облаков, видимых на склоне во время танца героев (*the blue cloud of evening overhead went round*). Мотив кругового движения восходит к идее природного и календарного круговорота. Усиление мотива круга проявляется в композиционном удвоении танцевальной фигуры: Сирил и Эмили присоединяются к танцующим Летти и Джорджу, образуя внутренний круг (*inner ring*). Движение пары Джорджа и Летти – это кружение, быстрое движение мимо другой пары – Сирила и Эмили (*they whirled past us*). Танец польки, который исполняют герои, характеризуется быстрыми и резкими движениями (*jigging measure*). Их подчеркивают движения Джорджа. Эмили называет их прыгающими (*jump*). Движения Джорджа во время танца выражены цепочкой характерных глаголов (*...he leaped, sprang with large strides, carrying her with him*).

По мере удвоения круга, танец усиливается и разгорается: он становится огромным и неотразимым (*It was a tremendous, irresistible dancing*). Герои в танце теряют очертания и оболочку, превращаясь во что-то белое, летящее рядом (*there was a sense of something white flying near*). Полька героев становится похожа на живописные изображения танца в стиле модерн – это картины «Хороводов», «Вихрей», «Вакханалий» [Сарабьянов 2001: 54]. Ножки Летти в танце напоминают крылья, бьющие по воздуху (*wings that beat the air*). В пьесе Уайльда также ножки Саломеи названы «маленькими белыми голубками» (*little white doves for feet* [Wilde 1894: [www: Gutenberg.org](http://www.Gutenberg.org)]). Танец сопровождает веселый смех Летти (*she laughed as fresh as ever*), который связан с удовольствием, с физической активностью. Танец в романе Лоуренса преображает героев. Джордж выглядел большим, возбужденным и обеспокоенным своей победой, а Летти стала похожа на вакханку (*At the end, he looked big, erect, nerved with triumph, and she was exhilarated*

like a Bacchante). Подчеркивая важность этой мысли, Лоуренс помещает предложение, в котором она выражена, в отдельный абзац.

Связь мотива луны и мотива танца повторяется в первой части романа в восьмой главе «Бунт на Рождество» (The Riot of Christmas). Пока луна еще светит в небе, Летти снова танцует с Джорджем, однако уже не на природе, а в помещении. Это бешеный танец, движения в котором совершаются с «невероятной», «большой» скоростью (incredible speed; great speed), а танцующие задыхаются (panting; panting in sob). В финале танца героини падают на софу. Джордж чувствует победу (triumph), которую подчеркивает властное положение его руки, обнимающей Летти (his arm still around her, not moving). Финал танца, сопровождающегося максимальным физическим напряжением и последующим расслаблением, становится похож на финал близости между мужчиной и женщиной. У Лоуренса «язык танца выражает гораздо больше, чем обычное описание структуры организованных движений, предопределенных этим жанром искусства» [Ragachewskaya 2016].

Контрастно эмоциональное состояние Джорджа по выходе на улицу из уютного дома, где героини праздновали Рождество и танцевали. Атмосфера меняется: молодая луна уходит, становится темно, светлые звезды дрожат (The young moon had gone. It was very dark – the liquid stars wavered). Джорджу и другим героям после ухода луны ночь кажется величественной, внушает страх и заставляет трепетать (The great night filled us with awe). Называя луну «молодой» (young), Лоуренс проводит символическую параллель с героиней: молодая луна скрылась, наступила темнота – так и Летти в очередной раз ускользнула от Джорджа. Становится очень темно (very dark): Летти наполняла сердце Джорджа светом, пусть не солнечным, а лунным, но теперь Летти уходит – и исчезает свет, погружая Джорджа в темноту. Помолвка и замужество Летти, разорение фермы семьи Джорджа и даже необходимость эмиграции в Канаду, толкает героя к противоположному, чем Летти, типу женщин (Мэг). Будучи хозяином пивной, Джордж сам спивается, а после заболевает белой горячкой.

Когда Джордж познакомился с иллюстрациями Бердсли и открыл Сирилу свою душу, исповедально поделился с ним переживаниями по поводу Летти, потери земли, он назвал себя «лунатиком» (I think I must sound rather a lunatic). Раскрывается еще одна грань луны, еще одно ее магическое свойство. Страдающий лунатизмом человек не властен над собой во время сна, его будто бы ведет сама луна. Джорджу сейчас, в такой эмоционально тяжелый период его жизни («казалось, будто земля уходит из-под ног, я никогда не ощущал себя настолько потерянным») (It seemed as if the ground was pulled from under our feet. I never

felt so lost)) очень хочется вот так вот «уснуть» и довериться небесному проводнику. Сирил видит у Джорджа нависающие над глазами веки как физические признаки опьянения или крайней усталости: «He looked at me, and his eyelids hung heavy over his eyes as if he had been drinking, or as if he were tired».

Мотив луны в романе проявляется в особенном действии луны на рассказчика Сирила, о чем говорится во второй части романа, во второй главе «Весенняя тень»: «Over the hill, the big flushed face of the moon poised just above the tree-tops, very majestic, and far off – yet imminent» (A Shadow in Spring). Ранее, в главе «Запах крови» (первая часть, пятая глава), встречался оборот «the forehead (лоб) of the yellow moon». Здесь же рассказчик видит вспыхнувшее лицо луны (flushed face). Сирил называет ее величественной (majestic), она вновь обладает магической силой: она одновременно близко и далеко (far off – yet imminent). Луна вновь очаровывает героя: если Летти она заставляет танцевать, то Сирил ощущает внезапное чувство единения с природой (sudden friendliness), которое проявляется в желании тактильного контакта. Он проводит веткой вяза по лицу, прикасается к дереву (I jumped up and pulled the cool soft tufts against my face). Герой чувствует, что дерево – и природа в целом – отвечает ему той же нежностью: веточка становится его товарищем и собеседником (companion), дерево, как ему кажется, дружелюбно и нежно по отношению к нему (budded gentleness). Сирил будто бы слышит ароматное дыхание (the wood breathed fragrantly) деревьев, и оно кажется ему нежным и сочувственным (with a subtle sympathy). Ель не колет рассказчика своими иголками, специально смягчая прикосновения (the firs softened their touch to me), лиственницы ласкают его своими «бархатными пальцами» (the larches <...> put out velvet fingers to caress me). Только одно дерево с голыми ветвями (bare branches) – ясень (ash) – остается безучастным и строгим (emblem of the discipline of life). Это волшебство луны, одушевляющей природу вокруг и уподобляющей ее нежному и любящему другу Сирила, заставляет его по-новому взглянуть на свой родной и привычный мир (the world, my own home world, was strange again).

Мотив луны через драму Уайльда вписывает эстетику модерна в текст романа Лоуренса. Подобно графике Обри Бердсли, луна имеет над героями «магическую» власть. Луна связана с ними и мотивом танца, а также его вариантом – танцем под воздействием луны. Герои романа смотрят на луну, как на завораживающую картину, и каждый из них при этом испытывает различные эмоции – удовольствие, тревогу, задумчивость, которые связаны с их глубинными желаниями. Параллелизм состояний природы и человека дает возможность увидеть

природу в ее конкретных проявлениях (Сирил), почувствовать родство с ней (Джордж), ощутить силу новых движений и удовольствие от них (танец Летти). Рассказчик под действием луны чувствует родство с природой, и природа, будто бы одушевленная луной, отвечает ему той же нежностью. Джордж, ощущая крайнюю опустошенность и потерянность, называет себя лунатиком, потерявшим контроль над собой человеком, которого «ведет» луна.

### **Список литературы**

*Абашев В. В.* Танец как универсалия культуры серебряного века // *Время Дягилева. Универсалии серебряного века* / Перм. ун-т. Пермь, 1993. Вып. 1. С. 7–19. URL: [http://www.psu.ru/files/docs/personalnye-stranitsy-uredovatelej/abashev/201\\_Dance.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/personalnye-stranitsy-uredovatelej/abashev/201_Dance.pdf) (дата обращения: 15.11.2016).

*Абелян М. К.* Функционирование мифологических мотивов в творчестве Дэйвида Герберта Лоренса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012. 24 с.

*Березин В.* Три Саломеи // Октябрь. 2001. № 3. С. 181–185.

*Волова О. М.* Мотив луны в «Саломее» Уайльда // *Вестник Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина*. 2010. № 6. С. 86–93.

*Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.

*Злыднева Н. В.* Мотив волны в русской графике начала XX века и поэтический мир М. А. Кузмина // *Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г.* / под ред. Г. А. Морева. Ленинград, 1990. С. 57–60.

*Ковалева О. В.* О. Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРСС, 2002. 168 с.

*Незванкина Л. К., Щемелева Л. М.* Мотив // *Литературный энциклопедический словарь*. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 230–231.

*Проскурнин Б. М.* Английская литература 1900–1914 годов (Дж. Р. Кишлинг, Дж. Конрад, Д. Г. Лоуренс): текст лекций. Пермь, 1993. 96 с.

*Рогачевская М. С.* Психоанализ в художественной прозе: Дэвид Герберт Лоуренс. Минск: МГЛУ, 2013. 156 с.

*Савельев К. Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография. Магнитогорск: МаГУ, 2007. 344 с.

*Сапелкин А. А.* Образ луны в романтической поэзии: две тенденции в рамках одного жанра // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2013. Вып. 2(22). С. 103–110.

*Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.

*Тетельман А. И.* Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007. 182 с.

*Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 559 с.

*Целкова Л. Н.* Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000. С. 202–209.

*Элман Р.* Оскар Уайльд: Биография. М.: Независимая Газета, 2000. 688 с.

*Lawrence D. H.* The White Peacock. 1911. URL: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) (дата обращения: 14.10.2016). В тексте статьи роман цитируется по этому источнику без указания страниц.

*Ragachewskaya M.* No Dancing Matter: The Language of Dance and Sublimation in D.H. Lawrence // *Études Lawrenciennes* [En ligne], 44. 2013, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 28 novembre 2016. URL: <http://lawrence.revues.org/196>; DOI: 10.4000/lawrence.196.

*Wilde O.* Salome. 1894. URL: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) (дата обращения: 14.10.2016).

## THE MOTIVE OF THE MOON IN THE NOVEL “THE WHITE PEACOCK” BY D. H. LAWRENCE

### **Irina A. Tabunkina**

Candidate of Philology, Associate Professor  
in the Department of World Literature and Culture  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. [ira-tabunkina@mail.ru](mailto:ira-tabunkina@mail.ru)

### **Anna S. Shestakova**

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. [honey-honey23@yandex.ru](mailto:honey-honey23@yandex.ru)

The article is devoted to the analysis of the motive of the moon and the dance under the moon as his variant. The first novel by Lawrence demonstrates a parallelism between natural phenomena and human condition. Literary communication with a drama *Salome* by Wilde and reminiscences to the graphic works of Aubrey Beardsley create a context of perception of the novel in the Art Nouveau at the XIX–XX centuries.

**Key words:** motif, moon, dance, The White Peacock, Lawrence.

**ОБРАЗ ДЕВИЦЫ С УДОЧКОЙ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА  
«ДОЧЬ АЛЬБИОНА»: ТЕКСТ И КОНТЕКСТЫ**

**Кристина Владимировна Загороднева**

к. филол. н., доцент кафедры филологии

Пермский государственный институт культуры

614000, Россия, г. Пермь, ул. Газеты «Звезда», 18. zagor-kris@yandex.ru

**Эльвира Разбиновна Алисултанова**

студентка IV курса, группа ЗТИ

Пермский государственный институт культуры

614000, Россия, г. Пермь, ул. Газеты «Звезда», 18. alisultanova@bk.ru

В статье представлен анализ текста раннего рассказа А. П. Чехова «Дочь Альбиона» (1883) в контексте творчества писателя, а также в сопоставлении с иллюстрациями Кукрыниксов и с картиной французского художника-неоимпрессиониста Ж.Сера «Воскресная прогулка на Гранд-Жатт» (1886). Основанием для сопоставления служит образ *девицы с удочкой*, который определяет ключевые моменты рассказа Чехова, а в картину Сера привносит таинственности и уравнивает композицию, переключаясь с женщиной с обезьянкой. Прочтение раннего рассказа Чехова в аспекте проблемы взаимодействия искусств и мифологической составляющей, выявляет разные смыслы, соотносимые с разными национальными культурами и гендерной проблематикой, и дает новую жизнь произведению.

