МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Белорусский государственный университет иностранных языков

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Сборник научных статей

Минск
БГУИЯ
2025

УДК 82.0/.09(4/7) (082)
ББК 83.3(0)+95.4
А 437

Р е к о м е н д о в а н Редакционным советом Белорусского государственного университета иностранных языков. Протокол № 6/80 от 25.11.2025 г.

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я: кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры белорусской филологии и зарубежной литературы *И. К. Кудрявцева* (*ответственный редактор*) (БГУИЯ); кандидат филологических наук, доцент кафедры белорусской филологии и зарубежной литературы *Н. О. Курипка* (БГУИЯ); преподаватель кафедры белорусской филологии и зарубежной литературы *К. А. Зиновьева* (БГУИЯ)

Р е ц е н з е н т ы: кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы *Н. М. Шахназарян* (БГУ); кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры фонетики и грамматики английского языка *И. В. Метлушко* (БГУИЯ)

Актуальные вопросы современного литературоведения : А 437 сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т иностр. яз. ; редкол. : отв. ред. И. К. Кудрявцева [и др.]. – Минск : БГУИЯ, 2025. – 360 с.

ISBN 987-985-28-0341-0

Сборник посвящен актуальным вопросам осмысления и изучения произведений художественной литературы зарубежных, белорусских и российских авторов и охватывает широкий спектр процессов и явлений, определяющих динамику развития современного литературного процесса, а также характерных для литературы прошлых эпох.

Предназначен для филологов, преподавателей отечественной и зарубежной литературы, студентов старших курсов, магистрантов и аспирантов, выполняющих научные исследования в области литературоведения, и всем, кто интересуется развитием современного литературного процесса и науки о литературе.

УДК 82.0/.09(4/7) (082)
ББК 83.3(0)+95.4

Электронная версия издания доступна
в электронной библиотеке БГУИЯ
по ссылке **e-lib.bsufl .by** или по QR-коду

ISBN 987-985-28-0341-0

© УО «Белорусский государственный университет иностранных языков», 2025

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное издание посвящено актуальным вопросам осмысления и изучения произведений художественной литературы зарубежных, белорусских и российских авторов и охватывает широкий спектр процессов и явлений, определяющих динамику развития современного литературного процесса, а также характерных для литературы прошлых эпох. Авторы представленных статей на русском, белорусском и английском языках обращаются к проблемам жанра и стиля, исследуют поэтику художественных произведений, их пространственно-временную организацию, сюжетно-композиционные и лингвистические особенности, характеристики художественных образов, тематику и проблематику и многие другие аспекты, определяющие специфику литературы как искусства слова и ее связь с социокультурными процессами и явлениями, психологией и духовной жизнью человека.

В сборник вошли статьи преподавателей учреждений высшего и среднего специального образования, сотрудников научных учреждений Республики Беларусь и Российской Федерации, независимых исследователей, аспирантов и магистрантов, которые прошли апробацию на международных научных конференциях, организованных кафедрой зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета («Стилевое многообразие современной литературы и культуры Европы и Америки», «История и современность в литературе и культуре Европы и Америки», «Проблема идентичности в мировой литературе на рубеже XX–XX вв.» и некоторых других), что получило отражение в структуре сборника.

В фокусе внимания авторов статей – рассмотрение художественной литературы как элемента национальной культуры, исследование не только индивидуально-авторских, но и национальных концептов и их отражения в художественных произведениях. Представленные в сборнике статьи ориентированы как на традиционные, проверенные временем подходы в литературоведении (например, культурно-исторический, биографический, сравнительно-сопоставительный), так и на современные теории и концепции интермедиальности, интертекстуальности, визуальности, жанровой гибридизации и другие.

Представленные в сборнике материалы расширяют существующие представления о литературных течениях и направлениях, явлениях культуры и могут быть полезны филологам, преподавателям отечественной и зарубежной литературы, студентам старших курсов, магистрантам и аспирантам, выполняющим научные исследования в области литературоведения, и всем, кто интересуется развитием современного литературного процесса и науки о литературе.

И. К. Кудрявцева,
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры белорусской филологии
и зарубежной литературы БГУИЯ

Часть 1

ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ И СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

И. Н. Бахур
г. Брест, Беларусь

«ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ» Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА И БАЗА ЛУРМАНА

Попытки экранизировать роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» предпринимались неоднократно. Первая попытка экранизации была сделана через год после публикации романа в апреле 1925 г., но до сегодняшнего дня не сохранилось ни одной копии этой версии фильма. В 1927 г. жена Ф. С. Фицджеральда Зельда посмотрела эту киноверсию романа, предложенную «Парамаунт Пикчерс». Свои впечатления о фильме она выразила в письме к дочери Скотти. «Мы смотрели “Великого Гэтсби” в кино. Он был отвратительным, неприятным, ужасным, и мы ушли» [2, с. 1]. Следующая экранизация романа увидела свет в 1949 г. Тогда на экраны вышел фильм с Аланом Лэддом в главной роли. В 1974 г. Джек Клейтон снял в своей версии фильма Роберта Редфорда в роли Джея Гэтсби. А в 2000 г. вышла телевизионная версия романа. Таким образом, фильм «Великий Гэтсби», созданный австралийским кинорежиссером Базом Лурманом в 2013 г., становится четвертым в списке кинематографический версий.

Режиссер Баз Лурман известен зрителю постановками «Ромео плюс Джульетта» и мюзикла «Мулен Руж». В одном из своих интервью, посвященных созданию фильма, Баз Лурман поделился мыслями о том, что подтолкнуло его на создание киноверсии романа. Путешествуя в поезде по Сибири, он слушал аудио версию романа «Великий Гэтсби», и ему в голову пришла мысль, что этот роман о нас, современных людях, о том, кто мы такие, о нашем времени. Свою роль как режиссера он видел в том, чтобы воссоздать это произведение таким образом, как будто мы читаем роман в 1925 году. Чтобы посмотреть, как же Баз Лурман осуществил свой замысел, обратимся к самому фильму. Поскольку фильм – это в первую очередь визуальное искусство, хотелось бы выделить две ключевые составляющие, на которые, на наш взгляд, необходимо обратить внимание: в первую очередь это видеоряд, и, во вторую, соответствие кинематографической версии оригинальному замыслу романа Ф. С. Фицджеральда.

Чтобы погрузить зрителя в эпоху «века джаза», Баз Лурман начинает свой фильм с документального видеоряда, в котором показаны основные приметы того времени: биржа на Уолл стрит, биржевые маклеры, поглощенные «золотой лихорадкой» наживы денег, шикарные вечеринки и сухой закон, приведший к тому, что алкоголь становился все дешевле. Заключительным звеном этого видеоряда становится образ рассказчика Ника Каррауэйя, который представляет собой еще одну примету времени – молодого и амбициозного человека, которому корпорации обещали сверхприбыль. Один нюанс, который обращает на себя внимание, – музыка, сопровождающая эти эпизоды фильма. С одной стороны, по своему ритми-

ческому ряду она очень соответствует бурному времени 1920-х гг., с другой стороны – это современный рэп, который не дает нам возможности полностью погрузиться в то время.

Не менее зрелищны эпизоды фильма, где нам представлены дома Дейзи и Тома Бьюкенена и самого Джея Гэтсби, символы роскоши и богатства. Они напоминают фотографии тех времен, только раскрашенные цветными красками. Поражает их масштаб, шикарность и безупречность: аккуратно подстриженные лужайки, множество выхолощенных лакеев. А дом Гэтсби своим обликом еще и отсылает к замку из Диснейленда – огромный и завораживающий особняк, но вместе с тем сказочный и нереальный. На наш взгляд, Б. Лурману удалось отразить ту легкость и беззаботность, с которой богачи «века джаза» прожигали свою жизнь. На этом фоне очень интересно представлена Долина Шлака и ее обитатели. В романе Ф.С. Фицджеральда мы встречаемся со «шлаково-серыми человечками». Здесь Баз Лурман идет за автором романа и все, что связано с этим местом, в фильме серого цвета: люди, здания, животные. Даже сама Долина в целом, в одном из эпизодов фильма показанная с высоты птичьего полета, на экране предстает как сплошное серое пятно, сменяющее остальную зеленую часть города. На этом фоне главные герои роман, попадая на территорию Долины Шлака, выглядят как цветные пятна, проносящиеся мимо этого зловещего места. Они не замечают его угнетающую атмосферу, занятые своей беззаботной жизнью. Интересен с этой точки зрения образ Миртл Уилсон. Она принадлежит Долине Шлака, поскольку живет здесь со своим мужем. Но если Джордж Уилсон, как и все обитатели этого места, – «шлаково-серый человечек», то Миртл Уилсон – цветной персонаж фильма. Тем самым, на наш взгляд, режиссер показывает статус этой героини, которая, являясь любовницей богача Тома Бьюкенена, претендует на то, чтобы когда-нибудь в будущем обрести свое место в этом манящем мире богатства.

И еще один элемент, на который, на наш взгляд, необходимо обратить внимание, поскольку он играет значительную роль как в романе, так и фильме, – рекламный щит с изображением глаз доктора Т.-Дж. Эклберга. «Глаза доктора Эклберга голубые и огромные – их радужная оболочка имеет метр в ширину. Они смотрят на вас не с человеческого лица, а просто сквозь гигантские очки в желтой оправе, сидящие на несуществующем носу» [1, с. 35]. Образ, созданный Ф. С. Фицджеральдом, довольно точно воспроизведен в фильме. При этом следует отметить, что рекламный щит идентичен в двух версиях фильма (1974 и 2013). Аналогична и роль глаз доктора Эклберга в романе и фильме.

Взгляд Эклберга выступает в роли немого свидетеля происходящего обмана, измены и преступления, как всевидящее око бога, которого невозможно обмануть. Об этом говорит Миртл ее муж Джордж Уилсон в романе, с этой сценой мы сталкиваемся и в фильме. Глаза Эклберга наблюдают и за тем, как Джей Гэтсби рассказывает Нику Каррауэйю свою

вымышленную биографию по дороге на ланч. И в этом случае обман раскрывается, и в конце фильма и романа мы знакомимся с истинной жизнью Джеймса Гетца.

Ярким символом, который присутствует у Ф. С. Фицджеральда и перенесен Базом Лурманом в фильм, выступает сигнальный фонарь на краю причала у дома Бьюкененов. Этот зеленый огонек служит ориентиром и направляет Джея Гэтсби к его мечте. Он дает герою надежду на то, что можно вновь обрести любовь Дейзи Бьюкенен. Но как невозможно вернуть прошлое, так и невозможно осуществить мечту главного героя. Когда Гэтсби встретился с реальной женщиной из крови и плоти, готовой убежать с ним, но не готовой официально расстаться со своим мужем Томом Бьюкененом и миром «старых денег», который он собой олицетворяет, «зеленый огонек теперь навсегда утратил для него свое колоссальное значение. … Теперь это был просто зеленый фонарь на причале. Одним талисманом стало меньше» [1, с. 88]. Утратив свою символическую значимость, гаснет зеленый огонек и в фильме.

Главный, на наш взгляд, визуальный элемент фильма – вечеринки, организованные в доме Гэтсби. Они являлись неотъемлемой частью «века джаза». Впустил их в свой роман и Ф. С. Фицджеральд. Третья глава произведения описывает вечеринку в доме Гэтсби, на которую официально был приглашен Ник Каррауэй. Читатель может представить себе грандиозный размах этого мероприятия. На него указывают целая армия поставщиков, «такое количество разноцветных лампочек, будто собирались превратить сад Гэтсби в огромную рождественскую елку» [1, с. 47], меню мероприятия, оркестр, «не какие-нибудь жалкие полдюжины музыкантов, а полный состав» [1, с. 48], водоворот гостей. Ф. С. Фицджеральд сравнивает это действо с загородным увеселительным парком. Но ничто не может сравниться с тем размахом, с которым воплотил в своем фильме эту примету «века джаза» Баз Лурман.

У режиссера загородный увеселительный парк превращается в парк развлечений 20-го века, своеобразный Диснейленд со всеми соответствующими этому месту атрибутами: огромное количество народа, масса различных «аттракционов», люди в карнавальных костюмах, повсюду звучит музыка, всевозможная еда, которую можно получить практически на каждом углу. И весь это карнавал завершает великолепнейший фейерверк, на фоне которого в фильме впервые под звуки рапсодии Джорджа Гершвина появляется ослепительный и безупречный Джей Гэтсби. Описывая шоу, созданное режиссером, нужно использовать эпитеты только в превосходной степени: самое феерическое, самое яркое, самое шумное, чрезмерное, кричащее. Костюмы и веселье напоминают бразильский карнавал. Женские костюмы впечатляют, недаром фильм Баз Лурмана в этой номинации получил премию «Оскар». За костюмы в фильме отвечала Кэтрин Мартин, неоднократный лауреат премии «Оскар» и, по совместительству, жена режиссера. 40 костюмов «века джаза» были созданы в мастерских Миуччи Прада. Критики

фильма упрекают создателей костюмов в том, что наряды не аутентичны и точно не отражают время, к которому относится произведение. По словам самой Кэтрин Мартин, при создании костюмов она не столько опиралась на роман (как, например, при создании розового костюма Джея Гэтсби), сколько стремилась передать чувства, а не только фактическую атмосферу времени. Возможно, зритель не сможет составить представление о том, что было модно в 1922 году, посмотрев фильм, но наверняка будет потрясен и ослеплен нарядами, которые представлены в фильме.

Еще один элемент, без которого немыслим ни один фильм, – музыка, тем более, когда речь идет о «веке джаза». Этот вопрос – один из самых спорных моментов фильма. Если обратиться к официальным саундтрекам к фильму компании «Уорнер бразерс», то там представлено 14 фрагментов аутентичных джазовых композиций. К сожалению, когда мы начинаем смотреть фильм, то первая мелодия, которая по-настоящему должна погрузить нас во время, отраженное в фильме, – это рэповая композиция, созданная современным исполнителем Джей-Зи. Аутентичные джазовые композиции, которые по логике вещей должны были бы составлять основную канву фильма, хотя и присутствуют, но звучат очень тихо, где-то на заднем фоне. Вместе с тем, один из ключевых музыкальных фрагментов, который сопровождает в фильме линию Гэтсби и Дейзи, – это современная композиция «Young and Beautiful» ‘молодая и красивая’, исполненная певицей Ланой Дель Рей. Хотелось бы, конечно, чтобы в фильме о «веке джаза» звучала аутентичная джазовая музыка, но режиссер решил иначе. Выбор музыки для фильма он построил по определенному принципу: Баз Лурман считает, что если Ф. С. Фицджеральд наполнил свой роман современной для того времени музыкой афроамериканцев, а именно джазом, то он как режиссер решил наполнить свой фильм современными для нашего времени афроамериканскими мелодиями, рэпом и хип-хопом.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что видение Ф. С. Фицджеральдом и Базом Лурманом таких аспектов «века джаза», как классовые различия американского общества, а также символика (глаза доктора Эклберга, зеленый огонек), во многом идентичны. Но режиссер, стремясь сделать «Великого Гэтсби» близким теперешнему зрителю, изображает некоторые аспекты жизни, опираясь на реалии нашего времени: парк развлечений типа Диснейленд, костюмы, характерные для современных модниц, музыка, понятная слушателю начала 20-го века, вечеринки с размахом карнавального шествия.

Поскольку фильм База Лурмана имеет одноименное название с романом Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби», то во многом это обязывает режиссера следовать за автором романа в своей кинематографической версии. Насколько же фильм соответствует сюжету романа и в чем видение режиссера не совпадает с видением писателя? Обращаясь к этому аспекту, можно говорить как о мелких изменениях и нюансах, так и о значительных трансформациях сюжета произведения. Мелкие детали, хотя и не совпадают

с канвой романа, не искажают сути сюжета. Так, например, в романе автор называет отдельных представителей высшего общества, присутствующих на вечеринке у Гэтсби, по именам, делая их образы более четкими. У База Лурмана вечеринка в доме Гэтсби представлена как грандиозная массовая сцена, в которой взгляд невозможно остановить ни на ком конкретно. Отдавая дань современности, где интимная жизнь выставляется напоказ, Б. Лурман превращает встречи Тома и Миртл, Гэтсби и Дейзи в постельные сцены. Есть в фильме один довольно неоднозначный персонаж. При всей своей импозантности индийский актер в роли еврея Мейера Вулфшима кажется неуместным, на наш взгляд. К положительным находкам режиссера можно отнести линию романа, связанную с автомобилями и опасным вождением, которое в конечном итоге и привело к одной из трагедий в романе. Довольно удачным является и образ джентльмена в библиотеке. Он в фильме начинает задавать ключевые вопросы, касающиеся фигуры Гэтсби, заставляя зрителей задуматься. Очень удачно визуально решена сцена с Гэтсби в момент после выстрела. Дом Дейзи, который находится так близко перед глазами Джея, в момент смерти ускользает от него, отдаляясь от зрителя на экране, символизируя, таким образом, потерю мечты.

К значительным трансформациям, которые изменили сюжет произведения и творческий замысел Ф. С. Фицджеральда, можно отнести, например, образ Ника Каррауэйя. В романе он выступает в качестве одного из действующих лиц и рассказчика. В фильме его голос мы периодически слышим за кадром. Он представляет читателю и зрителю историю Джея Гэтсби, но у Б. Лурмана это происходит довольно своеобразно. Он начинает свое «повествование» как-бы с конца. Трагедия Джея Гэтсби уже случилась, и теперь Ник вспоминает эту историю и делится ею со зрителями. Правда для этого Баз Лурман помещает его в санаторий Перкинса, приписывая ему целый букет недугов: патологический алкоголизм, бессонницу, приступы злости и беспокойства. Достаточно странный ход, если сравнивать его с романом, но такой прием часто используется в голливудских постановках для обрамления сюжета классических произведений. Однако это ход имеет и свою положительную сторону: он дает режиссеру возможность следовать за структурой романа, предложенной Ф. С. Фицджеральдом. Так, оригинальное произведение поделено автором на девять глав. У База Лурмана после кинематографической прелюдии с лечебницей фактическому началу первой главы романа соответствует тот момент, когда Ник из пациента, рассказывающего доктору о своих воспоминаниях, превращается в их непосредственного участника. Но как только у Ф. С. Фицджеральда заканчивается первая глава, Баз Лурман в фильме возвращает Ника в стены клиники. Вторую главу романа в фильме обрамляет попытка Ника Каррауэйя выплеснуть свои воспоминания на бумаге. Доктор просит своего пациента записать все, что тот считает нужным. И снова Ник становится активным участником происходящих событий, а как только в романе заканчивается очередная

глава, в фильме возникает образ Каррауэйя, который записывает свои воспоминания на бумаге. Такой структурированности Баз Лурман придерживается практически на протяжении всего фильма, за исключением только лишь пятой главы. Мы становимся постоянными свидетелями возвращения Ника то в клинику, то к процессу написания, чтобы в той или иной форме он мог продолжить свой рассказ. Но к концу фильма режиссер так увлекся этим приемом, что незаметно Ник из пациента в последних сценах фильма превращается в писателя, который вне стен клиники дописывает роман «Великий Гэтсби». Таким образом, режиссер отождествляет рассказчика с писателем, что полностью противоречит роману. Еще один момент, связанный с образом Ника Каррауэйя, – это полное отсутствие в фильме романтической линии романа между Ником Каррауэйем и гольфисткой Джордан Бейкер. Конечно, в романе их взаимоотношения нельзя рассматривать как один из ключевых элементов сюжета, но они делают образ Каррауэйя более разносторонним, не ограничивая его только ролью рассказчика. Баз Лурман отказался от такого взгляда на своего героя в фильме.

Одной из значимых сцен романа является встреча Ника Каррауэйя и Тома Бьюкенена на Пятой авеню уже после смерти Гэтсби. Она многое проясняет. Дело в том, что в романе при расследовании обстоятельств убийства Гэтсби след подозреваемого Джорджа Уилсона терялся на три часа. Именно в этот промежуток времени Том и сообщил Джорджу Уилсону то, кому принадлежала машина, сбившая его жену. Каррауэй не желает ни здороваться, ни разговаривать с Томом, потому что Ник понял, что его «догадка насчет трех невыясненных часов» была правильна [1, с. 154]. Том сначала начинает оправдываться, но потом признается, правда совсем не чувствуя себя виноватым: «А что тут такого, если я и сказал ему? Тот тип [Гэтсби] все равно добром бы не кончил. … На самом деле это был просто бандит» [1, с. 154].