**Ключевые слова:** Чехов, Сера, Кукрыниксы, образ девицы с удочкой, взаимодействие искусств, интерпретация, контекст.

Называя рассказы Чехова «однодневками» и «безделками», К. И. Чуковский в очерке «Антон Чехов» (1957) подчеркивал стремление писателя создать энциклопедию русского быта и характеров 80-х гг. XIX в.: «А он создавал их [рассказы] без натуги, чуть ли не ежедневно, один за другим: и “Орден”, и “Хирургию”, и “Канитель”, и “Лошадиную фамилию”, и “Дочь Альбиона”, и “Шило в мешке”, и “Живую хронологию”, и “Аптекарьшу”, и “Женское счастье”, и мириады других <...> эти чеховские однодневки как ни в чем не бывало жи-

вут и живут до сих пор <...> то, что считалось безделками, оказалось нержавеющей сталью» [Чуковский 1965: 11, 18–19].

6 августа 1883 года Чехов посылает редактору юмористического еженедельника «Осколки» Н. А. Лейкину заметки о московской жизни и рассказы, среди которых «Дочь Альбиона»: «Один рассказ (“Дочь Альбиона”) длинен. Короче сделать никак не мог. Если не сгодится, то благоволите прислать его мне обратно» [цит. по: Ежов, Шуб 1960: 552]. Сохранился оперативный комментарий Н.А.Лейкина по поводу рассказа: «Рассказ Ваш “Дочь Альбиона” длинноват, но мне нравится, хорошенький рассказ, оригинальный, хотя англичанка и утрирована в своей беззастенчивости» [там же: 552]. Известно, что рассказ с незначительными исправлениями был включен самим автором во второй том собрания сочинений, в отличие, например, от рассказа «Рыбье дело» (1885), который сопровождался автографом: «В полное собрание не войдет. А. Чехов» [цит. по: Шуб 1961: 502].

Рассказ «Дочь Альбиона» открывается сценой совместной рыбалки помещика Ивана Кузьмича Грябова и английской гувернантки миссис Тфайс. Приехавший навестить своего приятеля «предводитель дворянства» Федор Андреич Отцов находит друга на берегу реки в окружении удочек и гувернантки: «Отцов прыснул... Грябов, большой, толстый человек с очень большой головой, сидел на песочке, поджав под себя по-турецки ноги, и удил. Шляпа у него была на затылке, галстук сполз набок. Возле него стояла высокая, тонкая англичанка с выпуклыми рачьими глазами и большим птичьим носом, похожим скорей на крючок, чем на нос. Одета она была в белое кисейное платье, сквозь которое сильно просвечивали тощие, желтые плечи. На золотом поясе висели золотые часики. Она тоже удила» [Чехов 1979: 22].

Внешнее противопоставление двух героев толстый Грябов и тонкая миссис Тфайс отсылает к произведению «Толстый и тонкий» (1883), созданному в один год с рассказом «Дочь Альбиона». В описании внешности Грябова акцентируется слово *большой*, которое сближает его с миссис Тфайс: «Грябов, большой, толстый человек с очень большой головой <...> высокая, тонкая англичанка с <...> большим птичьим носом» [там же: 22]. Своеобразными атрибутами Грябова становятся шляпа и галстук, который «сполз набок». Упоминание о *непослушном* галстуке отсылает к герою позднего чеховского рассказа «Ионыч» (1898).

Влюбленный в Екатерину Ивановну, подшутившей с ним на кладбище, Дмитрий Ионыч надевает на свидание «чужой фрак и белый жесткий галстук, который как-то все топорщился и хотел сползти с воротничка» [там же: 562–563]. Избавлению от «белого жесткого гал-

стука» предшествует неудачное сватовство и спокойное сердцебиение: «У Старцева перестало беспокоить сердце <...> выйдя из клуба на улицу прежде всего сорвал с себя жесткий галстук и вздохнул всей грудью» [там же: 563]. В жизни Ионыча после неудавшейся любви и сватовства «мера напряжения между внешней и внутренней сторонами его бытия <...> ослабевает и исчезает <...> огонек “личной тайны” в его жизни угасает <...> и в жизни других эту тайну Ионыч перестает чувствовать и уважать» [Тюпа 1989: 55].

Символика белого цвета («белый жесткий галстук» Старцева, «белое кисейное платье» миссис Тфайс) отсылает к размышлениям Б.Эйхенбаума о белом цвете в поэтике Чехова: «Чехов любил именно белый цвет, любил березы – “белые как бумага” – и даже любил, когда стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены в белую краску: “...цветут все эти деревья бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания”. Он ненавидит слово “красочный”. Ю. Айхенвальд даже назвал Чехова “поэтом белого”. И мне кажется, что художество Чехова рисуется в воображении только в тонах blanc-noir» [Эйхенбаум 1987: 318].

Внешность англичанки заключает в себе приметы морской и воздушной стихий: «с выпуклыми рачьими глазами и большим птичьим носом, похожим скорей на крючок, чем на нос» [Чехов 1979: 22]. Именно нос служит безусловным раздражителем для Грябова, который, обращаясь к Отцову при молчаливом присутствии миссис Тфайс, восклицает: «Ты на нос посмотри! От одного носа в обморок упадешь!



<...> Ты посмотри на нос! На нос ты посмотри! <...> Нос точно у ястреба» [там же: 23, 24]. Внешняя деталь *нос как крючок* становится сюжетной основой рассказа, так как действие развивается по мере утраты Грябовым крючка и его обретения: «Леска натянулась... Грябов дернул еще раз и не вытащил крючка <...> Грябов отцепил крючок, окунулся и с сопением вылез из воды» [там же: 24–25]. Активное

эмоциональное поведение Грябова контрастирует с невозмутимостью англичанки. Ее статуарность, молчаливость разбавляется на протяжении рассказа лишь непонятной «длинной английской фразой» и мимикой. Правда, в финале рассказа она совершает «по поступок»: «Миссис Тфайс хладнокровно переменяла червячка, зевнула и закинула удоч-

ку» [там же: 25]. Значимость финала у Чехова, «как в анекдоте или притче, всегда велика» [Тюпа 1989: 71].

На обеих иллюстрациях Кукрыниксов (1941) к рассказу «Дочь Альбиона» удочка является своеобразным продолжением руки англичанки и придает ей определенный шарм, сочетаясь с худошавым телом [Кукрыниксы 1954: 10–12]. На первой уходящей в перспективу иллюстрации удочки рыбаков Грябова и миссис Тфайс образуют пересекаемые прямые, а наблюдатель Отцов, опирающийся на палочку, кажется лишним, тяжеловесным и неуклюжим. Контрастные фигуры сидящего Грябова и стоящей миссис Тфайс перекликаются с двумя башнями на заднем плане и с прерывистыми линиями, образующими реку.



На второй иллюстрации изображенное в профиль лицо англичанки с ярко выраженными поджатыми губами, крючковатым носом и собранными в пучок волосами придает ей сходство с египетской священной птицей Ибис, которая «являлась символом Тота, бога мудрости и правосудия» [Рубинштейн 1980: 423]. Опущенная над головой погруженного в воду Грябова удочка (зрителю видна только верхняя часть его обнаженной спины), символизирует кару как таковую и свидетельствует о доминантном положении англичанки среди русских мужчин. Ее длинное до пят платье перекликается с костюмом Отцова и контрастирует с наготой Грябова.

Фигура миссис Тфайс сравнивается Грябовым с длинным гвоздем: «А талия? Эта кукла напоминает мне длинный гвоздь. Так, знаешь, взял бы и в землю вбил» [Чехов 1979: 24]. Сравнение фигуры с гвоздем и двусмысленное положение женатого Грябова, оказавшегося обнаженным в воде, напоминает ситуацию, в которую попал герой рассказа «На гвозде» именинник Стручков. В созданном в один год с «Дочерью Альбиона» рассказе «На гвозде» развивается параллель *гвоздь-крючок*. Гвоздь символизирует обманутые ожидания Стручкова, который пребывает в зависимости от жены и который терпеливо ждет, когда «подлый гвоздь», на котором висит то «новая фуражка с сияющим козырьком и кокардой», то «кунья шапка», то снова

«кунья шапка», будет «свободен от поста» [Чехов 1960: 456–457]. Выражение *держатъ на крючке* обладает сложной семантикой и отчасти соотносится с английским *to crook*.

Ситуация рыбной ловли приобретает гротескные очертания в рассказе Чехова «Рыбья любовь» (1892). Чувственно влюбленный в дачницу Соню Мамочкину карась имплицитно сопоставляет ее с «пастью щуки», в которую мечтает угодить. Помышляя о смерти и «полный решимости, только слегка побледнев, он подплыл к крючку Сони и взял его в рот <...> [Соня и ее тетя] посмотрели на крючок и увидели на нем рыбью губу <...> заметив же, что у него недостает нижней челюсти, карась побледнел и дико захохотал... Он сошел с ума» [Чехов 1962: 101]. Влюбленный карась по контрасту сопоставим с премудрым пескарем одноименной сказки Салтыкова–Щедрина, написанной, как и «почти все сказки» автора, в 80-е гг. XIX в. [Сумарокова 1975: 597].

Боязнь щуки передается премудрому пескарю по наследству от отца и подталкивает его к созданию норы, в которой он проводит большую часть жизни и ее остаток. Именно из норы он наблюдает зубастую щуку и неподвижного рака с «костяными глазами», причем последний инициирует фантазмагорическую картину рыбьей жизни, где сатира и юмор уступают место страшным картинам действительности. Рак зачаровывает премудрого пескаря своею медлительностью и наблюдательностью: «Однажды проснулся он и видит: прямо против его норы стоит рак. Стоит неподвижно, словно околдованный, вытаращив на него костяные глаза. Только усы по течению воды пошевеливаются. Вот когда он страху набрался! И целых полдня, покуда совсем не стемнело, этот рак его поджидал, а он тем временем все дрожал, все дрожал» [Салтыков–Щедрин 1975: 460].

Упоминание о раках присутствует в очерке К. И. Чуковского о Чехове. Подчеркивая «огромность его “непосильной” работы» как писателя, Чуковский вспоминает: «Когда в 1888 году он получил от Академии наук за свою книгу “В сумерках” премию имени Пушкина, он написал в одном тогдашнем письме: “Это, должно быть, за то, что я раков ловил”. Конечно, многое объясняется здесь его беспримерную скрытностью, нежеланием вводить посторонних в свою душевную жизнь» [Чуковский 1965: 43].

Объединяя рачье и птичье, ранний рассказ «Дочь Альбиона» и позднюю «Душечку» (1898), А. Д. Степанов пишет, что Чехов «уравнивал ментальное и физиологическое, человека и животное» [Степанов 2012: 197]. Птичья символика в позднем рассказе Чехова «Душечка» связана с актерским талантом мужа Ванечки и его жены Душечки, восприимчивой к новым театральным веяниям: «Вчера у нас шел “Фа-

уст наизнанку”, и почти все ложи были пусты, а если бы мы с Ванечкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит. Завтра мы с Ванечкой ставим “Орфея в аду”, приходится» [Чехов 1979: 573]. Оставшись без Кукина, Душечка «все сидела у окна и смотрела на звезды. И в это время она сравнивала себя с курами, которые тоже всю ночь не спят и испытывают беспокойство, когда в курятнике нет петуха» [там же: 574]. В фильме Владимира Хотиненко «Макаров» (1993) жена поэта Александра Сергеевича Макарова одновременно сопоставляет себя с красавицей Натали и с покладистой Душечкой, соединяя в одном образе непокорную музу и хранительницу домашнего очага.

Поставленная в сильную позицию фамилия главного героя Грябов анаграммируется со словом *гроб* и созвучна первым строкам стихотворения В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» (1918):

«Били копыта.

Пели будто:

– Гриб.

Грабь.

Гроб.

Груб»

[Маяковский 1979: 59].

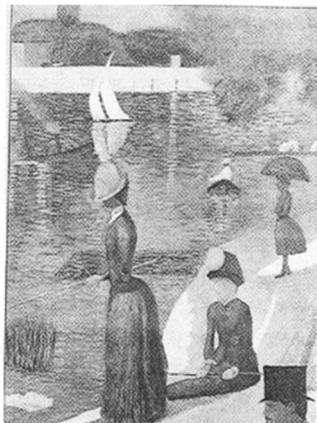
Намечая в Грябове черты гробовщика Якова Иванова по прозвищу Бронза из «Скрипки Ротшильда» (1894) и учителя греческого языка Беликова из «Человека в футляре» (1898), Чехов в рассказе «Дочь Альбиона», на наш взгляд, демонстрирует своеобразный выход героя из футлярной оболочки, которую ему предписывает фамилия. Как и Ионыч, он прежде всего избавляется от галстука, вслед за ним снимая всю одежду: «Грябов сбросил шляпу и галстук <...> Грябов сбросил сюртук и жилет и сел на песок снимать сапоги <...> Грябов снял сапоги, панталоны, сбросил с себя белье и очутился в костюме Адама <...> – Надо остынуть, – сказал Грябов, хлопая себя по бедрам» [Чехов 1979: 24–25].

«Полезая в воду и крестясь», Грябов пересекает границу, разделяющую мир живого и мертвого, так как в рассказе акцентируется неподвижность застылость реки, и сближается с англичанкой, которая в большей степени ассоциируется у него с *неживым*, с *куклой*. Своеобразно преодолевая коммуникативный барьер через раздевание, Грябов, «войдя по колена в воду и вытянувшись во весь свой громадный рост, мигнул глазом и сказал:

– Это, брат, ей не Англия!» [там же: 25].

Имя Чехова «впервые появилось в англоязычной печати в 1889 г. на страницах английского еженедельника “Атенеум”. В обзоре “Литература европейских стран за июль 1888 г. – июнь 1889 г.” (раздел “Россия”) Чехов был представлен англичанам как “приятный” автор небольших психологических этюдов» [Шерешевская 1997: 369]. До начала XX в. «английская чеховиана» пополнилась переводами всего трех рассказов: «Дома», «Пересолил», «Тиф» [там же: 369]. Во Франции имя Чехова «впервые упоминается в феврале 1892 г. в журнале “La Plume”, первые переводы его рассказов появились в июле 1893 г. в “Revue des deux mondes”» [Лазарюс 1997: 7].

Картина художника-неоимпрессиониста Жоржа Сера (1859–1891) «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт» (1884–1886) была написана на сюжет из повседневности французов того времени. Остров Гранд-Жатт как бы замер в величественном покое: знойный воздух, непоколебимые зеленые деревья, застывшая река. Фигуры людей размещены с геометрической точностью: расположенные в центре по вертикали женщина с девочкой, условно делят картину пополам, а вокруг них образовались остальные группы. Мужчина и женщина на первом плане уравнивают картину справа, в то время как группа людей из трех человек уравнивает картину слева. Перспектива подчеркивается пейзажем, уходящим вглубь. В целом картина статична. Девочка с развевающимися волосами на заднем плане, как и изображенные на ней животные, не добавляет картине динамики.



Ритмичность на полотне создается за счет чередования светлой полосы (участки, освещенные солнцем) и тенью от деревьев и фигур. Свет мягкий и рассеянный, заполняющий все пространство полотна. Горизонтальные тени деревьев и вертикальные тени фигур создают перспективу удаляющегося пространства. При создании данной картины (2\*3 метра) Сера применяет технику пуантилизма и в журнале «Ар модерн» рефлексировал по поводу сознательного и научного разделения цвета: «Если рассмотреть, например, квадратный дециметр одного

тона, то окажется, что в каждом сантиметре поверхности целый водоворот мелких пятнышек <...> В описании все это звучит грубо, но на картине распределение цветных точек сложное и тонкое» [цит. по: Перрюшо 1992: 68].

Своеобразным смысловым центром картины является дама с удочкой. Ее образ выделяется на фоне поблескивающей реки. Она одета в оранжевое платье с турнюром, одна рука в голубой перчатке, переключаясь с цветом воды, на голове – кокетливая шляпа с цветком. Поэтичность ее образу придают кувшинки на воде и белый парус. Возникает вопрос, кто эта дама и насколько двусмысленно ее положение как рыбачки? «Есть французский каламбур, который делает синонимичными глаголы *удить* и *грешить*. И вот на картинах такого рода хорошо одетая девушка с удочкой обычно сопровождается джентльменом» [Доронченков: эл. ресурс].

Картина молодого французского художника Жоржа Пьера Сера и ранний рассказ Антона Павловича Чехова были написаны примерно в одно время. Оба автора обращаются к образу *девицы (дамы) с удочкой*, при этом Сера создает образ француженки среднего класса второй половины XIX века, которая не выделяется из общего окружения и является частью пейзажа, а Чехов пишет анекдот о проблемах межкультурной коммуникации. Сера поэтизирует даму с удочкой (корабль, кувшинки, белый парус) и создает загадочный образ (оранжевое платье с турнюром, закрывающая лицо шляпа, перчатка). В отличие от колористично и кокетливо выписанной фигуры на картине, чеховская героиня одета в белое кисейное платье, единственным ее украшением являются золотые часики на поясе. На иллюстрации Кукрыниксов ее лицо напоминает профиль египетской птицы.

Прочтение раннего рассказа Чехова в контексте проблемы взаимодействия искусств (живописи и литературы, графики и литературы) и мифологической составляющей (античная река Стикс, египетская птица Ибис и др.), выявляет разные смыслы, соотносимые с разными национальными культурами (английской, русской и французской) и гендерной проблематикой (по-мужски сдержанная миссис Тфайс и капризный, словоохотливый Грябов), и дает новую жизнь произведению. Кажется перспективным изучение других рассказов Чехова 80-х гг. через проекцию визуальных и вербальных контекстов.

### ***Список литературы***

*Доронченков И.* Интерпретация картины Жоржа Сера «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». URL: <http://tvkultura.ru/video/>.

*Ежов И. С., Шуб Е. М.* Примечания // Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 2. С. 545–587.

*Кукрыниксы.* Иллюстрации к рассказам А. П. Чехова. М.: Изобразительное искусство, 1954. 101 с.

*Лазарюс С.* Переводы произведений Чехова во Франции / пер. с фр. О. А. Пошежинской // Чехов и мировая литература: в 3 кн. / отв. ред. Л. М. Розенблум. М.: Наука, 1997. Кн. 1. С. 7–26.

*Маяковский В. В.* Избранное. Пермь: Пермское книжное издательство, 1979. 320 с.

*Перрюшо А.* Жизнь Сера / пер. с фр. К. Богемской. М.: Радуга, 1992. 192 с.

*Рубинштейн Р. И.* Египетская мифология // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 420–426.

*Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города. Господа Головлевы. Сказки. М.: Худож. лит., 1975. 607 с.

*Степанов А. Д.* Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1(17). С. 194–201.

*Сумарокова Т.* Примечания // Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. М.: Худож. лит., 1975. С. 575–605.

*Тюна В. И.* Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 135 с.

*Чехов А. П.* Рассказы и повести. М.: Правда, 1979. 640 с.

*Чехов А. П.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 1. 583 с.

*Чехов А. П.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1962. Т. 7. 549 с.

*Чуковский К. И.* Чехов // Чуковский К. И. Современники. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2. С. 7–82.

*Шерешевская М. А.* Переводы (проза и письма) // Чехов и мировая литература: в 3 кн. / отв. ред. Л. М. Розенблум. М.: Наука, 1997. Кн. 1. С. 369–405.

*Шуб Е. М.* Комментарии // Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1961. Т. 3. С. 487–544.

*Эйхенбаум Б. М.* О Чехове // Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 313–319.

## THE IMAGE OF A GIRL WITH A FISHING ROD IN A. CHEKHOV'S STORY "THE DAUGHTER OF ALBION": TEXT AND CONTEXTS

**Kristina V. Zagorodneva**

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of Philology  
Perm State Institute of Culture  
614000, Russia, Perm, Gazety Zvezda st., 18 zagor-kris@yandex.ru

**Elvira R. Alisultanova**

Student of the Faculty of Cultural Studies

Perm State Institute of Culture

614000, Russia, Perm, Gazety Zvezda st., 18 alisultanova@bk.ru

The article considers the analysis of A. Chekhov's story "Daughter of Albion" (1883) in the context another works of A. Chekhov and in comparison with Kukryniksy's illustrations (1941) and G. Seurat's picture «A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte» (1886). The authors compare the image of girl with fishing rod, which gives accent to the key moments of the Chekhov's story, at the same time making Seurat painting more mysterious, balancing the composition and correlating with the woman with the monkey. The Chekhov's and Seurat's individual creative methods in the aspect of arts interaction and gender problems are juxtaposed.

**Key words:** Chekhov, Seurat, Kukryniksy, the image of girl with fishing rod, interpretation, context, arts interaction.

## МЕТАФОРА В ХАРАКТЕРИСТИКЕ ПЕРСОНАЖЕЙ САТИРЫ У. ЛЬЮИСА

**Дмитрий Сергеевич Туляков**

к. филол. н., доцент департамента иностранных языков

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

614070, Россия, г. Пермь, ул. Студенческая, 38. [dstuliakov@hse.ru](mailto:dstuliakov@hse.ru)

В теоретических работах, посвященных характеристике персонажей художественной литературы, метафоре уделяется второстепенное значение. Исключение составляет литературный гротеск, которому близка сатира Уиндема Льюиса и ее авторская концепция, рассмотренные в данной статье. На примере анализа одного из персонажей программной сатиры писателя «Обезьяны Бога» показано, что использование в ней метафоры для характеристики персонажей соответствует задачам, поставленным Льюисом в его теории сатиры, а также делается вывод о том, что метафора, «овеществляя» персонажей, в модернистском ключе противопоставляет их пустоту и механистичность языковой креативности нарратора.

**Ключевые слова:** характеристика персонажа; метафора; гротеск; сатира; Уиндем Льюис.

Английский писатель и художник Уиндем Льюис (*Wyndham Lewis*, 1882–1957) – яркий, но относительно мало известный модернист-сатирик (см.: [Туляков 2016]). Характеризуя сложившиеся представления о его маргинальном положении по отношению к более известным писателям первой половины XX в., Ф. Джеймисон писал, что многие читатели воспринимают его как «более скандального и взрывного Во» [Jameson 1979: 2]. Как прозаик, создавший свои крупнейшие сатирические произведения в 1930-е гг., Льюис может быть поставлен в один ряд не только с И. Во, но и, например, с О. Хаксли, Н. Уэстом, Стеллой Гиббонс и Джуной Барнс. Однако и в этом кругу он остается аутсайдером и по-прежнему упоминается лишь вскользь даже в специализированных работах по модернистской сатире (см.: [Greenberg 2011: 26–32]).

Между тем Льюис придавал сатире большое значение. В автобиографии «Грубое предназначение» (*Rude Assignment*, 1950) писатель отмечает, что его принадлежность к сатирикам составляет одно из трех

главных неблагоприятных обстоятельств, или «несчастий» (*Three Fatalities*), определивших ход его карьеры (два других – статус Льюиса как интеллектуала и его интерес к политике) [Lewis 1984: 13–14]. Там же Льюис поясняет, что, по его мнению, «в произведении искусства, в литературе или в любом другом способе выражения человека, там, где есть жизненная правдивость, есть сатира» (здесь и далее в цитатах курсив автора цитаты. – Д. Т.) [Ibid.: 50]. Это утверждение берет истоки в концепции сатиры, которую Льюис создал к началу 1930-х гг., работая над романом «Обезьяны Бога» (*The Apes of God*, 1930). Одновременно с ним Льюис выпустил брошюру «Сатира и художественная литература» (*Satire and Fiction*, 1930), а затем включил входящие в нее теоретические рассуждения в книгу литературной критики «Люди без искусства» (*Men without Art*, 1934). Факт повторной публикации теории сатиры Льюиса («Обезьяны Бога» также были переизданы автором, в 1955 г.), как и то, что Льюис возвращается к рефлексии о сатире в своей поздней автобиографии, свидетельствует о признании писателем безусловной значимости этой категории для понимания своего творчества.