У База Лурмана эта сцена полностью отсутствует в фильме, который практически и заканчивается со смертью Гэтсби. Вместо этого режиссер «раскрывает читателю карты» непосредственно после аварии. В фильме Том Бьюкенен сам успокаивает Уилсона в гараже и сообщает ему все то, о чем Ник догадывается в конце романа. В данном случае этот кинематографический ход можно считать оправданным. Режиссер трансформирует последовательность хода повествования, чтобы сделать его доступным для зрителя, чего нельзя сказать о сцене убийства Гэтсби. То, как выстроена эта сцена Базом Лурманом, полностью меняет восприятие образа Дейзи, созданное Ф. С. Фицджеральдом. В романе Гэтсби ждет от Дейзи звонка, хотя «почему-то кажется, что Гэтсби и сам не верил в этот звонок и, может быть, не придавал уже этому значения. Если так, то, наверно, он чувствовал, что старый уютный мир навсегда для него потерян, что он дорогой ценой заплатил за слишком долгую верность единственной мечте» [1, с. 141]. В романе ему никто так и не позвонил. Женщина, о которой он мечтал, была

обычной беспечной представительницей своего класса. Она и ее муж «ломали вещи и людей, а потом убегали и прятались за свои деньги, свою всепоглощающую беспечность, или еще что-то, на чем держался их союз, предоставляя другим убирать за ними» [1, с. 154].

В фильме же мы видим, как Дейзи подходит к телефону, а лакей Гэтсби поднимает трубку и говорит, что мистер Гэтсби будет рад звонку, правда не уточняя, кто с ним говорит. В этот момент на экране возникает довольное лицо Гэтсби, выходящего из бассейна, и лишь выстрел обрывает этот практически хэппи-энд. Если в романе виновницей крушения мечты Гэтсби становится Дейзи и то общество, которое она собой олицетворяет, то в фильме вся вина ложится, если говорить современным языком, на исполнителя убийства Джорджа Уилсона. В данном случае режиссер соблюдает требования киноиндустрии, а не следует за автором произведения, что практически полностью обесценивает всю историю, рассказанную раньше, лишая ее глубины и того драматизма, которой присутствует в романе.

Подводя итог, можно сделать вывод, что Баз Лурман при создании фильма пытался балансировать между романом Ф. С. Фицджеральда и необходимостью быть понятным и доступным для современников. Если рассматривать фильм в целом, то, на наш взгляд, режиссер отдал предпочтение современности. Свой выбор он обосновал тем, что любое великое произведение должно быть представлено много раз различными способами. Его собственный «Великий Гэтсби» стал еще одним, четвертым способом взглянуть на это произведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фицджеральд, Ф. С. Великий Гэтсби. Ночь нежна : Роман. Рассказы / Ф. С. Фицджеральд. – Мн. : Маст. літ., 1989. – 687 с.
2. Collin, R. The Great Gatsby, review [Electronic resource] / R. Collin. – Mode of access : http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10054047/The-Great-Gatsby-review.html. – Date of access : 20.09.2021.

Е. И. Благодерова
г. Минск, Беларусь

NEW ENGLAND VS OLD ENGLAND В ЦИКЛЕ ОЧЕРКОВ Н. ГОТОРНА «НАША СТАРАЯ РОДИНА»

Американский писатель периода романтизма, Натаниэль Готорн, большую часть своей жизни провел в Новой Англии, и лишь в возрасте 54-х лет он переехал на несколько лет в Англию благодаря тому, что получил должность консула США. В течение 6 лет, проведенных на исторической родине, Н. Готорн много путешествует, посещает множество памятных мест

Великобритании (в основном, Англии) и в свойственной ему манере, берущей начало от пуританской традиции ведения дневника, досконально записывает свои впечатления, опыт и размышления в записные книжки. Цикл очерков «Наша старая родина» («Our Old Home», 1863) представляет собой почти не измененные записи из его английских записных книжек, которые являются ценным и на сегодняшний день малоизученным материалом, затрагивающим одну из основных тем американской литературы XX века – тему «американца в “старом доме”» [1]. Данные произведения, объединенные одним общим названием «Наша старая родина», являются образцом литературного очерка, с их красочной описательностью, утонченностью стиля, неспешностью повествования.

Как пишет американский исследователь А. Тернер, Н. Готорн приехал в Англию с желанием найти то общее, что объединяло старую и Новую Англию, «исследовать памятники и письменные свидетельства прошлого Англии, а также наблюдать за <...> потомками, чьи предки были общими для англичан и американцев» («to search out monuments and records of the English past and to observe <...> descendants of the ancestors the English shared with Americans», цит. по [2]). Писатель воспринимал две нации как одно целое, несмотря на географическое, политическое и культурное разделение, и полагал, что они могли бы идеально дополнить друг друга: «всем жителям Англии сейчас пошло бы только на пользу, если бы вдруг они смогли оказаться в Америке, где их упитанность, сонливость, чрезмерная мясистость, преобладающее животное начало были бы смягчены благодаря иному воздуху и земле. В то время как жителям Америки пошло бы на пользу оказаться на своей исторической родине, где их нервозность могла бы быть уравновешена, где их маленькие женщины, возможно, стали бы чуть больше, а худощавые мужчины смогли бы стать чуть плотнее и обзавестись хорошим желудком; где их дети, возможно, впитали бы с воздухом уважение к возрасту и обычаям» («… it would be good for the whole people of England, now, if it could at once be transported to America, where its fatness, its sleepiness, its too great beefiness, its preponderant animal character, would be rectified by a different air and soil; and equally good, on the other hand, for the whole American people to be transported back to the original island, where their nervousness might be weighted with heavier influences, where their little women might grow bigger, where their thin, dry men might get a burthen of flesh, and good stomachs; where their children might, with the air, draw in a reverence for age, forms, and usage» [3]).

Следует отметить, что Н. Готорн придерживался мнения о существовании англо-американского характера, который потерял свою целостность и который сложно распознать по причине географического разделения, политических и культурных различий. При этом он не поощрял стремления некоторых своих соотечественников идеализировать ‘старую добрую Англию’, не разделял амбиций претендовать на дворянский титул, с чем он неоднократно сталкивался на посту консула США.

В рассматриваемом цикле очерков Н. Готорн неоднократно говорит о ‘родственных’ отношениях Англии и Новой Англии, в которых Англия, конечно же, является родителем, а Новая Англия – ее отпрыском. Писатель тонко подмечает различия двух стран. Стремительный темп, кипучая энергия, непрекращающийся рост и развитие, открытость ко всему новому, свойственные Новой Англии, резко контрастировали с неторопливостью, размеренностью во всем, основательностью, консервативным укладом, характерными для старой родины. Следует обратить внимание на то, что, хотя писатель недвусмысленно дает понять, что период расцвета Англии давно позади и будущее за Америкой, тем не менее он полагает, что его родине пошло бы на пользу позаимствовать хоть толику английской рассудительности, неспешности и основательности.

Особого внимания заслуживают суждения Н. Готорна об английских женщинах и мужчинах. Определенные представления о женщинах, женской природе, предназначении прекрасной половины человечества не могли не повлиять на восприятие англичанок писателем. Н. Готорн был шокирован поведением женщин низкого происхождения в обществе, отсутствием каких-либо нравственных устоев среди этого слоя населения. Однако причину он видит в сложившихся обстоятельствах, условиях, в которых им приходится жить. Так, он пишет о сильном разграничении сословий, где женщины низкого происхождения занимают положение, аналогичное положению негритянских девушек в южных штатах Америки. По наблюдениям американского писателя, английские мужчины даже не допускают мысли о наличии каких бы то ни было добродетелей у таких женщин и относятся к ним соответствующим образом. Н. Готорн, в свою очередь, считал, что такое небрежно-неуважительное отношение к женщинам недопустимо, так как даже «у женщины самого низкого происхождения есть право на такую же неприкосновенность, как и у женщины из самого высокого круга» («the humblest woman has a right and a duty to hold herself in the same sanctity as the highest») [3]. Особого внимания в этой связи заслуживает очерк «Взгляд со стороны на нищету в Англии» [4], где писатель отображает быт и нравы жителей самых бедных и самых грязных районов Лондона. Во время своих вылазок в эти районы Н. Готорн имел возможность наблюдать за жизнью самых незащищенных слоев населения – женщин и детей. Данный очерк напоминает страницы диккенсовских романов, где царят грязь, нищета и уныние, чувства обреченности и безысходности.

Говоря о женщинах беднейших слоев населения, Н. Готорн полон сочувствия и сострадания, однако его суждения становятся категоричными и резкими, а интонации сатирическими, когда он начинает описывать женщин более высокого происхождения. Писателя в действительности ужасает внешность английских дам, о чем он неоднократно упоминает, не стесняясь награждать их довольно жестокими, оскорбительными эпитетами. Так, он пишет о том, что английские женщины «отличаются большим отталкивающим уродством, чем другие человеческие существа <...> перешагнув

рубеж среднего возраста, они приобретают совершенно гротескную внешность <...> они слоноподобны <...> настолько распухшие, огромные, необъятные» («more atrociously ugly than any other human beings <...> become perfectly grotesque after middle-age <...> they are elephantine <...> so puffed out, so huge, so without limit») [3]. В приведенных примерах речь идет о женщинах среднего возраста и старше, однако внешние данные молодых девушек также не остаются без комментариев со стороны писателя: «Превыше всего я желал бы оставаться учтивым; но поскольку нужно говорить чистую правду, почва и климат Англии настолько редко способствуют появлению женской красоты, насколько они благоприятны для выращивания изысканных фруктов» («I desire above all things to be courteous; but since the plain truth must be told, the soil and climate of England produce feminine beauty as rarely as they do delicate fruit») [3]. Рассуждая о прекрасной половине человечества, Н. Готорн приходит к выводу, что английские женщины уступают жительницам Нового света по красоте и добродетели.

Что касается описания мужской части населения, то наиболее полная картина предстает в очерке «Общественные банкеты» («Civic Banquets»). Очерк начинается с ироничных размышлений автора на тему сильной привязанности английских джентльменов к обильным трапезам. Писатель приходит к выводу, что любовь к плотному обеду – одна из важнейших неотъемлемых характеристик английского джентльмена. Писатель не обходит стороной и внешность англичанина средних лет, обращая внимание на то, что хороший аппетит не мог не повлиять на черты лица и телосложение английского джентльмена к зрелым годам. «Его лицо <...> становится испещренным красными пятнами и появляется по крайней мере один дополнительный подбородок с признаками последующих; таким образом, незнакомец, бросив лишь мимолетный взгляд, распознает животные черты, но ему потребуется время немного усилий, чтобы разглядеть интеллектуальные» («His face <...> gets red and mottled, and develops at least one additional chin, with a promise of more; so that, finally, a stranger recognizes his animal part at the most superficial glance, but must take time and a little pains to discover the intellectual») [3]. Нетрудно заметить сарказм в данном описании английского джентльмена. Н. Готорн не упускает случая отметить, что на Старой родине понятие «джентльмен» давно утратило свое истинное глубинное значение и его отличительной чертой теперь является «увесистая почтенность» ([«ponderous respectability») и ничего более. В то же время в Америке, по мнению писателя, гораздо больше джентльменов в истинном значении этого слова – заботящихся больше о душе нежели бренном теле, отличающихся скромностью, воздержанностью в еде, интеллектуальном развитии. Сравнение мужчин Америки и Англии, как и в случае с прекрасной половиной человечества, происходит не в пользу жителей Старой родины.

Как истинный романтик, Н. Готорн не мог не поделиться своими впечатлениями о природе Великобритании. Хотя он и упоминал о том, что старая родина не богата на величественные, поражающие воображение

пейзажи, которые без сомнения можно найти в Америке, он восхищался более простой и скромной красотой английских ландшафтов: «...прекрасная Дун, несущая свои воды дико и грациозно между глубоких и лесистых берегов. Я никогда не видел более восхитительной картины <...> Заросший плющом, древний мост <...> был несомненно самым живописным предметом, если говорить о спокойной, нежной красоте, который мне когда-либо посчастливилось увидеть. Милая Дун с лесистыми берегами и ветвями, погруженными в воду!» («...the beautiful Doon, flowing wildly and sweetly between its deep and wooded banks. I never saw a lovelier scene <...> The ivy-grown, ancient bridge <...> was absolutely the most picturesque object, in a quiet and gentle way, that ever blessed my eyes. Bonny Doon, with its wooded banks, and the boughs dipping into the water!») [3]. Н. Готорн противопоставлял величественную, дикую, необузданную природу Америки неброской, но в то же время уютной, по-домашнему простой природе Англии, где сложно найти какие-либо признаки дикости первобытных времен.

Помимо природных красот, писатель был очарован готическими соборами старой родины. По его собственному признанию, они производили впечатление величайших творений, когда-либо созданных руками человека, вызывали благоговейный трепет и неподдельное восхищение. Каждый раз при посещении очередного архитектурного памятника Готорн-художник находил новые средства художественной изобразительности, чтобы передать красоту, величие, уникальность каждого из соборов и хоть малую толику тех чувств, которые они вызывали. Невероятное восхищение у писателя вызвал и дышащий древностью Оксфорд с его «заросшими плющом сооружениями, на которых выбит причудливый готический узор <...> дышащие спокойствием лужайки и сады, с падающей тенью от балдахина листвы, освещенные солнечными проблесками через арки огромных ветвей, – шпили, крепости и башни, каждая со свой историей и легендой, – великолепные часовни, потускневшие от времени, с расписными стеклами редкой красоты <...>» («ivy-grown edifices, wrought with quaint Gothic ornament <...> lawns and gardens of luxurious repose, shadowed with canopies of foliage, and lit up with sunny glimpses through archways of great boughs, – spires, towers, and turrets, each with its history and legend, – dimly magnificent chapels, with painted windows of rare beauty <...>») [3]. Нетрудно заметить, что наиболее сильное впечатление на Н. Готорна производили места и архитектурные сооружения с долгой историей – тем, чем не могла похвастаться родина писателя.

Несмотря на все нелицеприятные моменты, классовые разграничения, нищету беднейших районов Англии, Н. Готорн испытывал теплые чувства к старой родине, особенно после более близкого знакомства с ней и ее жителями. Возможно, во многом такое восприятие объясняется тем, что в Англии Н. Готорн нашел настоящих друзей, с которыми ему было легко общаться и приятно проводить время. К ним относятся, в первую очередь, сын корабельного магната Генри Брайт (Henry A. Bright), а также лондонский предприниматель Фрэнсис Беннок (Francis Bennoch). Г. Брайт часто сопро-

вождал писателя во время его путешествий по Великобритании, способствовал лучшему пониманию английского менталитета и культуры, в то время как Ф. Беннок стал проводником Н. Готорна в мир лондонской аристократии [5].

В очерках Н. Готорна из цикла «Наша старая родина» представлено разностороннее описание Англии и ее обитателей, наряду с философскими размышлениями и ироничными, а порой резкими, замечаниями. Писатель нередко сравнивает Англию и Америку, и родина писателя не всегда выигрывает в сравнении. Так, американский романтик восхищается готическими соборами и другими архитектурными строениями с богатой историей, присущей им атмосферой древности, старины, тайны, которая была не характерна для Нового света; признает спокойную, умиротворенную красоту английской природы; ему нравится неспешность и безмятежность английских городков и деревень. Следует отметить, что, чем дольше писатель оставался на исторической родине, чем ближе он узнавал английский уклад жизни и англичан, тем сильнее он привыкал к ним и находил больше положительных моментов. Он придерживался мнения, что, несмотря на географическое разделение, политические и культурные различия, две нации представляют собой две части одного целого, и они могли бы идеально дополнить друг друга, сгладив определенные черты, доходящие до крайности, что пошло бы на пользу им обеим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зверев, А. Джеймс : пора зрелости [Электронный ресурс] / А. Зверев. – Режим доступа : http://www.philology.ru/literature3/zverev-99.htm. – Дата доступа : 06.02.2021.
2. Petersheim, S. History and place in the nineteenth century : Irving and Hawthorne in Westminster Abbey [Electronic resource] / S. Petersheim // College Literature. – 2012. – Vol. 39, Issue 4. – Mode of access : http://www.freepatentsonline.com/article/College-Literature/313439126.html. – Date of access : 09.02.2018.
3. Our Old Home. A Series of English Sketches by Nathaniel Hawthorne [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.gutenberg.org/files/8090/8090-h/8090-h.htm. – Date of access : 09.02.2018.
4. Николюкин, А. Н. «Сделать прекрасным наш день...»: публицистика американского романтизма / А. Н. Николюкин. – М. : Прогресс, 1990. – 540 с.
5. Hijiya, James A. Nathaniel Hawthorne's Our Old Home [Electronic resource] / James A. Hijiya // American Literature. – 1974. – Vol. 46, № 3. – Mode of access : http://http://www.jstor.org/stable/2924417. – Date of access : 11.02.2018.

В. А. Бячкова
г. Пермь, Россия

«ИРЛАНДСКИЕ» РОМАНЫ Э. ТРОЛЛОПА И ТВОРЧЕСТВО Т. ГАРДИ

Произведения Энтони Троллопа и Томаса Гарди традиционно считаются различными, если не диаметрально противоположными по многим параметрам, явлениями в викторианской литературе второй половины XIX – начала XX вв. Например, потому, что Э. Троллоп – истинный викторианец, убежденный в совершенстве своей эпохи, по крайней мере, потенциальном, не устававший в том же убеждать своих читателей и призывать их к еще большему совершенствованию страны и нации, в то время как Т. Гарди творил в эпоху сомнений, кризиса викторианского сознания. Его стезей было ниспровержение викторианских идеалов, выявление скрытых недостатков, а то и пороков викторианской эпохи. Вместе с тем при всех различиях между романами двух писателей иногда возникают мысли о некотором сходстве определенных произведений Э. Троллопа с романами Т. Гарди [1, p. 12], и именно эту идею мы попытаемся развить в данной работе, которая посвящена сопоставлению двух «ирландских» романов Э. Троллопа с рядом произведений Т. Гарди и поиску параллелей в творчестве двух, казалось бы, очень разных английских писателей XIX в.

Примечательно, что Р. Полхемус пишет об «атмосфере романов Т. Гарди» [1, p. 12] в самом первом романе Э. Троллопа «Макдермоты из Балликлорана» (“The Macdermots of Ballycloran”, 1847), то есть, по сути, Троллоп начал свой творческий путь с традиций, «подхваченных» и развитых впоследствии Т. Гарди. Помимо первого романа Э. Троллопа мы также привлечем для анализа и другой, также «ирландский» роман писателя «Око за око» (“An Eye for an Eye”, 1870) и сопоставим оба произведения с рядом «уэссекских» романов Т. Гарди («Голубые глаза», «Вдали от обезумевшей толпы», «В краю лесов», «Возвращение на родину», «Мэр Кастербриджа», «Тэсс из рода Д’Эрбервиллей»).

Как известно, Э. Троллоп прожил с семьей в Ирландии с 1841 по 1859 гг. Эту страну он всегда вспоминал с особой теплотой: стабильное финансовое и социальное положение, возможность заниматься любимыми делами, жизнь на лоне красивой природы, присутствие рядом любимой молодой жены и рождение сыновей стали настоящей отдушиной после трудных лет отрочества и юности. Однако, судя по текстам произведений писателя, он отнюдь не прошел мимо трудной политической и экономической обстановки в Ирландии. Как уже было сказано нами ранее [2], Ирландия Троллопа – это страна, которая не способна противостоять переменам, приносимым временем, страна неумолимо приближающегося кризиса, крушения традиционного патриархального мира, ломки системы ценностей и отношений. Красота природного ландшафта и древних поместий перемешивается с разрухой, грязью и неус-

троенностью. То же самое, как помним, можно сказать и о романах Томаса Гарди. Как утверждает С. Уоттс, жизнь сама показала Гарди «деревню с ее традициями, буднями и праздниками, а еще – с ее нищетой, грязью и несчастьями» [3, p. 4], и именно такой сельский мир мы видим в романах писателя. Получается, что к началу 1870-х гг. (время создания первого из анализируемых нами романов Т. Гарди) Уэссекс, воплощение английской деревни, «догнал» Ирландию Троллопа по тяготам жизни, кризису сознания и краху ценностей.

Земля, веками кормившая поколения предков героев Гарди и Троллопа, для них самих становится проклятием. Герои обоих писателей живут внутри трагического «здесь и сейчас», которое нельзя ни отменить, ни исправить, и часто символом такого «здесь и сейчас» становятся реальные, очень древние природные или архитектурные объекты, такие как утесы Мохер у Троллопа или Стоунхендж у Гарди. Речь, как правило, идет об очень красивых и живописных местах: об утесах Мохер Троллоп пишет, что они «не так известны туристам, как они того заслуживают» [4, ch. V], а Эгдонская пустошь в романе Т. Гарди «Возвращение на родину» (“The Return of the Native”, 1878) «величественна без суровости, впечатляет без эффектности, прекрасна в своей простоте» [5, p. 54]. Вместе с тем природа подвергает героев постоянным испытаниям, требуя от них стойкости, мужества, а также определенного практичного склада ума. Так, герой романа «Вдали от обезумевшей толпы» (“Far from the Madding Crowd”, 1874) Габриэль Оук внезапно теряет все свое стадо овец и в одну ночь превращается из фермера-хозяина в наемного пастуха, работающего на других. Или, например, в «Макдермотах из Балликлорана» священник Джон МакГраф пытается постичь логику одного из своих прихожан: Дэнис сменил невесту только из-за того, что не досчитался в приданом своей предыдущей избранницы теленка, которому только предстояло появиться на свет через несколько месяцев.