В данной статье рассматривается одна из ярчайших особенностей сатиры Льюиса – повышенная метафоричность в характеристике персонажей. Как и авторская концепция сатиры, сатирическая проза Льюиса ориентирована на гротеск, а роль метафоры в построении образов персонажей заключается в их радикальной депсихологизации, посредством которой автор противопоставляет их пустоту и механистичность виртуозной креативности нарратора.

## 1.

В литературоведении персонаж чаще всего определяется как субъект действия в произведении (см.: [Чернец, Исакова 2006: 197]), выполняющий определенную функцию в сюжете (см.: [Тамарченко 2010: 253] и повествовательной организации (см.: [Тюпа 2016: 35]). В то же время персонаж выступает не только как функциональный элемент («актант»), но и как образ, который имеет «значимость самостоятельную, независимую от сюжета (событийного ряда)» [Хализев 2005: 186] и создается автором при помощи определенных средств.

Характеристику персонажей (*characterisation*) определяют в трех приближениях: как «утверждения о внешнем облике персонажа», как «информацию о привычных действиях, подробностях окружения человека и его отношениях с другими людьми» и как «всю информацию, связанную с персонажем, в тексте», включая действия и поступки [Eder et al. 2010: 31]. В другой терминологии характеристика-индивидуация (*individuation*) трактуется как «приписывание [персона-

жу] свойств», которые могут быть классифицированы как «физические; поведенческие (связанные с действием) и коммуникативные; и ментальные, которые далее подразделяются на перцептивные, эмотивные, волеизъявительные и когнитивные» [Margolin 2007: 72]. Персонаж предстает, таким образом, как сущность, с разных сторон охарактеризованная текстом, а именно содержащейся в нем «информацией», которая называет те или иные «свойства» (*properties*) персонажа или косвенно указывает на них.

Характеристика действительно определяет *кто* и *каков* персонаж (как задумка автора и как представление в сознании читателя), однако модель приписывания ему свойств недостаточно учитывает важную особенность художественного дискурса: значимость того, *как* – какими языковыми средствами – произведена характеристика персонажа. Между тем особенности речи нарратора могут влиять на создаваемый образ персонажа не меньше, чем упоминание тех или иных его поступков, деталей внешности, мыслей или чувств. Например, речь нарратора может быть насыщенной метафорами, имеющими отношение к персонажу. В таком случае образ персонажа (как с точки зрения его текстовой заданности, так и с позиции читательского представления) будет иным, чем образ персонажа с теми же «свойствами» (личными качествами), но охарактеризованного словами и выражениями в их прямом значении.

Повышенная значимость метафоры в характеристике персонажей нетипична для произведений повествовательных жанров, поэтому она редко привлекает внимание исследователей. Чаще всего метафора упоминается в этом контексте как свойственное лирике средство создания «поэтического портрета» [Юркина 2006: 254] или «образпредставления, вызывающего у лирического субъекта ... ассоциации самые неожиданные и прихотливые» [Чернец, Исакова 2006: 215]. В эпосе ее использование для характеристики персонажей наиболее заметно в создании «идеализирующего портрета» героя произведений «традиционных высоких жанров» (например, в «Песне о Роланде») [Хализев 2005: 204]. Идеализирующей характеристике близок «гротескный портрет», в котором черты персонажа (в данном случае относящиеся к его «материально-телесному началу») также подвергаются гиперболизации [Хализев 2005: 205]. Как и идеализация, гротеск определяет выбор описываемых черт персонажа и может мотивировать повышенную метафоричность его характеристики [Юркина 2006: 255].

Отмечается, что гротеск «порождается смешением субъектного и объектного» и может проявляться в акцентировании «объектности субъекта» или, наоборот, в «изображении заведомых объектов, в кото-

рых проступает субъектное начало» [Смирнов 2008: 51]. В этом аспекте гротеск, однако, не исчерпывается метаморфозой (т. е. превращением персонажа-человека в животное, оживлением мертвецов и т. п.) [там же]: его источником может быть и метафора, которая также является механизмом переноса и сопряжения образов и смыслов. Как показывает сатира Льюиса и ее авторское теоретическое обоснование, последовательно-гротескная метафорическая характеристика персонажей может быть одним из ведущих принципов в поэтике сатирического романа.

## 2.

Категория гротеска важна для интерпретации сатиры Льюиса и в том числе особенностей характеристики его персонажей. Сам писатель использует этот термин как синоним сатире, поэтому можно сказать, что он разрабатывает концепцию гротескной сатиры. В целом, в случае с Льюисом сатира является не жанровым обозначением, а лишь указывает на «определенное (в основном – отрицательное) отношение творщего к предмету своего изображения (т. е. к изображаемой действительности), определяющее выбор средств художественного выражения и общий характер образов» [Бахтин 1995: 11]. В сатире Льюиса главная составляющая изображаемой действительности – люди, например, как в романе «Обезьяны Бога», представители лондонской богемы послевоенного времени. Соответственно гротескный характер присущ в первую очередь образам персонажей.

Теория сатиры Льюиса хорошо освещена в критической литературе (см., например: [Жуматова 2005: 141–159; Beasley 2007; Wood 2015; Terrazas 2016]). В рамках данного исследования целесообразно остановиться на двух ее центральных аспектах, которые позволяют понять, в чем писатель видел ее сущность и что он имеет в виду, говоря о необходимой гротескности сатирических персонажей. Во-первых, Льюис подчеркивает, что сатира должна быть лишена установки на нравоучение, а «величайшая сатира *не может быть* морализаторской вообще» [Lewis 1987: 89]. Дидактической сатире Льюис противопоставляет сатиру «*ради самой себя*», где нет места абсолютно положительной морально-этической позиции, с которой сатирик имел бы право высмеивать одни объекты, не трогая другие: «в каком-то смысле все должны быть осмеяны – или никто не должен быть» [Ibid.]. Точка зрения Льюиса выглядит парадоксальной, поскольку любое осмеяние (даже если высмеивается весь человеческий род) предполагает некое позитивное содержание как свою антитезу. Льюис не пытается доказать, что это не так, а лишь хочет лишить этот положительный обратный полюс сатиры морально-этической ауры, поскольку всякая мораль представляет

собой, с его точки зрения, догму, укорененную в представлениях и интересах той или иной общественной группы [Lewis 1987: 87–88].

У «величайшей сатиры», считает Льюис, мишень одна – это все то в человеке, что свидетельствует о его несвободе, бездумном автоматизме и овеществлении. Становясь объектом сатирического разоблачения, человек раскрывается лишь как «вещь, которая ведет себя как человек» [Lewis 1982: 158]. Для того чтобы справиться с этой задачей, сатира обязана следовать второму важнейшему принципу: она должна избегать пристрастного психологизма, «иметь дело с *внешней данностью* [the outside]» своих персонажей и подвергать их «*визуальному обращению*» [Lewis 1987: 95]. Приверженность писателя «внешнему подходу [the external approach]» [Ibid.: 103] приводит к тому, что его сатира будет гротескной, точнее, «она, разумеется, лишь покажется “гротескной” или “искаженной” тем, кто привык смотреть на окружающие их вещи и людей через розовые очки» [Ibid.: 100–101]. Гротеск, в своем обиходном значении отсылающий к «странному, чудному», в теории сатиры Льюиса становится синонимом объективности и правдивости в изображении человека, а также выступает как воплощение «придающей жесткость [stiffening]» сущности сатиры вообще [Ibid.: 99].

Как показывает приведенная выше цитата, ключевая метафора в концепции сатиры Льюиса состоит в том, что человек (как персонаж сатирического произведения) – это вещь, и если сатирику удастся продемонстрировать «вещность» своих персонажей, они будут восприняты читателем в гротескном ключе. Кроме того, Льюис конкретизирует, что как материал для сатирического изображения человек не просто вещь, но механизм (*machine*): «Иногда люди настолько ощутимо являются механизмами, а манипуляция ими настолько очевидна, что они становятся, как мы говорим, *комичны*. ...Если один из нас слишком явно показывает свою механику и мы начинаем видеть его как вещь, тогда – подсознательно перенося это наблюдение на самих себя – мы бываем поражены и шокированы и мы лаем на него – мы *смеемся* – для того, чтобы дать выход этой эмоции» [Ibid.: 95].

Таким образом, центральная роль гротескной метафоры человека как вещи и механизма в сатире Льюиса подчеркивается автором в ее теоретическом обосновании. Из рассуждений Льюиса следует, что вызываемый сатирой смех видится ему гармонизирующим и всеобъемлющим, поскольку «вещность» свойственна всем людям – это лишь «вопрос степени» [Ibid.: 93], – а признание ее в другом ведет к признанию ее в себе и к эмоциональной разрядке. В этом можно увидеть продолжение традиции гротескного реализма, в которой гротеск, берущий

исток, как и у Льюиса, в материально-телесном начале, имеет космический, всенародный, праздничный и освобождающий характер (см.: [Бахтин 1990: 25–26]). Однако сама сатира Льюиса (а не ее теория) безусловно, далека от этой традиции. Льюис ближе к «модернистскому гротеску», в котором от доромантического гротескного реализма остаются, по выражению М. М. Бахтина, лишь осколки [там же: 54, 31]. На смену цельному человеку с его утопическим мироощущением приходят персонажи не просто отчужденные от себя, но лишенные какой-либо положительной сущности вообще, раздробленные метафорами овеществления и механизации.

### 3.

Итак, характеристика сатирического персонажа, по Льюису, успешна в том случае, если автору удастся представить его как вещь и механизм, избежав его психологизации. Льюис добивается этого эффекта в характеристике персонажей своих сатирических произведений за счет многократного и последовательного использования метафор, в которых в соответствии с логикой гротеска объектное переносится на субъектное. В результате персонажи Льюиса действительно предстают бездумными механизмами или телами, а их пустота делает сопереживание со стороны читателя маловероятным.

Так, в программной сатире Льюиса «Обезьяны Бога» в характеристике многих персонажей метафора доминирует, как, например, в образе Дика Уиттингтона – состоятельного художника-дилетанта, которому посвящена большая часть первой главы романа «Дик» [Lewis 1981: 27–51]. За исключением прямой речи Дика, почти во всех предложениях, где описывается он или его действия, встречается одна или несколько метафор. Большинство из них можно объединить в следующие группы:

1) метафоры, объединенные оружейной, военной или взрывной тематикой ([Dick] *burst in*; [his greeting is a] *deafening point-blank discharge*; [his optimism was] *brutally exploded*; [he is a] *firework* [that] *simply went off*; [he enters] *piecemeal, in jolly sprawling fragments*; [his visits are] *hit or miss*; [his opinions are] *guns* [which] *must be stuck to*; *he was full of fight*; [he answers] *in retreat*; *his eye shot up into his aunt's face*);

2) животные метафоры ([Dick is] *a rogue elephant*; [he] *bucked slightly back*; [he has a] *bull-dog chin*; [his nose is a] *beak*; [his kiss is a] *peak*; [he is a] *gigantic glow-worm ... devouring* [his aunt]; [he] *baaed up*; [his exclamation resembles] *the wrath of he-goats*; [he looks] *in owlish attention*; [he exclaims] *a dying growl*; [he] *barked*; [he] *roared*; [he] *howled*; [he looks with a] *doggish eye*; [he has] *animal deftness*);

3) метафоры природных явлений ([Dick is a] *huge ray of sunshine*; [his laughter is] *floods*; [his facial expression is a] *beam*; *the sunset of his smile*);

4) метафоры механизма ([Dick] *started himself off*; [his eyes have] *illumination* [which can be] *turned on* [and has a] *switch*; [his hands are] *knotted symmetrically like buffers*; [his eyes are] *staring headlights*; [his] *legs kept turning to the massed gramophoning of his slowly revolving ear-drums, like the disks of records*; [he lets out] *a chain of laughter*; [he] *drove up the room*; [he] *flashed a gold-toothed signal*);

5) метафоры ребенка ([Dick has] *eager baby eyes*; [he is like a] *refractory child*; [he is] *Master Richard*; [he is a] *schoolboy*; [he is an] *old baby*);

6) метафоры мифического существа ([Dick is a] *simple giant*; [he is] *Gogmagog*; [he is] *Gog or Magog turned dervish*);

7) метафоры, связанные с танцем или эстрадным, театрально-музыкальным представлением ([Dick] *danced a hornpipe*; [he performs] *stationary jazz*; [he is] *performing a shambling war-dance*; [he is] *acting the part*; [he has] *savage jazzing hoofs*; [he resembles a] *cautious ring-giant*; [he is a] *stock-figure of Old Comedy*; [he is involved] *in heavy Charleston practice*);

8) метафоры, представляющие Дика как объект собственного действия, абстрактное явление или неодушевленный предмет ([Dick is] *ushering himself*; [he undergoes] *dislocations*; [he is] *turning up, being present awhile, then disappearing*; [he is an] *apparition*; [he] *pulled himself up*; [he thinks] *almost with large physical thoughts*; [he] *flung his body*; [he is] *stiff as a poker*; [he has] *brutally committed his person* [to an] *apparatus*; [he] *heaved himself*; [his yawns] *broke his face in half*; [his glances are] *needle-like*; [he is an] *ousize health-advertisement*; [his voice] *broke the stillness, to atoms*).