Как отмечает Д. Ван Гент, земля в романах Гарди – «драматичный фактор» существования героев, что выражено уже в названиях романов: использование автором предлога *of* подчеркивает трагическую связь героев с местом, временем, семьей (“Tess of The D’Urbervilles”, “The Return of the Native”, “The Mayor of Casterbridge” и т. д.) [6, p. 83]. Хотя идея трагической, натуралистической связи героя с местом его обитания, корнями и семьей была проработана Т. Гарди намного глубже и основательнее, в романах Э. Троллопа она также так или иначе присутствует. Например, обратим внимание на то, что заголовок первого романа Троллопа (“Macdermots of Ballycloran”) выстроен с тем же трагическим *of*. Кроме того, как Троллоп, так и Гарди подчеркивают связь героев с местом их обитания путем реконструкции местного диалекта, а в романах Т. Гарди – еще и местного фольклора, суеверий, примет. Земля – место, ставшее синонимом трагического «здесь и сейчас», испытывает героя на прочность, не отпуская его, например: накапливающиеся бытовые и финансовые трудности доводят Макдермотов до отчаяния (глава семьи постепенно спивается), но покинуть Балликлоран

они не в силах. Так же Эгдонская лощина, однажды заполучив назад своих «детей» Клима Йобрайта и Юстасию Вэй, больше не дает им шанса ее покинуть («Возвращение на родину»). Людям пришлым земля дарит новые чувства, тайны, встречи, но лишь затем, чтобы навсегда привязать к себе и погубить: Кастербридж «перемалывает» уроженку Джерси Лусэтту («Мэр Кастербриджа»), утесы Мохер дарят Фреду Невиллу Кейт О'Хара, а потом становятся его могилой в романе «Око за око» Э. Троллопа.

Попытка «оторваться» от своих корней, как правило, чревата печальными последствиями: Фимми Макдермот и Кейт О'Хара с готовностью идут навстречу новым людям и новым чувствам и теряют своих близких, Грэйс Мелбьюри у Гарди («В краю лесов»), «позабыв добрые обычаи» родного дома [7, ch. VI], запутывается и ошибается в выборе спутника жизни. Но и тем, кто верен прошлому своей семьи, не спастись: Тэсс Дарбейфилд («Тэсс из рода Д'Эрбервиллей») становится жертвой преступления, какие «бывало совершали ее предки с крестьянскими девушками» [8, p. 119], а Элфрид Суонкурт («Голубые глаза»), хотя и, наоборот, «исправляет» ошибку (мезальянс) своей бабушки, «вернувшись» благодаря своему замужеству в семейство лордов Лакселлианов, в итоге все-таки повторяет судьбу своего предка трагическим образом, умерев через пять месяцев после свадьбы.

Так, трагическое «здесь и сейчас» нередко проявляется еще и в том, что судьба персонажей мало в чем зависит от их собственной воли, всем управляет рок. Герои буквально на каждом шагу наталкиваются на стечения обстоятельств, случайности и совпадения, которые ведут их к гибели, либо сами совершают необдуманные, не совсем понятные даже им самим поступки, за которые потом вынуждены расплачиваться. У Т. Гарди эта мысль выражается посредством упоминания судьбы, рока и связанных с ними символов. В романе «Мэр Кастербриджа» ("The Mayor of Casterbridge", 1886) не раз говорится о «несчастливой звезде», преследующей юную Элизабет-Джейн [9, p. 64]. В «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей», как мы помним, Тэсс с братишкой рассуждают о звездах-планетах – «хороших» и «отравленных» – и приходят к выводу, что они живут не на «хорошей» планете [8, p. 69], затем Гарди пишет об «отвернувшемся ангеле-хранителе» Тэсс, который допустил ее падение [8, p. 119]. Среди произведений Т. Гарди этот роман является, пожалуй, самым ярким примером того, как героиню буквально преследуют несчастливые совпадения, неудачи, стечения обстоятельств, случайности (когда, например, Энджел Клэр не получает письма-исповеди Тэсс, адресованного ему, или его родителей не оказывается дома как раз тогда, когда отчаявшаяся Тэсс наконец-то решается нанести им визит). Еще более значительна в судьбе Тэсс роль стечения «психологических» обстоятельств, когда поведение других персонажей драматически влияет на ее судьбу. Например, Дж. Маклохлан указывает на то, что решительно все злоключения героини начинаются от того, что ее отец, узнав о своем якобы благородном происхождении, отправился в трактир вместо того, чтобы пойти домой и лечь спать перед важной для семьи поездкой по делам [10, p. 25]. Довершает дело

невероятная наивность матери героини, даже не усомнившейся в благородности намерений Алека Д'Эрбервилля (хотя, казалось бы, куда более естественной для любой матери семейства была бы убежденность в том, что богатый молодой человек *не* собирается жениться на ее дочери). Для Э. Троллопа более характерна как раз психологическая обусловленность обстоятельств, когда мотивы, мировоззрение, мечты, заблуждения и пр. одного персонажа становятся залогом трагической ошибки, ломающей жизнь другому герою. Примером этого может послужить внезапное появление Тэдди Макдермота в тот момент, когда его сестра собирается покинуть отчий дом со своим возлюбленным, совпавшее с обмороком разволновавшейся Фимми. Девушка не может объяснить брату, что уезжает по своей воле, и в результате ее возлюбленный гибнет от рук разъяренного Тэдди.

Мы уже писали о том, каким представляется «ирландский характер» по романам Э. Троллопа [2]. Это часто благородный (в разных смыслах этого слова) герой, от природы добрый, открытый и чистый сердцем, но чрезмерно ранимый, эмоциональный, нестабильный. Сломленный обстоятельствами, он нередко теряет контроль над собой и губит не только себя, но и своих близких. Возможно, именно поэтому в романах обоих писателей один из самых частотных персонажей – падшая женщина или (чаще у Т. Гарди) женщина, сохранившая свою репутацию, но совершившая трагическую ошибку.

Нужно отметить необычайную внешнюю привлекательность, которой наделяют своих героинь как Э. Троллоп, так и Т. Гарди. Фимми Макдермот Э. Троллоп прямо называет «Ирландской принцессой» [11, ch. I], а «Кейт, особенно ирландские Кейт, обычно хорошенькие» [4, ch. II], и в целом автор-повествователь хвалит ирландских девушек за то, что они «лучше всех умеют одеваться» [11, ch. VIII]. Он также подчеркивает, что Макдермоты – «потомки короля» [11, ch. I], а Кейт О'Хара принадлежит «к самому древнему в Европе роду» [4, V. 2, ch. IV]. В таком же ключе описывает своих героинь и Т. Гарди. Тэсс «моментально очаровывает всех, кто на нее смотрит» [8, p. 51], Вирсавия Эвердин – «Елизавета умом и Мария Стюарт сердцем» [12, ch. XX], Элфрид Суонкурт сравнивается с «Мадонной в кресле» Рафаэля [13, ch. I], а Юстасия Вэй – с Сафо и Сарой Сиддонс [5, p. 104].

Вместе с тем «Прекрасные дамы» из романов обоих писателей склонны к чрезмерной доверчивости, «живут сердцем», и даже природный интеллект и любимые книги не спасают их от ошибок. Элфрид Суонкурт, запутавшись в самых искренних чувствах, но к двум мужчинам сразу, делает обоих несчастными. Грэйс Мелбьюри, пытаясь найти себе равного по интеллекту и образованию спутника жизни, отвергает друга детства Джайлса Уинтерборна, в чем горько раскаивается впоследствии. Необыкновенно умная и независимая Вирсавия Эвердин из трех кандидатов в мужья выбирает самого неподходящего (сержанта Фрэнка Троя), не зная, что неподалеку в работном доме живет соблазненная и покинутая им Фанни Робин, бывшая служанка в доме Вирсавии. Судьба Фанни созвучна с судьбами Фимми Макдермот

и Кейт О'Хара. Фимми и Кейт страдают от однообразия жизни и одиночества. Как и Фанни, они влюбляются в военного и готовы ради него покинуть отчий дом и родных (подобный сюжетный ход, как мы помним, уходит корнями в роман «Гордость и предубеждение» Дж. Остин; в случае с романом «Вдали от обезумевшей толпы» наблюдаются явные параллели с произведением Остин, так как письмо Фанни фермеру Болдвуду о ее отъезде и надеждах на брак с Троем очень сильно напоминает письмо Лидии Беннет, которое она пишет сестре накануне побега с Уикхемом).

Если к группе молодых людей прибавить еще Алека Д'Эрбервилля (хотя их отношения с Тэсс развиваются по несколько другому сценарию), то можно обнаружить и другие сходные черты образов персонажей во всех четырех романах. Все молодые люди сильно «проигрывают» своим «Прекрасным принцессам» в благородстве происхождения. Например, Ашер – внебрачный сын дворянина, Фред Невилл до поры до времени – не более чем наследник титула и состояния, Алек Д'Эрбервилль на самом деле – Алек Сток (как помним, его предки купили право называться именем старинного дворянского рода). Все четверо, по большому счету, неплохие люди, но готовые потакать своим слабостям. О Фреде Невилле Э. Троллоп пишет: «Просто самовлюбленный испорченный юнец, который полагает, что единственный в его жизни долг – перед самим собой» [4, V. 1, XII]. То же самое можно было бы сказать и обо всех других персонажах. Молодые люди у Троллопа оказываются более беззащитными перед обстоятельствами или охотно их используют, чтобы избежать трудного выбора между чувством и долгом (или совестью) и пренебречь данными ранее клятвами и обещаниями. Именно в силу обстоятельств и недопонимания героини оказываются покинутыми своими любимыми или поставленными в такое положение, когда впору самой разорвать отношения. Фред Невилл пользуется тем, что сам же неправильно предположил, кто и о чем ведет переписку с матерью и дочерью О'Хара (на самом деле, корреспондент – отнюдь не тайный поклонник Кейт, а всего лишь ее отец). Майлз Ашер зовет Фимми с собой в Дублин, желая убежать от враждебности и неприязни ее семьи и соседей. Сержант Трой находит повод порвать с Фанни Робин, так как она, перепутав церкви, опоздала на венчание и поставила его в неловкое положение перед священником и свидетелями.

Однако, влюбившись в недостойных их молодых людей, героини как Э. Троллопа, так и Т. Гарди одерживают над ними, так или иначе, моральную победу. Во-первых, они поражают читателя искренностью своих чувств и преданностью любимым, несмотря ни на что. Фимми отрекается от любимого брата, убившего Майлза, терпит нечеловеческие физические и моральные страдания, пытаясь скрыть от окружающих свою беременность и с ужасом ожидая того момента, когда ее позор станет всем известен. Эти муки стоят ей жизни. Будучи единственным человеком, способным спасти брата от виселицы, она не успевает это сделать, погибая от преждевременных родов, но последнее слово, которое она произносит перед смертью – имя Майлза

Ашера. Кейт О'Хара также теряет всех своих близких: новорожденного ребенка и мать, которая сходит с ума, убив Фреда Невилла. Но героиня оплакивает только своего возлюбленного, вычеркнув из жизни ту, которая лишила его жизни. Фанни Робин, так же как и Фимми Макдермот, умирает в работном доме во время родов, но она до последнего не смеет потревожить Троя, попросив его о помощи. Тэсс тоже до последнего отказывается от помощи Алека, но не из любви к нему, а из гордости, что вызывает еще большее уважение, поскольку героиня борется за чувство собственного достоинства.

Несмотря на уготованный героиням трагический финал, писатели, тем не менее, выстраивают сюжет таким образом, что виновникам несчастий девушек уготовано возмездие, часто не больше и не меньше безвременной смерти. Алек Д'Эрбервилль так и не смог постичь натуру Тэсс и расплачивается за это, погибая от ее рук. Миссис О'Хара мстит Фреду за дочь, сталкивая его с высокого утеса в море. Ашер убит Тэдди Макдермотом. Фанни Робин со своим младенцем возвращаются в дом Вирсавии Эвердин в гробу, ее местью становятся глубокое потрясение Троя и прозрение Вирсавии, которую Трой обвиняет в том, что женился в свое время на ней, а не на Фанни. Трой на время исчезает, а когда возвращается и пытается предъявить свои права на Вирсавию, его убивает ее преданный друг и поклонник фермер Болдвуд.

Таким образом, мы видим, что «ирландские» романы Э. Троллопа во многом «предвосхитили» произведения Т. Гарди. В своих ранних романах Э. Троллоп, как и Т. Гарди, воссоздает трагическую картину стремительно меняющегося мира, жизни, которую определяют судьба, рок, случай. Испытания и невзгоды приводят к тому, что лучшие черты человеческой натуры не спасают героев, а, наоборот, усугубляют их положение. Но, вместе с тем, в таком мире есть место искренним чувствам, красоте, подвигу и даже возмездию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Polhemus, R. M. The Changing World of Anthony Trollope / R. M. Polhemus. – Berkeley and Los Angeles, 1968. – 266 p.
2. Бячкова, В. А. Образы Ирландии и ирландцев в романах Э. Троллопа / В. А. Бячкова // Проблемы национального глазами старого и нового света : сб. науч. ст. – Минск : МГЛУ, 2015. – Ч. 2. – С. 7–12.
3. Watts, C. Thomas Hardy. Jude the Obscure / C. Watts. – L., 1996. – 132 p.
4. Trollope, A. An Eye for an Eye / A. Trollope. – The Gutenberg Project, 2005. – URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/16804/pg16804-images.html (date of access: 17.02.2021).
5. Hardy, T. The Return of the Native / T. Hardy. – L. : Penguin Classics, 1978. – 496 p.

6. Van Ghent, D. On Tess of the D'Urbervilles / D. Van Ghent // Hardy : A Collection of Critical Essays / ed. A. J. Guerard. – Englewood Cliffs, N. J. : Prentice Hall, 1963. – P. 77–90.
7. Hardy, T. The Woodlanders / T. Hardy. – The Gutenberg Project, 2004. – URL: https://www.gutenberg.org/files/482/482-h/482-h.htm (date of access: 15.03.2021).
8. Hardy, T. Tess of the D'Urbervilles / T. Hardy. – L., 1978. – 536 p.
9. Hardy, T. The Mayor of Casterbridge / T. Hardy. – L., 1994. – 332 p.
10. McLauchlan, J. Tess of the D'Urbervilles (Thomas Hardy). Notes on English Literature. / J. MacLauchlan. – Oxford : Basil Blackwell, 1971. – 117 p.
11. Trollope, A. Macdermots of Ballycloran / A. Trollope. – The Gutenberg Project, 2004. – URL: https://www.gutenberg.org/files/58383/58383-h/58383-h.htm (date of access: 01.03.2021).
12. Hardy, T. Far from Madding Crowd / T. Hardy. – The Gutenberg Project, 2005. – URL: https://www.gutenberg.org/files/107/107-h/107-h.htm (date of access: 20.03.2021).
13. Hardy, T. A Pair of Blue Eyes / T. Hardy. – The Gutenberg Project, 2008. – URL : https://www.gutenberg.org/cache/epub/224/pg224-images.html (date of access: 25.02.2021).

Б. Н. Гайдин
г. Москва, Россия

ДВА КРЫЛАТЫХ ВЫРАЖЕНИЯ У. ШЕКСПИРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются два примера использования шекспировских крылатых выражений в современной русской литературе, затрагивается проблема их научного описания в рамках тезаурусного подхода, осуществлена попытка выявить основные социокультурные причины того, почему некоторые варианты перевода известных шекспировских фраз получили более широкое распространение, чем другие.

В январе 2012 г. на тот момент премьер-министр РФ В. В. Путин опубликовал в «Независимой газете» статью «Россия: национальный вопрос» [1], в которой в качестве одной из мер по укреплению «русской культурной доминанты» сформулировал предложение о создании списка из 100 литературных произведений, которые должен самостоятельно прочитать каждый выпускник российской средней школы. На сайте Российского гуманитарного научного фонда (с 2016 г. – Отделение гуманитарных и общественных наук Российского фонда фундаментальных исследований) были опубликованы два предложения, содержащие возможные подходы к решению вопроса о том, каким образом следует формировать данный список.

Ученый Вл. А. Луков прислал вариант списка, составленный коллективом Института фундаментальных и прикладных исследований Московского

гуманитарного университета с применением общегуманитарного методологического тезаурусного подхода [2; 3; 4], согласно которому совокупность знаний каждого человека или группы людей структурируется по модели триады «свое – чужое – чуждое» [4, с. 97–119]. Таким образом, основное место в списке, конечно, заняли произведения отечественных авторов («свое»), периферийное – работы зарубежных писателей («чужое»). Особое место в списке заняли те иностранные авторы, произведения которых вошли в тезаурус русской культуры и оказали большое влияние на него (во многом благодаря переводу лучших мастеров русского слова). Таким образом, 20 % списка составляли те иноязычные писатели, которые «приобрели статус “русских зарубежных писателей”. Самый яркий пример – Шекспир» [5].

Исследователь В. З. Демьянков предложил концепцию «канонического списка» литературы, согласно которой в него следует включать те литературные произведения, «в которых родились наиболее частые крылатые слова» [6]. По подсчетам ученого, лидерами среди отечественных авторов являются А. С. Пушкин (>90), А. С. Грибоедов (>60), Н. В. Гоголь (>50) и И. А. Крылов (>45), среди зарубежных – У. Шекспир (>25), Гомер (>15), Цицерон (>15) И. В. фон Гёте (>10) [6].

Конечно, можно принять или оспорить обе эти концепции, как и саму идею создания некоего обязательного для прочтения списка литературных произведений. Однако сложно не согласиться, что любому человеку, стремящемуся получить качественное образование и глубокие знания мировой культуры, нужны некие ориентиры. Без них колоссальный поток информации, который ежедневно обрушивается на большинство из нас в современном мире, может существенно затруднить получение фундаментальных знаний, необходимых для становления полноценной и самодостаточной личности.

Как видим, У. Шекспир оказался в обоих списках. Таким образом, представляется, что изучение крылатых слов и выражений из шекспировских произведений, истории их переводов на русский язык, а также влияния на отечественный культурный тезаурус является одним из самых эффективных методов углубления знаний о различных феноменах как отечественной, так и зарубежных культур. При этом анализ шекспировских слов и выражений, ставших крылатыми на почве русской культуры, не ограничивается рамками литературы. Примеры их использования можно найти в театре, кинематографе, музыке, изобразительном искусстве и других областях культуры различных стран мира в разные исторические эпохи. Все это позволяет наглядно показать открытость границ между видами искусства, охарактеризовать диалог русской культуры с другими национальными культурами.

В современной лингвистике не утихают споры о крылатых словах и выражениях как единицах языка. На наш взгляд, было бы интересно рассмотреть некоторые лингвистические концепции, раскрывающие особенности крылатых слов и выражений, для изучения этой «разновидности гуманитарных констант» [4, с. 85] в рамках общегуманитарного тезаурусного подхода.

Например, Л. П. Дядечко для обозначения крылатых слов и выражений предложила использовать термин *эптоним* (от греч. *epea pteroenta* – «слова крылатые») [7]. Под эптонимом исследователь понимает цитату из какого-либо текста, которая включается в иной контекст как «готовая единица большого экспрессивного заряда в силу ассоциативно-генетической связи с первоисточником» [8, с. 192]. Эптонимы обладают следующими признаками: 1) узнаваемость, массовая воспроизводимость в различных ситуациях; 2) «специфическое происхождение» (автор или, по крайней мере, текст-источник известны); 3) высокая степень экспрессивности; 4) «культурно-национальная и социумная стереотипизированность»; 5) тенденция к краткости, языковой экономии [9, с. 32].

В целом некоторые характеристики эптонимов схожи с теми, которые выделяют В. А. и Вл. А. Луковы по отношению к крылатым словам как культурным константам: 1) обладают обобщенным содержанием; 2) известны, понятны и значимы для носителей той или иной культуры; 3) свидетельствуют о некотором уровне культуры как тех, кто их использует, так и тех, кто способен их понять [10, с. 235].

ШЕКСПИРОВСКИЕ ЭПТОНИМЫ

У. Шекспир подарил человечеству большое количество афоризмов, крылатых слов и выражений, которые выступают как «вербальные свидетельства константных скреп культуры» [4, с. 85]. Фразы его героев “To be, or not to be: that is the question” («Быть или не быть, вот в чем вопрос»), “A plague on both your houses” («Чума на оба ваши дома!»), “All the world is a stage...” («Весь мир – театр») и многие другие известны далеко за пределами англоязычных стран и употребляются в самых разных контекстах [11; 12].

Конечно, далеко не все (особенно представители молодежи) с легкостью определят авторство вышеуказанных и иных крылатых выражений. Еще меньшее количество людей вспомнит, в каком произведении их можно найти и какому персонажу они принадлежат. Тем не менее, многие из этих «вечных фраз» прочно укоренились на отечественной почве и, подобно вечным образам [13], играют значимую роль в трансляции культурно-исторического опыта и, соответственно, в процессе сохранения культурной целостности социума.