Из этого перечня очевидно, что метафоры, характеризующие Дика, гротескны, поскольку они переносят на персонаж (субъект) свойства объекта (часто – механизма), животного или явления. Метафоры, в которых Дик представлен как человек, относительно редки, и во всех них подчеркивается либо минимум его сознательной деятельности (метафора младенца или метафора танцора – для Льюиса танец, в особенности джазовый, равносильен добровольному отказу от мыслительной деятельности), либо отсутствие у него собственной идентичности вне предложенной ситуацией роли (метафора исполнителя комедийной роли, циркового артиста, господина, школьника, идола и т. д.).

Выделенные группы сквозных метафор, иногда намеченных в нескольких словах, а иногда кристаллизирующихся в развернутые метафоры со своим мини-сюжетом (напр., *He sat with the earnest look of*

*schoolboy-application to the first steps in scholarship, fresh from play, come into the presence of the form-master, and grimly confronted with the instruments of learning.*), показывают, что Льюис пользуется этим средством многократно и систематически, подчеркивая ту самую механистичность и «вещность» своего персонажа, о которой он писал в теоретических рассуждениях о сатире. Метафора подменяет психологическую мотивировку действий персонажа принципом работы механизма или логикой поведения животного или исполнителя-имитатора (как и другие персонажи романа, он – «обезьяна Бога», Творца). При этом метафора выступает не как украшение или стилистический прием, позволяющий нарратору разнообразить речь: многие персонажи Льюиса вовсе не существуют вне метафор, которыми они охарактеризованы. Фальшь (чаще всего неосознанная) и механистичность присущи всем персонажам «Обезьян Бога», но больше всего это касается тех, кто, как Дик, за исключением нескольких фраз, не наделен своей собственной речью.

Если для сатирического «модуса художественности» в целом характерна «активная авторская позиция осмеяния, которая восполняет ущербность своего объекта и созидает художественную целостность принципиально иного типа» [Тюпа 2006: 58], то в избытке метафор у Льюиса эта полярность оказывается доведенной до предела (ср.: [Gašiorek 2004: 68]). Сам Льюис писал, что его сатира рассчитана на ценителей «прочной и изящно-высеченной поверхности, чистого слова» [Lewis 1987: 95]. Заложенная в ней пропасть между личностной ущербностью персонажей и избытком креативности нарратора невосполнима и не снимается, вопреки словам Льюиса, взаимным и поэтому уравнивающим действием смеха на того, кто смеется, и того, над кем смеются. Гротескная метафора в характеристике персонажей сатиры Льюиса отражает отчуждение творческого начала от начала человеческого (для Льюиса – по определению «обезьяньего» и механического) и соотносит ее с перспективной, но не получившей развития идеей Бахтина об особом типе модернистского гротеска.

### **Список литературы**

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

*Жуматова С. С.* Концепция личности в творчестве П. У. Льюиса: от художника к человеку: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. 201 с.

*Смирнов И. П.* Гротеск // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Intrada, 2008. С. 50–51.

*Тамарченко Н. Д.* Герой, персонаж, характер и тип // Теория литературы. Т. 1. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд. центр «Академия», 2010. С. 248–258.

*Тюна В. И.* Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 148 с.

*Туляков Д. С.* Уиндем Льюис: наследие, критика, перспективы исследования // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 4(36) С. 132–141.

*Хализев В. Е.* Теория литературы. М.: Высш. шк., 2005. 408 с.

*Чернец Л. В., Исакова И. Н.* Персонаж // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2006. С. 197–217.

*Юркина Л. А.* Портрет // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2006. С. 251–263.

*Beasley R.* Wyndham Lewis and Modernist Satire // The Cambridge Companion to the Modernist Novel / ed. by Morag Shiach. Cambridge: Cambridge University Press. P. 126–136.

*Eder J., Jannidis F., Schneider R.* Characters in Fictional Worlds. An Introduction // Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media / ed. by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Berlin: De Gruyter. P. 3–64.

*Gąsiorek A.* Wyndham Lewis and Modernism. Tavistock, Northcote House, 2004. 160 p.

*Greenberg J.* Modernism, Satire, and the Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 220 p.

*Lewis W.* Men Without Art / ed. by Seamus Cooney. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987. 325 p.

*Lewis W.* Rude Assignment: An Intellectual Autobiography / ed. by Toby Foshay. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984. 311 p.

*Lewis W.* The Complete Wild Body / ed. by Bernard Lafourcade. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1982. 414 p.

*Margolin U.* Character // The Cambridge Companion to Narrative / ed. by David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 66–79.

*Terrazas M.* Wyndham Lewis's Theories of Satire and the Practice of Fiction // The Cambridge Companion to Wyndham Lewis / ed. by Tyrus Miller. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 44–60.

*Wood J.* Lewis, Satire, and Literature // Wyndham Lewis: A Critical Guide / ed. by Andrzej Gąsiorek, Nathan W addell. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 82–96.

## METAPHOR IN CHARACTERIZATION IN WYNDHAM LEWIS'S SATIRE

**Dmitry S. Tulyakov**

Candidate of Philology,

Associate Professor in the Department of Foreign Languages

National Research University "Higher School of Economics"

614070, Russia, Perm, Studencheskaya st., 38. dstuliakov@hse.ru

Theory on characterization in fiction pays little attention to metaphor. One exception is literary grotesque, a technique close to Wyndham Lewis's satire and the author's conception thereof, both of which are considered in the present article. Using the example provided by one of the characters of Lewis's satire *The Apes of God* (1930), we propose that metaphor functions in its characterizations in essential accordance with Lewis's theory and conclude that by reifying the characters, the grotesque metaphors put their hollowness in stark contrast to the narrator's language creativity in a thoroughly modernist way.

**Key words:** characterization, metaphor, grotesque, satire, Wyndham Lewis.

УДК 821.111(7)

## ФУНКЦИИ АРХИТЕКТУРЫ В РОМАНЕ АЙН РЭНД «ИСТОЧНИК»

### **Анастасия Александровна Струкова**

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. nastiastrukova@mail.ru

### **Нина Станиславна Бочкарева**

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье рассматриваются идейно-смысловая, конфликтообразующая и характерологическая функции архитектуры в романе Айн Рэнд «Источник». Противопоставляются внешность, философия и творения вымышленных архитекторов Питера Китинга и Говарда Рорка. Новаторство Рорка возводится через его учителя Генри Кэмерона к американскому модерну Луиса Салливана.

**Ключевые слова:** американская литература, архитектура, Айн Рэнд, «Источник», Луис Салливан, американский модерн.

Русско-американская писательница Айн Рэнд (Ayn Rand, 1905-1982) довольно популярный автор. Родилась в Петербурге в 1905 г. в семье фармацевта Зиновия Розенбаума. В октябре 1917 г. у ее отца отняли имущество, и вся семья подалась в бега в Украину, позже в Евпаторию, и спустя четыре года вернулась. Айн Рэнд поступила в Петроградский университет по специальности «социальная педагогика» на трехлетний курс, объединяющий философию, филологию и право. В годы учебы она познакомилась с идеями Ницше, оказавшими на нее большое влияние.

В 1926 г. Рэнд подала документы на выездную визу и оказалась в США. Она всячески подчеркивала свое категоричное неприятие большевистского коллективизма и пренебрежения правами личности. Рэнд писала: «Когда в возрасте двенадцати лет, во время русской революции, я впервые услышала коммунистический принцип, по которому человек должен жить во имя государства, я поняла, что вся суть именно в этом, что этот принцип есть зло и что он не может

привести ни к чему, кроме зла – независимо от методов, деталей, декретов, постановлений, обещаний и ханжеских общих слов. Тогда Америка казалась мне самой свободной страной в мире, страной индивидуальностей» [Рэнд 2016: 7].

В 1927 г. студия, в которой работала Рэнд, закрылась, и до 1932 г. ей приходилось перебиваться на разных временных работах: официанткой, продавщицей газетных подписок, костюмершей. В 1932 г. ей удалось продать *Universal Studios* сценарий «Красной пешки» за 1500 долларов, что на тот момент было большой суммой. Эти деньги позволили ей оставить работу и сосредоточиться на литературной деятельности.

После своей дебютной пьесы «Чердачные легенды» (1933), получившей отрицательные отзывы, Рэнд погрузилась в работу над романом «Мы – живые» (1936), послужившим «прологом» для раскрытия темы жестокости тоталитарного государства. Социально-политическая повесть «Гимн» – антиутопия, восходящая к роману «Мы» (1920) и рассказу «Пещера» (1920) Е. Замятина, – была опубликована в 1938 г. [Шишкина 2016]. Рэнд продолжила критику тоталитарного общества, подавляющего творчество и человеческие чувства.

Апогеем литературной деятельности Айн Рэнд стал роман «Атлант расправил плечи» (1957) – «эпический миф, который объясняет философские ошибки коллективистских обществ» [Жарков 2013: 3]. По опросу 1991 г. для Библиотеки Конгресса США, роман «Атлант расправил плечи» был признан первой книгой после Библии, повлиявшей на жизнь опрошенных респондентов.

После «Атланта» Рэнд сосредоточилась на написании трактатов по освещению ее философской концепции объективизма и так называемого «разумного эгоизма». Для нее самой и для ее учеников идеал – это мир энергичных людей, где торжествует продуктивность и справедливость. «Последователи утверждают, что Айн Рэнд – серьезный философ, а ее романы – величайшие произведения в истории человечества. Недоброжелатели считают Рэнд шарлатанкой, ее учение – примитивным, романы – вторичными, противоречащими морали» [Вайс 2013: 22].

Свой первый культовый роман «Источник» (“The Fountainhead”, 1943) Айн Рэнд писала в течение четырех лет. Говард Рорк, главный герой книги, стал средством для выражения философской доктрины автора. В романе «Источник» архитектура является одним из средств создания образов героев и выражает отношение автора к этим героям.

Главный герой романа Говард Рорк – индивидуалист. Он – начинающий архитектор, который хочет строить принципиально новые

здания. Рорк убежден в том, что творец – эгоист в абсолютном смысле, а коллективизм – закон паразита. Он никогда не поступается своими принципами. Рорк возводит самый необычный небоскреб в Нью-Йорке. В финале романа герой стоит на вершине этого здания, он побеждает.

Другой ключевой персонаж романа Питер Китинг – честолюбивый архитектор, сокурсник Рорка. Он одарен, но растрчивает свои способности, стремясь угодить вкусам клиентов. Он зависим от чужого мнения, в отличие от Рорка, строит свою жизнь и карьеру на основе компромиссов. В финале романа он терпит поражение.

В записных книжках Рэнд определяла тему «Источника» как «индивидуализм против коллективизма, но не в политике, а в душе человека». А героев описывала следующим образом: «Рорк – человек, который может быть и является индивидуалистическим героем. Питер Китинг – никогда не мог бы стать героем и не знает этого» [Рэнд 2012: 121].

Питер Китинг – воплощение конформизма. Он предает творчество в угоду клиенту, т. е., по Рэнд, предает свое «Я». Его архитектура декоративна, необязательна, но востребована. Китинг соединяет известные формы, не заботясь о том, что зачастую это неуместно: “the twisted hallways that sliced great hunks of space for no apparent reason, the long, rectangular sausages of rooms doomed to darkness” [Rand 1993: 112].

Средства художественной выразительности, выбранные автором для описания архитектуры Китинга, соответствуют его отношению к самому себе: “There were moments when he forgot that he was Peter Keating and he glanced at a mirror, at his own figure, he wanted to join in the general admiration for it” [Rand 1993: 71]. Китинг болезненно серьезен и не терпит иронии, как и его здания, вызывающие восторг у заказчиков. У него классические черты внешности: “the handsome, wholesome, smiling face with the brilliant eyes and he dark curl” [Rand 1993: 29], классическое восприятие архитектуры, и именно поэтому он нравится людям – он им понятен: “he had chosen the style of the Renaissance because he knew the unwritten law that all architectural juries liked columns” [Rand 1993: 184].

Говард Рорк – символ индивидуализма, он борется за право на свободное творчество. Портрет Рорка так же рифмуется со смыслом его архитектурных сооружений: его здания аскетичны и минималистичны, где каждый элемент обязателен и идеален в своей форме: “It had no other ornament to offer. It displayed nothing but the precision of its sharp angles <...> Its lines were horizontal, not the lines reaching to heaven, but the lines of the earth” [Rand 1993: 330–331]. Архитектуру Рорка, как и

его внешность, можно назвать «естественной»: “His face was like a law of nature” [Rand 1993: 10], линии его тела – длинные и прямые, изгибы мышц – «разломлены на касательные»: “It was a body of long straight lines and angles, each curve broken into planes. He stood, rigid, his hands hanging at his sides, palms out. A contemptuous mouth, shut tight, the mouth of an executioner or a saint” [Rand 1993: 9]. Пропорции его зданий «соразмерны человеку». Рорк – модернист и визионер, большинству Рорк безразличен.

Таким образом, Говард Рорк и Питер Китинг занимают диаметрально противоположные позиции. Стил Китинга – историческая эклектика и неоклассицизм, даже если он строит небоскреб. Рорк провозглашает современную архитектуру как бескомпромиссную.

Противостояние классической и модернистской архитектуры иллюстрируется через смысл следующих зданий: Национальный банк Фринка, возведенный Гаем Франконом, боссом Питера Китинга, и здание Дэйна, построенное учителем Рорка Генри Кэмероном.

Рэнд описывает здания Франкона и Кэмерона с позиции наблюдателя, отмечая, что банк Фринка долгое время считался лучшим зданием в Нью-Йорке, любимым среди обывателей: “It offered so many columns, pediments, friezes, tripods, gladiators, urns and volutes that it looked as if it had not been built of white marble, but squeezed out of a pastry tube” [Rand 1993: 92]. Тем не менее, никто, кроме владельцев, и не подозревал, что здание сделано из белого мрамора, поскольку последний давно потерял надлежащий вид: “It was now of a streaked, blotched, leprous color, neither brown nor green but the worst tones of both, the color of slow rot, the color of smoke” [Rand 1993: 34]. В то же время, здание Дэйна редко приковывало к себе внимание, ни один уважающий себя бизнесмен не разместил бы офис в доме, «похожем на склад». В свою очередь, обитатели Дэйна утверждали, что ни за что не променяли бы это здание на другое. Им нравилось обилие света и воздуха, четкая логичность планировки холлов и кабинетов: “Its lines were hard and simple, revealing, emphasizing the harmony of the steel skeleton within, as a body reveals the perfection of its bones” [Rand 1993: 34].

Сопоставление этих зданий иллюстрирует коллективистское и индивидуалистское восприятия архитектуры. Классические строения вызывают восхищение у обывателей и дискомфорт у владельцев. Модернистские здания встречают недоумение у большинства и восторг у тех немногих, кто в них обитает. Кэмерон констатирует: “The form of a building should be apt to its function. The key for the beauty of a building is its structure” [Rand 1993: 35].

Позже Рорк объясняет модернистскую архитектуру: “New construction methods require new forms” [Rand 1993: 539]. Целостность формы и функций также определяет современность как полный контроль человека над природой. При этом внешние обстоятельства, суждения о традициях, религиях, социальных и государственных ценностях, должны быть проигнорированы. Эти обстоятельства являются препятствием для человечества на пути к свободному творческому мышлению.

У героев-индивидуалистов есть реальные прототипы. Прообразом Гэри Кэмерона, единственного архитектора, у которого учился Рорк, стал Луис Салливан. Он был первопроходцем рационализма в архитектуре. Салливана часто называют «отцом небоскребов» и «пророком современной архитектуры». Как и его прототип, Кэмерон построил первые небоскребы, которые уже не были похожи на готические замки.

Прообразом Говарда Рорка стал другой знаменитый американский архитектор Ллойд Райт. Он развил созданную Салливаном концепцию органической архитектуры. Райт построил более ста зданий за первое десятилетие века, но на развитие американской архитектуры они в то время не оказали заметного влияния. Райт проводил в архитектуре традицию индивидуализма, как поборник антиурбанизма и «загородного индивидуализма», он проповедовал возвращение к природе.

В этом смысле суждения героев схожи с пониманием современной архитектуры их прототипами. Райт, вслед за Салливаном, защищает ту же философию, используя те же аргументы. Он утверждал, что форма должна быть определена природой материала. «Банк не должен напоминать греческий храм или пожарную часть» [Ozpek 2006: 49].

Айн Рэнд выбрала архитектуру как призвание главного героя за созвучность со своими идеями, особенно в контексте подъема современной архитектуры. Архитектура позволила проиллюстрировать взгляды автора – веру в то, что личное имеет высшую ценность и служит «источником» творческой энергии. Архитектура в романе является продолжением художественной концепции героев и выражением их философии, выполняя идейно-смысловую, конфликтообразующую и характерологическую функции.

### *Список литературы*

*Вайс Г.* Вселенная Айн Рэнд. Тайная борьба за душу Америки / пер. с англ. Е. А. Королева. СПб.: Лениздат, 2013. 380 с.

*Жарков В.* Айн Рэнд: Крестonosец капитализма. 2013. URL: <http://dystopia.me/ayn-rand/> (дата обращения: 11.03.16).

*Рэнд А. Мы – живые* / пер. с англ. Д. В. Костыгин, С. М. Костыгина. М.: Альпина Паблишер. 2016. 480 с.

*Рэнд А. Ответы: об этике, искусстве, политике и экономике* / пер. с англ. М.: Альпина Паблишер. 2012. 282 с.

*Рэнд А. Источник* / пер. с англ. Д. В. Костыгин. М.: Альпина Паблишер, 2014. 808 с.

*Шишкина С. Г. Реалии революции в антиутопиях: Е. Замятин и А. Рэнд* // XXXIII Пуришевские чтения. Русская революция 1917 г. в литературном сознании Запада / отв. ред. М. А. Дремов. М.: МПГУ, 2016. С. 119–120.

*Ozpek B. B. Ayn Rand, Objectivism and Architecture: A Thesis.* Middle East Technical University, 2006. URL: <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12607813/index.pdf> (дата обращения: 20.03.2016).

*Rand A. The Fountainhead.* New York: Signet, 1993. 720 p.

## THE FUNCTIONS OF ARCHITECTURE IN AYN RAND'S NOVEL "THE FOUNTAINHEAD"

**Anastasya A. Strukova**

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. nastiastrukova@mail.ru

**Nina S. Bochkareva**

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. nsbochk@mail.ru

In the article idea-semantic, conflict-generative, character-formative functions of architecture in Ayn Rand's novel *The Fountainhead* are investigated. The appearance, philosophy and buildings of the fictive architects Peter Keating and Howard Roark are opposed. Roark's innovation originated from his master Henry Cameron and Louis Sullivan's American Modern.

**Key words:** American literature, architecture, Ayn Rand, "The Fountainhead", Louis Sullivan, American Modern.

## ИСТОКИ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ МОТИВОВ В РОК-ЛИРИКЕ ГРУППЫ «ПИНК ФЛОЙД»

**Андрей Леонидович Хохряков**

менеджер по связям с общественностью,  
управление общественных связей,

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. andreipsu@gmail.com

В статье рассматриваются литературные источники влияния на художественные персонажи животных в творчестве Сида Барретта (*Syd Barrett*) и Роджера Уотерса (*Roger Waters*), основателей группы «Пинк Флойд» («*Pink Floyd*», 1965–2015). Механизм формирования персонажей обозначается через трансформацию мифа в животную сказку и далее в городской фольклор. Обозначены этапы эволюции, которую претерпевали образы животных с начала записи первого альбома «Свирель у порога зари» («*The Piper at the Gates of Dawn*», 1967), написанного под влиянием пост-викторианской детской литературы и в частности, «Ветра в ивах» К. Грэма («*The Wind in the Willows*», *Kenneth Grahame*», 1908) [см.: *Graham* 2007], и заканчивая концептуальным альбомом «Животные» («*Animals*», 1977) в духе антиутопии «Скотный двор» Дж. Оруэлла («*Animal Farm: A Fairy Story*», 1945). [см.: *Orwell* 2008]. При этом указываются отличительные оригинальные черты, сформированные «Пинк Флойд» в процессе развития образов животных. Статья намечает разработку проблемы детского мироощущения, психоделического опыта и исторического контекста во влиянии на рок лирику в целом, и анималистическую традицию, в частности.

**Ключевые слова:** анималистика, миф, сказка, рок-лирика, «Пинк Флойд», Барретт, Уотерс, Грэм, Оруэлл, пантеизм, антиутопия, психоделия, история Великобритании.

Участие Великобритании во Второй мировой войне, перестановка политических приоритетов и последовавший за этим длительный период деколонизации оказали нокаутирующее влияние на британскую экономику и привели к распаду Британской империи. США и СССР, фактически перераспределившие сферы влияния в Европе, потеснили Великобританию с европейского рынка. После войны Великобритания

оказалась на грани банкротства, избежать которого удалось только благодаря американскому займу в 3,5 млрд долларов [The Twentieth Century 2001: 331]. Продолжением экономической зависимости стала экспансия американской индустрии развлечений – музыки и кинематографа, которые воздействовали на чувственные формы восприятия; наиболее «уязвимой» в этом смысле оказалась британская рабочая молодежь [Porter 2007: 192]. В меньшей степени это влияние коснулось литературы как более «интеллектуального» жанра искусства. Вместе с тем, привычные литературные сюжеты получили переоценку, появились новые формы самовыражения. Своеобразным синтезом «высокого» и «низкого» в британской культуре выступила рок-лирика. Отказ от привычных поп-штампов и поиски самоидентификации наиболее причудливо отразились в творчестве группы «Пинк Флойд» («Pink Floyd»).

К сожалению, лирика «Пинк Флойд» получила мало исследований в отечественном литературоведении. Возможность ближе познакомиться с творчеством группы, понять ее тексты возник в России в 90-е гг. XX в., после падения «железного занавеса», когда западная музыка оказалась доступна широкому кругу российских слушателей, а коллекционеры и меломаны, годами собиравшие сведения о любимой группе, получили возможность поделиться накопленным материалом на ниве самиздата [Pink Floyd: Архитекторы звука 1998]. Любительский подход нередко способствовал *мифологизации* группы, поскольку в его основе лежал не научный анализ, а рефлексии и обобщения через обращение к неподтвержденным источникам, текстам и фактам. С переизданием на русский язык зарубежных работ, преимущественно биографических, сочинения отечественных авторов получают «проверку», но теряют оригинальность и новизну. Вместе с тем, зарубежные источники мало анализируют лирику «Пинк Флойд», хотя и включают попытки обобщения на уровне философских концепций [Reisch 2007]. Согласно Web of Science, «Пинк Флойд» посвящены не более двух десятков зарегистрированных на этом ресурсе материалов; по большей части это анонсы изданий и статьи; лишь малая часть их рассматривает ранний период в истории группы, и только одна – влияние послевоенной эпохи на зрелое творчество [Askerman 2012]. В электронной библиотеке диссертаций РГБ встречается единственная диссертационная работа, посвященная «Пинк Флойд» – «Интердискурсивность как коммуникативный феномен: На материале поздних альбомов «Pink Floyd» по специальности «теория языка» [Мельникова 2004: электр. ресурс]. Формирование художественных образов группы, в особенности, на раннем этапе, мало исследовано.