Рассмотрим пример перевода на русский язык одной из самых известных шекспировских строк – знаменитой фразы короля Ричарда III “A horse! a horse! my kingdom for a horse!” (V, 4) из одноименной исторической хроники.

Вольный перевод «Коня! Коня! Полцарства за коня!» прочно закрепился в тезаурусе русской культуры, став наиболее популярным и известным из когда-либо предложенных вариантов. Как указывает В. В. Серов, впервые это крылатое выражение появляется «в стихотворном переводе (1833) актера Якова Григорьевича Брянского (1790–1853)», который он выполнил для своего бенефиса, состоявшегося 23 января 1833 г., «не с оригинала, а с французского прозаического перевода, поэтому он неточен» [14, с. 364]. По мне-

нию исследователя, на него также могла оказать влияние традиция русских народных сказок, в которых герою в награду обычно обещаны не только царская дочь в жены, но и «полцарства в придачу».

Исследователь Ю. Д. Левин отмечает, ссылаясь на воспоминания И. И. Панаева, что Я. Г. Брянский не владел иностранными языками, поэтому воспользовался подстрочным переводом, который для него выполнил известный танцор и балетмейстер Карл Людовик Дидло *(Charles-Louis Didelot;* также известен как Шарль Луи Фредерик Дидло) [15, с. 264]. Однако сомнительно, что Дидло знал русский язык настолько хорошо, что мог перевести на него пьесу Шекспира с английского. По крайней мере, В. С. Баевский прямо указывает, что «Дидло не знал русского языка, и русские сюжеты (например, когда он ставил балеты по первым поэмам Пушкина) для него перелагали по-французски» [16, с. 142]. Таким образом, можно предположить, что Я. Г. Брянский все же имел достаточный уровень знания французского языка, который позволил ему сделать переложение шекспировского «Ричарда III».

При всех недостатках этого вольного поэтического перевода его значение для русского театра сложно переоценить. Я. Г. Брянский пошел на ряд значительных изменений, сокращений и дополнений шекспировского текста, однако «его “Ричард III” на фоне дюсисовских переделок имел основание считаться “подлинным” Шекспиром. И таково было мнение публики» [15, с. 266]. Исполнение Брянским роли короля-горбуна в шекспировской трагедии не снискало успеха, однако его перевод заслужил определенное признание среди отечественных любителей Шекспира и оказал влияние на других актеров. Возможно, именно пример Я. Г. Брянского повлиял на В. А. Каратыгина, который, как известно, сам переводил и переделывал пьесы иностранных авторов. Ему принадлежат переводы «Короля Лира» (1837) и «Кориолана» (1840) [15, с. 283].

В январе 1835 г. П. С. Мочалов сыграл главную роль в постановке «Жизнь и смерть Ричарда III» в переводе Я. Г. Брянского и смог добиться определенного успеха. Через пять лет Мочалов получил признание широкой публики, вновь использовав переложение старшего коллеги [15, с. 289]. Возможно, именно этот успех послужил причиной того, что рассматриваемая нами строка из Шекспира в переводе Брянского обрела значительную популярность и со временем превратилась в крылатое выражение, которое чаще всего используют, говоря «о настоятельной просьбе или желании получить что-л., принеся в жертву многое» [17, с. 557].

Так, именно исполнение П. С. Мочаловым роли Ричарда III нашло отражение в стихотворении А. А. Григорьева «Искусство и правда» (1854):

> И помню, как в испуге диком
> Он леденил всего меня
> Отчаянья последним криком:
> *«Коня, полцарства за коня!»*
> [18, с. 111; курсив источника. – *Б. Г.*; 15, с. 294–295].

В литературе можно найти еще более ранний пример использования варианта перевода, предложенного Я. Г. Брянским: А. А. Бестужев-Марлинский употребил его в путевом очерке «Дорога от станции Алмалы до поста Мугансы» (цикл «Кавказские очерки»), впервые опубликованном в 1835 г. в журнале «словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод» книгоиздателя А. Ф. Смирдина под ред. О. И. Сенковского «Библиотека для чтения» [19]. Отметим, что в примечании писатель отсылает читателя к шекспировскому оригиналу из «Ричарда III».

Впоследствии русские переводчики попытались предложить более точные эквиваленты: «Коня! коня! Престол мой за коня!» (А. В. Дружинин); «Коня, коня! Венец мой за коня!» (А. Д. Радлова), «Коня! Коня! Корону за коня!» (Б. Н. Лейтин, М. А. Донской), «Коня, коня! Престол мой за коня!» (Г. Е. Бен) и др. Однако ни один из них не смог превзойти по популярности одну «из тех замечательных вольностей, что лучше отвечают духу подлинника, чем самый точный перевод» [20]. Таким образом, не удивительно, что перевод Я. Г. Брянского и различные авторские варианты именно со словом *полцарства* можно найти в большом числе художественных произведений, мемуаров, научных статей и т. п. (Например, поэма «Помещик» И. С. Тургенева, работа «Шекспир и его критик Брандес» Л. И. Шестова, повесть «Журавлиный крик» В. Быкова, роман «Двор» А. Львова, песни «Невеселая песня» В. Р. Цоя, «Полцарства за коня» В. Е. Скородеда и др.). Достаточно большое влияние версия Я. Г. Брянского оказала и на русских переводчиков романа «Королева Марго» А. Дюма, пьесы «Пер Гюнт» Г. Ибсена, романа Г. Уэллса «Колеса фортуны» и др. [21].

Все вышеперечисленные примеры хорошо демонстрируют, что Шекспир «вошел в плоть и кровь русского общества»[1]. Но этот случай интересен следующим: большое количество произведений различных жанров, в которых можно встретить данный перевод крылатого выражения из шекспировского «Ричарда III», говорит о том, что неточный вариант Я. Г. Брянского с течением времени превратился в эптоним, поскольку довольно часто «используется в иных, нежели его прототип, контекстах и с иными целями» [23, с. 6].

Пример данной шекспировской фразы хорошо демонстрирует, чем крылатые выражения (эптонимы) отличаются, например, от афоризмов и максим: они «обычно более коротки и менее устойчивы, в них допускаются словесные и композиционные замены, что приближает их к фольклору» [10, с. 235]. Отметим также, что в данном случае слово *конь* иногда заменяется на другое [24, с. 278], а слово *полцарства* опять же обычно остается.

Таким образом, отклонение Я. Г. Брянского от прототипа исходного текста придало выражению значительную вербальную силу и экспрессивность, благодаря которым оно укоренилось в тезаурусе русской культуры. В некоторых случаях связь с первоисточником не очевидна, и есть вероят-

[1] Слова Ф. М. Достоевского о Ф. Шиллере. Шекспир, по его мнению, «тоже» стал для русских «родным» [22, с. 102].

ность того, что авторы, использовавшие это выражение в своем творчестве, вполне могли почерпнуть его из более поздних источников, не зная, что автор оригинала – знаменитый британский драматург.

Рассмотрим другой пример. Фраза шекспировского Полония “Brevity is the soul of wit” («Гамлет», II, 2) также превратилась в крылатое выражение в английском языке. Слова отца Офелии являются аллюзией на изречения, приписываемые библейскому царю Соломону: “In the multitude of words there wanteth not sin: but he that refraineth his lips is wise” (Proverbs 10:19), “A fool’s voice is known by multitude of words” (Ecclesiastes 5:3) и “He that hath knowledge spareth his words” (Proverbs 17:27) [25].

Дословно на русский язык его можно перевести как «краткость – душа остроумия» или «краткость – душа ума». Большинство переводчиков «великой трагедии» Шекспира были единодушны и предложили версию «краткость есть душа ума» / «краткость – душа ума» (А. И. Кронеберг, М. Л. Лозинский, А. Д. Радлова, Б. Л. Пастернак, В. З. Ананьин). Вариации можно встретить, например, у Ю. И. Лифшица («краткость – дух ума»), В. Н. Рапопорта («краткость – это мудрости душа»), В. Р. Поплавского («Чем глубже мысль, тем проще изложенье»).

Очевидно, что все эти варианты не стали общеупотребительными. Наиболее распространенным в русском культурном тезаурусе является знакомое практически всем выражение «Краткость – сестра таланта», которое принадлежит А. П. Чехову. 11 апреля 1889 г. он использовал его в письме своему брату Александру Павловичу: «Краткость – сестра таланта. Памятуй кстати, что любовныя объяснения, измены жонъ и мужей, вдовьи, сиротския и всякая другия слезы давно уже описаны. Сюжетъ долженъ быть новъ, а фабула можетъ отсутствовать» [26, с. 337–338].

Конечно, нет доказательств того, что именно шекспировский «Гамлет» стал для русского писателя источником этой идеи. Однако, учитывая тот интерес, который проявлял А. П. Чехов к творчеству английского драматурга, такая вероятность существует. Можно предположить, что выражение возникло под влиянием сразу нескольких писателей. Так, кроме Шекспира это мог быть Г. де Мопассан. В 1914 г. в журнале «Вестник Европы» вышла статья Л. П. Гроссмана «Натурализм Чехова», в которой он заявил, что именно французский писатель был «во главе учителей Чехова» [27, с. 216]. По его мнению, «непосредственным и главным учителем литературной формы неизменно оставался для Чехова Мопассан. При чеховской любви к краткости, при его пристрастии к маленькому рассказу, Мопассан показался ему непревзойденным художником. Он дал Чехову совершенные образцы ярких литературных пейзажей в трех строках и полных человеческих характеристик в нескольких штрихах. Он убедил Чехова, что *краткость – сестра таланта,* и научил его сжимать свои образы и раздумья до последней степени концентрации» [27, с. 229] (курсив наш. – *Б. Г.).*

Чеховское выражение получило в XX столетии большое распространение в отечественном культурном тезаурусе в самых различных контекстах.

Особенно в разнообразных пособиях по развитию речи, учебниках по русскому языку и т. п. В современной художественной литературе также можно легко его найти в произведениях различных жанров (например, в сценарии фильма «Старики-разбойники» Э. В. Брагинского и Э. А. Рязанова, в романах В. Г. Сорокина «Теллурия» и Н. В. Гайдука «Златоуст и Златоустка: история несбывшегося гения» и др.).

Отметим, что в современной культуре эптоним «Краткость – сестра таланта» иногда видоизменяется или дополняется, тем самым приобретая новые смыслы. Например: «Краткость – сестра копирайтера» (Д. Каплунов), «Краткость – сестра таланта, но мачеха гонорара» (А. Свободин), «Краткость – сестра таланта, мать глупости и теща гонорара» (анекдот). Также можно найти примеры того, как чеховский эптоним оказывает влияние на современных преподавателей английского языка и переводчиков, которые используют именно его при переводе шекспировского выражения на русский язык.