«Пинк Флойд» интересуют нас по нескольким причинам. Во-первых, они принадлежат поколению рожденных в годы Второй мировой войны (или вскоре после нее); их творчество – это попытка (и при этом финансово успешная) найти свое место в послевоенном мире, лишенном британских имперских амбиций. Во-вторых, в эпоху переоценки культурных ценностей ранним «Пинк Флойд» удалось создать оригинальный исполнительский стиль и образный язык, сочетающий традиции британской детской литературы и личный психоделический опыт. В-третьих, в своих текстах, в отличие от многих поп-музыкантов того времени, «Пинк Флойд» обратились не к любовной, а к общегуманистической тематике, к вопросам взаимоотношения личности и общества, места человека в природе. Альбомы группы, получившие форму концепций, зачастую рассматриваются критиками как философские [O'Neill, Surber 2007: 192]. Одна из особенностей группы нашла выражение в анималистическом подходе к выбору персонажей.

Главной чертой «Пинк Флойд» как анималистов-песенников стала декоративная выразительность и наделение образов животных антропоморфными чертами, поступками и переживаниями, т. е. антропоморфизация, «очеловечивание» мира животных. Корни рок-культуры, в том числе и склонность к антропоморфизации, уходят глубоко в почву мифа, обогащенную народной сказкой, и развиваются в художественной литературе многих поколений. В творчестве «Пинк Флойд», согласно диахронической (временной) шкале, можно выделить три типа животных персонажей – мифологические, сказочные (притчевые) и бытовые.

Историк литературы А. Н. Веселовский придерживался мнения, что каждая новая поэтическая эпоха работает над исторически заветными образами, обязательно вращаясь в их границах, «позволяя себе лишь новые комбинации старых [образов] и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым» [Жирмунский 1939: XVIII]. Вот почему композиции «Пинк Флойд», новаторские по своим приемам, нельзя понять в отрыве от исторического развития устной и письменной народных традиций.

С древнейших времен животные играли особую роль в формировании человеческой психики: благодаря им человек жил в гармонии с природой, учился выделять себя из нее и преобразовывать действительность согласно собственному усмотрению. Конкретное выражение мировоззрения того или иного народа – его мифы. Мифы есть «создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и

одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными» [Аверинцев 1970: Т. 16, с. 342]. Для наших предков миф, по сути, был подлинной жизнью со всеми ее надеждами и страхами, ожиданием и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью и чисто личной заинтересованностью. Миф «не есть бытие идеальное, но жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная, действительность» [Лосев 1991: 27].

Отличительная черта лирики ранних «Пинк Флойд» (1967–1968) – это балансирование на грани фатальности бытия (свойственной мифу) и игры (характеризующей сказку). Очевидно, что корни лирики этого типа лежат в первобытном фольклоре, для которого «характерны сюжеты о посещении героем иных миров» [Мелетинский 1958: 12]. Опыт приема психотропных препаратов, по сути, выступал как завораживающая и подчас пугающая «реальность в ощущениях» не только для «Пинк Флойд», но и для многих музыкантов и людей искусства того времени [Manning 2006: 17; Charman 2010: 76–77]. Обращаясь к привычному инструментарию музыканта и поэта, «Пинк Флойд» искали средства для выражения нового опыта.

Лирика Сида Барретта (Syd Barrett) – идейного вдохновителя, музыкального лидера и автора ранних текстов «Пинк Флойд» стала попыткой описания психоделического опыта в песенном творчестве. Тексты удивляют множеством казалось бы не связанных друг с другом вещей и имен; почти всегда это сказочные существа или животные. При этом персонажи и объекты вполне конкретны; не встречаясь в дальнейшем повествовании, они фигурируют в рамках одного куплета и даже не будучи логически связаны напрямую, образуют микросистему на основе ассоциаций и символов:

There was a king who ruled the land.  
His majesty was in command.  
With silver eyes the scarlet eagle  
Showered silver on the people...  
[Pink Floyd: Архитекторы звука 1998: 74].

Космичность мироздания «Пинк Флойд» зиждется на «хаосе» дисгармонии, царстве разрушительных сил. В сказках «хаос» заложен имплицитно: он выходит из мифа, в котором силы зла являются основополагающим источником конфликта и, следовательно, развития, действия. По мнению В. Я. Проппа, сказка, по сути, есть законченный миф, в котором восторжествовало добро и порядок; но поскольку эти категории не могут существовать без своих этических антонимов – иначе мир бы остановился – злые силы пытаются взять реванш. Это и служит началом для сказки. Быть может, отчасти поэтому, обосновы-

вая возвращение разрушительных сил, В. Я. Пропп пишет, что «сказка вообще не знает сострадания» [Пропп 1986: 154].

Возвращаясь из психоделических путешествий и как бы отстраняясь от псевдореальности, музыканты ощущали себя *играющими* с ее (псевдореальности) образами. Если миф «всегда эмоционален, аффективен, жизнен» [Лосев 1991: 27], то в сказке заметно, что «рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и внутренне смеется над собственным рассказом» [Пропп 1984: 40]. Именно в мифе берут свое начало «животные» сказки, основная часть которых возникла еще в доклассовом обществе на основе комплекса верований, мифов, обрядов и обычаев родоплеменного общества, связанных с представлением о сверхъестественном родстве между определенными группами людей, и, самое главное, – с тотемами. Музыкальные критики отмечают, что «в детстве Сид ощущал сильное родство с природой и, принимая ЛСД, он воскрешал в себе это чувство» [Pink Floyd: Архитекторы звука 1998: 87]. Для «Пинк Флойд» «животная» сказка становится опытом возвращения в непознанное, детской игрой, катарсисом от пережитого за гранью разумного, обретая развлекательные черты:

Lucifer Sam, Siam cat  
Always sitting by your side  
Always by your side.  
That cat's something I can't explain.  
<...>  
At night prowling sifting sand,  
Hiding around on the ground,  
He'll be found when you're around.  
That cat's something I can't explain  
[Pink Floyd: Архитекторы звука 1998: 74].

В 1968 г. идейный лидер и главный лирик «Пинк Флойд» Сид Барретт был вынужден оставить группу. В «постбарретовский» период (финансово довольно успешный) музыканты стали обращаться к теме животных все чаще, однако изобразительный подход существенно изменился: в чертах животных героев постепенно отступила та мифичность, которую придавал им Барретт. С выдвиганием на первый план бас-гитариста Роджера Уотерса (Roger Waters), ставшего главным автором текстов «Пинк Флойд», намечаются две тенденции обращения к образам животных. Во-первых, это рассказы о живописных окрестностях Кембриджа, где «флойдовцы» резвились в отрочестве: истории о жаворонках, лисах и зимородках, которые описывают природу сельской Англии летом [Маббетт 1997: 47]. Во-вторых, и это главное, «бытовые» животные персонажи постепенно приобретают подчеркнuto *символическое* прочтение:

Now wakes the owl, now sleeps the swan.  
Behold the dream, the dream is gone.  
Green fields, a cold rain is falling  
In a golden dawn  
[Pink Floyd: Архитекторы звука 1998: 142].

Нечто подобное – веками ранее – произошло в истории сказки. С течением времени «животные» сказки теряли свой мифологический и магический характер, приближаясь к нравоучительной басне. С превращением средневекового бюргерства в раннюю буржуазию английская «животная» сказка сделала новый скачок – к реализму Возрождения. Находясь у подножия иерархической лестницы, бюргерские массы не могли притязать на литературную героиню – она была привилегией рыцарства. Героиня же антифеодалная была немислима в период расцвета феодализма. Поэтому в городской литературе на первый план выдвинулась не героиня, а сатира [Кириллова 1986: 352]. Бюргеры создали свой, «животный», эпос. По сути, это была интернациональная форма мировоззрения, метафоризирующая человека, сложная в своей простоте, ибо в образе воспроизведенного животного люди должны были узнать самих себя и, сопереживая героям, попытаться стать если не лучше, то, по крайней мере, умнее. Эта идея, зародившаяся во времена античного театра и разработанная в средневековье, получившая расцвет в баснях и авторской сказке, способствовала творческому росту английских анималистов XX вв.: А. А. Милна, К. Грэма, Д. Оруэлла и др.

Формирование песенной стилистики «Пинк Флойд» происходит по сходному со Средними веками механизму: не притязая на героиню «высокой» музыки и классической литературы, Барретт и Уотерс адресовали свои тексты городской молодежи (расширяя границы своего послания за пределы Великобритании), сочетая личный психоделический опыт с мотивами «внеклассовой» детской литературы и «антиклассовой» антиутопии. При этом наиболее ярким источником вдохновения для «Пинк Флойд» служили те литературные герои, которые казались им ближе в личном опыте, на локальном уровне. Так, кругозор чтения Барретта включал произведения Л. Кэрролла, А. Милна, Х. Беллока, Э. Лира, К. С. Льюиса, Дж. Джойса, Дж. Р. Р. Толкина, а также У. Шекспира и Дж. Чосера [Literary Influences of Syd Barrett: электр. ресурс]. Вместе с тем, важное влияние на «Пинк Флойд» оказали великие анималисты Кеннет Грэм (Kenneth Grahame) и Джордж Оруэлл (George Orwell), которым наиболее метко удалось изобразить человеческие социальные, политические и культурные качества, обобщая их в традиционно сложившихся образах животных, уже несущих вышедшие из фольклора и фэблио устоявшиеся оценочно-нравственные характеристики.

Хотя первый альбом «Пинк Флойд» «Свирель у порога зари» («The Piper at the Gates of Dawn», 1967) является прямой отсылкой к «Ветру в ивах» К. Грэма («The Wind in the Willows», 1908), в нем нет художественных персонажей, абсолютно идентичных героям-животным Грэма. Однако именно «Ветер в ивах» подтолкнул Баррета к обобщению своих детских впечатлений, которые нашли отражение в ранних песнях группы. Название альбома совпадает с VII главой книги, в которой дядюшка Рэт и Выдра проводят ночь у реки в поисках детеныша выдры и переживают мистический опыт – встречу с Другом и Помощником, ипостасью античного бога Пана, благодаря которому находят искомое.

Центральным персонажем в поэзии Барретта является лирический герой, который в сказке К. Грэма наиболее близок к образу мистера Тоуда. Герой Барретта – трикстер, который находится в ином поиске – истины, одновременно предметной и сверх-чувственной, инфантильной, за пределами традиционной морали. Так же, как и Тоуд, который боготворил механистический мир цивилизации, но быстро охладевал к предметам своего вожделения, лирический герой песни «Bike» превращает свою жизнь в нелепое скопление игрушек – велосипеда, старенького плаща, бездомного мышонка Джеральда и имбирных человечков, которые он с гордостью, подобно Тоуду, демонстрирует своим «гостям»:

I've got a bike, you can ride it if you like.  
It's got a basket, a bell that rings  
And things to make it look good.  
I'd give it to you if I could, but I borrowed it.

<...>

I know a mouse and he hasn't got a house,  
I don't know why I call him Gerald.  
He's getting rather old but he's a good mouse.

<...>

I know a room full of musical tunes,  
Some rhyme, some ching, most of them are clockwork.  
Let' go into the other room and make them work  
[Pink Floyd: Архитекторы звука 1998: 84].

В конце 60-х – начале 70-х гг. XX в. прогрессивные художники ищут «нового» бога, нередко – трикстера в образе животного, менее догматичного и не претендующего на непогрешимость истин, что обратило их внимание к дохристианским учениям, в частности – к пантеизму. Несомненно, что наравне с прерафаэлитами в изобразительном искусстве, Грэм был одним из тех людей, который вместе с другими детскими писателями того времени [Literary Influences of Syd Barrett: электр. ресурс] наметил такую эстетико-культурологическую тенденцию в литературе. Это можно объяснить тем, что большинство его

современников устало жить ценностями подошедшей к закату викторианской эпохи, и хотя в памяти многих еще были свежи воспоминания уютного, безоблачного, домашнего детства, люди устали от строгих покровов одежды, суровых устоев англиканской церкви и вообще от того сумрачно-правильного мира, который создала королева Виктория, облаченная в многолетний траур в память о монаршем супруге.

Очевидно, что Барретта – неискушенного поэта и музыканта, отчаянного в поисках самовыражения и потому изобретательного, привлекала простота, с которой Грэм доносит глубокие философские концепции до своих читателей. «Сид часто рассказывал своим друзьям о своей встрече с Паном (возможно, под воздействием ЛСД), которая дала ему глубокое понимание природы. В этом контексте альбом предстает не просто образцом причудливой английской психоделии, а отражает интерес к мистицизму, к природе, озабоченность поисками места человека во вселенной» [Pink Floyd: Архитекторы звука 1998: 86].

Мифичность животных героев и К. Грэма, и «Пинк Флойд» достигается намеренной демонстрацией их самостоятельности и независимости от человека, который показан, скорее, для контраста: мифический мир животных в своем масштабе с человеческим более значим и превосходит последний. Вместе с тем, животное выступает как своеобразное «зеркало», в котором человек видит все свои достоинства и недостатки в утрированном виде.

Антиутопическая тематика роднит «Пинк Флойд» с Джорджем Оруэллом: в альбоме «Животные» («Animals», 1977) Р. Уотерс обращается к оруэлловской концепции «Скотного двора» («Animal Farm: A Fairy Story», 1945), которая в дополнение к вышеперечисленным характеристикам антиутопии заключает в себе яркую образность животных персонажей, наделенных социальными и нравственными характеристиками человека. Таким образом, нравственные и социальные проблемы, поставленные Оруэллом в «Скотном дворе», оказались близки, понятны, злободневны для поколения молодых англичан, переосмысливших его теорию на свой манер.

Если генезис музыкальных тем и героев «Пинк Флойд» из народной сказки, а также взаимосвязь их с миросистемой «Ветра в ивах» выражены имплицитно, на уровне подсознания, то «Животные» – это прямая деривация замыслов Дж. Оруэлла [Schaffner 1991: 199]. Подобно Оруэллу, «Пинк Флойд» представляют мироздание в виде замкнутой системы, основными составляющими и двигателем которой являются животные [Blake 2008: 241–242]; их персонажи, по сути, метафоры человека, т. е. перенесение типических черт людей на сложившиеся в английской литературной традиции образы животных героев. Целью антропоморфизации животного мира, как и в случае с «Ветром в

ивах», служит достижение Истины, в данном случае – через познание истоков и проявлений Антиистины – и опять методом соучастия, сопереживания, проживания «в шкуре» животного. Миросистема «Животных» обуславливает «животное» человека согласно его духовным, интеллектуальным и социальным качествам. При этом социальная сатира Уотерса оказывается более всеобъемлющей по сравнению с политической сатирой Оруэлла [Povey 2007: 200], так как политический смысл для Уотерса и его современников – прежде всего отражение нравственной сути анималистического гротеска: собаки, свиньи и овцы копируют не политиков, а людей, обнажая суть их природы.

К примеру, собаки у Уотерса – не орудия политических репрессий, а образованные карьеристы, менеджеры среднего звена, голодные до прибыли, готовые нанести удар в спину своим сотоварищам-конкурентам:

You gotta be crazy, you gotta have a real need.  
You gotta sleep on your toes, and when you're on the street,  
You gotta be able to pick out the easy meat with your eyes closed.  
And then moving in silently, down wind and out of sight,  
You gotta strike when the moment is right without thinking.

And after a while, you can work on points for style.  
Like the club tie, and the firm handshake,  
A certain look in the eye and an easy smile.  
You have to be trusted by the people that you lie to,  
So that when they turn their backs on you,  
You'll get the chance to put the knife in  
[Pink Floyd: Архитекторы звука 1998: 196].

Подобным же образом, как социальные типажи, описаны свиньи (тираны и нувориши, консерваторы, и моралисты) и овцы (послушное большинство, класс потребителей, бездумные фанатики). При этом музыкальный альбом формально структурирован по «животной» классификации, предложенной Оруэллом.

Критики того времени упрекали «Пинк Флойд» в неоригинальности идей: «Пинк Флойд» образца 1977 года звучат горько и мрачно. Они жалуются на двойственность человеческой природы (и нарекают песни в честь животных – каково?). Как будто они только что узнали об этом; их послание становится бессмысленным и скучным» [Rose 1977]. По истечении лет, когда альбомы группы станут платиновыми, Ник Мейсон, барабанщик «Пинк Флойд», критично резюмирует: «Тексты песен очень глубоки, и они несут в себе резонанс, на который люди с легкостью откликаются. Кроме того, они достаточно просты и ясны, чтобы их понял слушатель, недостаточно хорошо владеющий английским языком» [Мейсон 2007: 246].

С. Барретт и Р. Уотерс принадлежали, в отличие от К. Грэма и Дж. Оруэлла, к новой эпохе, поэтому они заострили свое внимание на несколько иных проблемах, свойственных именно их поколению. Творчество «Пинк Флойд» – не просто попытка найти ответ на вопрос «кто мы»; это способ переосмыслить многовековое культурное наследие и выразить себя новыми художественными средствами, не доступными ранее. Тем более, это взросление группы относительно самой себя, ведь альбомы «Свирель у порога зари» (1967) и «Животные» (1977) представляют разные стадии развития музыкального и поэтического мастерства.

Усилиями «Пинк Флойд» и многих других музыкантов, экспериментирующих с синтезом культур и жанров искусств, Британия обрела статус лидера нового музыкального звучания и законодателя модных тенденций в шоу-бизнесе [Bisbort, Puterbaugh 2000: 56-57], восстанавливая механизмы культурного и экономического влияния на международной арене второй половины XX века.

Способность «Пинк Флойд» к интерпретации вопросов мироустройства и власти, социального отчуждения и гениальности, а также оригинальный поэтический и музыкальный язык, который они при этом разработали, постепенно получили международное признание. Уже после распада, в 2005 г. члены группы были приглашены воссоединиться для участия в глобальной акции «Live 8», целью которой было «убедить людей отдавать не свои деньги в помощь сокращению бедности в странах третьего мира, а свои голоса, которые должны были услышать лидеры «Большой восьмерки» [Клейтон 2011: 181]. Благодаря участию «Пинк Флойд» в шоу «Live 8» целое поколение молодых меломанов впервые прониклось музыкой группы и смогло по достоинству оценить гуманистические идеи, заложенные в том числе благодаря их работе с художественными образами животных.

### *Список литературы*

*Аверинцев С. С.* Мифы // Большая Советская Энциклопедия. М., 1970. Т. 16. С. 342.

*Жирмунский В. М.* (вст. статья) XXIV с. // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Худож. лит., 1939. 572 с.

*Кириллова А. А.* Средневековая идеология и культура в странах Западной Европы // Городская литература. Гл. 25: История средних веков / под ред. Н. Ф. Колесниченко. 2-е изд. испр. и доп. М.: Просвещение, 1986. С. 352–354.

*Клейтон М.* Pink Floyd: Иллюстрированная биография. М.: Астрель, 2011. 224 с.

- Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. *Философия. Мифология. Культура*. М.: Политиздат, 1991. С. 21–186.
- Маббетт Э.* Пинк Флойд: Полный путеводитель по музыке, пер. с англ. Москва: Локид, 1997. 200 с.
- Мейсон Н.* Вдоль и поперек: личная история “Pink Floyd” / пер. с англ. М. Кондратьева. СПб.: Амфора, 2007. 467 с.
- Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М.: Академия исследований культуры, 1958. 263 с.
- Мельникова О. А.* Интердискурсивность как коммуникативный феномен: На материале поздних альбомов Pink Floyd: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тверь, 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/interdiskursivnost-kak-kommunikativnyi-fenomen-na-materiale-pozdnikh-albomov-pink-floyd>.
- Пронн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 364 с.
- Пронн В. Я.* Русская сказка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 336 с.
- Pink Floyd: Архитекторы звука* / ред. кол. Слобжин В., Климовицкий С. Москва: Вестник, 1998. 352 с.
- Ackerman Z.* *Rocking the Culture Industry / Performing Breakdown: Pink Floyd’s The Wall and the Termination of the Postwar Era* // *Popular Music and Society*, 2012, vol. 35. P. 1–23
- Bisbort A., Puterbaugh P.* *Rhino’s Psychedelic Trip*. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000. 152 p.
- Blake M.* *Comfortably Numb – The Inside Story of Pink Floyd*. Da Capo Press, 2008. 448 p.
- The Twentieth Century.* // *The Oxford History of the British Empire* / ed. by Brown J., Louis R. Vol. IV. Oxford: Oxford University Press, 2001. 800 p.
- Chapman R.* *Syd Barrett: A Very Irregular Head*. London: Faber. 2010. 368 p.
- Grahame K.* *The Wind in the Willows*. Penguin, 2007. 240 p.
- Literary Influences of Syd Barrett*. URL: <http://madcaplaughs.narod.ru/Articles/LInfl.htm>.
- Manning T.* *The Rough Guide to Pink Floyd*. London: Rough Guides, 2006. 312 p.
- Orwell G.* *Animal Farm*. London: Penguin, 2008. 112 p.
- Porter V.* *British Cinema of the 1950s: The Decline of Deference*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 420 p.
- Povey G.* *Echoes: The Complete Story of Pink Floyd*. Mind Head Publishing, 2008. 368 p.
- Reisch G. A.* *Pink Floyd and Philosophy: Careful with that Axiom, Eugene*. Open Court Publishing, 2007. 298 p.

*Rose F.* Pink Floyd: Animals (Review) // Rolling Stone, March 24, 1977  
URL: <https://web.archive.org/web/20080618145836/http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/89221/review/5943065/animals>.

*O'Neill Surber J.* Wish You Were Here (But You Aren't): Pink Floyd and Non-Being // *Reisch G. A.* Pink Floyd and Philosophy: Careful with that Axiom, Eugene. Open Court Publishing, 2007. P. 192.

*Schaffner N.* Saucerful of Secrets – The Pink Floyd Odyssey. London: Sidgwick & Jackson, 1991. 348 p.

### *Ayduo*

Pink Floyd, The Piper at the Gates of Dawn, Columbia SCX 6157, (p) 1967.

Pink Floyd, Animals, Harvest SHVL 815, (p) 1977.

## THE ORIGINS OF ANIMALISTIC MOTIVES IN THE ROCK LYRICS BY «PINK FLOYD»

**Andrey L. Khokhryakov**

Public Affairs Manager

Public Affairs Office

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukireva st., 15. andreipsu@gmail.com

The article deals with the literary sources of influence on animal characters by Syd Barrett and Roger Waters, the song-writers and co-founders of the British band «Pink Floyd» (1965–2015). The appearance of the animal characters is pictured through the transformation of myth into animal tale, and later into urban folklore. The article denotes the stages which the animal characters by Pink Floyd underwent since their first album «The Piper at the Gates of Dawn» (1967) mentioning post-Victorian children literature and «The Wind in the Willows» (1908) by Kenneth Grahame as its major influence, and ending with the concept album «Animals» (1977) within the dystopian tradition of the «Animal Farm: A Fairy Story» (1945) by George Orwell. At the same the article highlights the distinctive animalist features shaped specifically by «Pink Floyd». The article outlines further possible investigation of realms of child's psyche, psychedelic experience and historical context – responsible for the evolution of rock lyrics in general, and its animalist approach, in particular.

**Key words:** animalist tradition, myth, fairy tale, rock lyrics, «Pink Floyd», Barrett, Waters, Graham, Orwell, pantheism, dystopia, psychedelia, the history of Great Britain.

Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры**» зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайте <http://www.rfp.psu.ru/> и в системе РИНЦ.

### **ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ**

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1–6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлекцией и главным редактором. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ от имени редколлекции.

### **ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ**

Статьи объемом от 0,1 п. л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами должны поступить по электронному адресу [worldlit@mail.ru](mailto:worldlit@mail.ru). Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи (с УДК), ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, аннотация статьи (до 10 строк), ключевые слова (5–7) должны подаваться *одновременно* на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord. Формат листа – А4. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1,25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта – 14 кг. Интервал полуторный.

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *тире* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996: 197].

*Главный редактор* – к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры ПГНИУ *Варвара Андреевна Бячкова*. Тел. (342) 2396290

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд. 111

*Научное издание*

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 5(11)/2016

Редактор *В. П. Александрова*  
Корректор *И. Б. Андреева*  
Компьютерная верстка *А. Ёлкиной*

Адрес учредителя и издателя:  
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Подписано в печать 26.12.2016. Выход в свет 28.12.2016  
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 16,22  
Тираж 100 экз. Заказ \_\_\_\_

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

Типография ПГНИУ.  
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Цена свободная