Таким образом, можно предположить, что шекспировское крылатое выражение “Brevity is the soul of wit” также получило в русской культуре распространение в несколько видоизменном виде благодаря А. П. Чехову. Все другие версии перевода слов Полония хотя и являются более точными, но существенно уступают чеховскому эптониму по частоте употребления. Нельзя утверждать с полной уверенностью, что чеховский афоризм, ставший квинтэссенцией его творческого стиля, возник исключительно как авторский вольный перевод строки из шекспировской пьесы. Тем не менее, такую вероятность не следует полностью исключать.

Оба примера шекспировских крылатых выражений, получивших достаточно широкое распространение в отечественной культуре в несколько видоизмененном виде, свидетельствуют о большой силе русского национального культурного кода, который способен вобрать в себя фразы иностранных авторов, переработать их, придать национальный окрас. Все это, на наш взгляд, никак не контрастируют с шекспировской картиной мира. Таким образом, крылатые выражения «Коня, коня! Полцарства за коня» и «Краткость – сестра таланта» вполне можно назвать яркими примерами шекспиризма в русской культуре [28].

ЛИТЕРАТУРА

1. Путин, В. В. Россия : национальный вопрос / В. В. Путин // Независимая газета. – 2012. – 23 января. – URL: https://www.ng.ru/politics/2012-01-23/1_national.html (дата обращения: 17.09.2017).
2. Луков, В. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках / В. А. Луков, Вл. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2004. – № 1. – С. 93–100.
3. Луков, В. А. Тезаурусы : Субъектная организация гуманитарного знания / В. А. Луков, Вл. А. Луков. – М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. – 784 с.

4. Луков, В. А. Тезаурусы II : Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира / В. А. Луков, Вл. А. Луков. – М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2013. – 640 с.
5. Луков, Вл. А. «Культурный канон» отечественной литературы / Вл. А. Луков // Отделение гуманитарных и общественных наук РФФИ [Российский гуманитарный научный фонд]. – URL: http://www.rfh.ru/index.php/ru/obyavleniya/novosti/136-vnimaniyu (дата обращения: 17.09.2017).
6. Демьянков, В. З. Концепция «канонического списка» литературы / В. З. Демьянков // Отделение гуманитарных и общественных наук РФФИ [Российский гуманитарный научный фонд]. – URL: http://www.rfh.ru/index.php/ru/obyavleniya/novosti/136-vnimaniyu (дата обращения: 17.09.2017).
7. Дядечко, Л. П. Крылатые слова как объект лингвистического описания : история и современность / Л. П. Дядечко. – Киев : ИПЦ «Київ. ун-т», 2002. – 291 с.
8. Дядечко, Л. П. Основные принципы современной эптографии / Л. П. Дядечко // Славян. языки в свете культуры : сб. ст. / отв. ред. М. А. Алексеенко. – М. : А Темп, 2006. – С. 188–204.
9. Дядечко, Л. П. Крилаті слова в російській мові : системно-функціональний та лексикографічний аспекти : автореф. ... д-ра филол. наук / Л. П. Дядечко. – Киев, 2003. – 34 с.
10. Луков, Вл. А. Крылатые слова / Вл. А. Луков, В. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 2. – С. 235–238.
11. McQuain, J. Coined by Shakespeare : Words and Meanings First Used by the Bard / J. McQuain, S. Malles. – Springfield, MA : Merriam-Webster, 1998. – 273 p.
12. The Arden Dictionary of Shakespeare Quotations / W. Shakespeare ; comp. by J. Armstrong. – London : Bloomsbury UK, 2013. – 396 p.
13. Гайдин, Б. Н. Вечные образы как константы культуры : тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса» / Б. Н. Гайдин. – Saarbrucken : Lambert Academic Publishing, 2011. – 212 с.
14. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений : более 4000 ст. / авт.-сост. В. Серов. – 2-е изд. – М. : Локид-Пресс, 2005. – 880 с.
15. Левин, Ю. Д. Русский романтизм / Ю. Д. Левин // Шекспир и русская культура ; под ред. акад. М. П. Алексеева. – М. ; Л. : Наука, 1965. – С. 201–315.
16. Баевский, В. С. О театральных строфах «Евгения Онегина» / В. С. Баевский // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Отделение лит. и яз. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – Вып. 20. – С. 139–150.
17. Шулежкова, С. Г. И жизнь, и слезы, и любовь : происхождение, значение, судьба 1500 крылатых слов и выражений русского языка / С. Г. Шулежкова. – М. : Флинта ; Наука, 2011. – 846 с.
18. Григорьев, А. А. Искусство и правда / А. А. Григорьев // Стихотворения. Поэмы. Драмы / А. А. Григорьев; подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. Б. Ф. Егорова. – СПб. : Академ. проект. – С. 110–116.

19. Марлинский, А. Дорога от станции Алмалы до поста Мугансы / А. Марлинский // Библиотека для чтения. – 1835. – Т. XII. – С. 20–34.
20. Урнов, Д. М. На благо лошадей : конный мир за последние семьдесят лет : очерки иппические [Электронное издание] / Д. М. Урнов – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2011.
21. Гайдин, Б. Н. «Коня! Коня! Полцарства за коня!» : вольный перевод шекспировского эптонима в тезаурусе русской культуры / Б. Н. Гайдин // Знание. Понимание. Умение. – 2017. – № 2. – С. 183–201.
22. Достоевский, Ф. М. Книжность и грамотность. Статья первая. Ф. М. Достоевский // Собр. соч. : в 15 т. / Ф. М. Достоевский. – СПб. : Наука. – Т. 11 : Публицистика 1860-х годов. – С. 88–105.
23. Дядечко, Л. П. Фразеологическая судьба главного коммунистического лозунга в восточнославянских языках / Л. П. Дядечко // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 3 (53). – С. 5–12.
24. Ашукин, Н. С. Крылатые слова : Литературные цитаты ; Образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – М. : Гослитиздат, 1955. – 668 с.
25. Hostetler, B. The Bard and the Bible : A Shakespeare Devotional / B. Hostetler. – Franklin, TN : Worthy Publishing, 2016. – 384 p.
26. Чехов, А. П. Письмо CLXXIII Ал. П. Чехову. (С подлинника) / А. П. Чехов // Письма А. П. Чехова : в 6 т. / А. П. Чехов. – М. : Изд. М. П. Чеховой, 1912. – Т. 2 : 1888–1889. – С. 337–338.
27. Гроссман, Л. П. Натурализм Чехова / Л. П. Гроссман // Собр. соч. : в 5 т. / Л. П. Гроссман. – М. : Совр. проблемы, 1928. – Т. IV : Мастера слова. – С. 199–236.
28. Захаров, Н. В. Шекспиризм русской классической литературы : тезаурусный анализ / Н. В. Захаров ; отв. ред. Вл. А. Луков. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. – 320 с.

Ю. Е. Ерохина
г. Рязань, Россия

КОНЦЕПТ «ДОМ» КАК БАЗОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ ДЖЕЙН ОСТИН

Концепт «дом» предстаёт в индивидуально-авторской концептосфере Джейн Остин как образец, модель духовного образования, как обнадёживающий и доступный пример мироустройства, формирующего позитивное мировосприятие его обитателей. Концепт имеет разноплановую, многоуровневую структуру, содержит мировоззренческие, философские, аксиологические аспекты, в нем органично соединяются материальные и духовные компоненты. На формирование концепта «дом» в остиновской концептосфере значительное влияние оказали как английская ментальность, английский менталитет, так и атмосфера большой дружной семьи Остинов, с которой писательница была тесно связана всю свою непродолжительную жизнь.

По образному выражению известного журналиста-международника В. В. Овчинникова, «Англия – это царство частной жизни, гербом которого могло бы стать изображение изгороди и девиз: “Мой дом – моя крепость!”» [1, с. 335]. Любовь к родному дому он позиционирует как доминантную в характере англичан: «Характеризуя англичан, хочется прежде всего сказать: они домолюбивы. Домашний очаг и досуг, который с ним связан, занимает в их жизни огромное место. Дом для них – поистине центр существования. … Собственный кров – вот предел мечтаний английской семьи, вот цель, ради которой она готова из года в год отказывать себе во всем, идти на любые жертвы» [1, с. 339]. В книге «Понять Британию» Карен Хьюитт отождествляет дом англичанина с атмосферой, эстетической, интеллектуальной, эмоциональной, образованной его обитателями [2]. В остиновской концептосфере дом традиционно позиционируется как безопасное место, приют, защита, убежище, где можно отдохнуть и восстановить силы, укрыться от бед и невзгод окружающего мира, получить помощь и поддержку от близких людей. Для Кэтрин Морланд – это пасторский домик в деревушке Фуллертоне («Аббатство Нортенгер»), для Эммы Вудхауз – богатая усадьба Хартфилд («Эмма»), для сестёр Дэшвуд – скромный Бартонский Коттедж, («Чувство и чувствительность»), для Джорджианы Дарси – великолепное поместье Пемберли («Гордость и предубеждение»).

Концепт «дом», как правило, отождествляется с концептом «семья» («family»), находящемся в одном эмоциональном поле с концептами «счастье» («happiness»), «тепло» («warmth»), «отдых» («rest»), «помощь» («help»). Так, например, когда Марианна Дэшвуд («Чувство и чувствительность») после крушения своей любви и тяжёлой болезни вернулась в родной дом, она больше всего радовалась, что «восстановится их милый семейный круг, упоминала их общие занятия и беседы, как единственное счастье, какого можно пожелать» [3, Т. 1, с. 330]. Чувство физического и интеллектуального комфорта создаётся вещественными и духовными компонентами концепта «дом», а также такими концептами «английскости», как «приватность», «здравый смысл», «чувство юмора», «джентльмен», «сдержанность», «наследуемая собственность», «традиции». Взаимодействуя, эти составляющие предопределяют микроклимат дома, семьи, домашнего сообщества, который обусловливается как материальными предметами (зданиями, интерьерами, мебелью, бытовой утварью, окружающей природой), так и взаимоотношениями, чувствами, эмоциями, интеллектом обитателей дома.

По утверждению Клэр Томалин, дом Остинов в Стивентоне представлял из себя «жизнерадостный дом, атмосфера которого напомнила одному из посетителей о “свободном обществе, о простоте, гостеприимстве и хорошем вкусе, обычно царящих среди жителей восхитительных долин Швейцарии”» [4, с. 23]. Джейн Остин всю свою жизнь была частью семьи, и семья эта была многочисленной и сплочённой. «Джордж Остин был человеком занятым, но жизнерадостным, и, несомненно, домашний уют он ценил ещё больше

оттого, что сам вырос сиротой» [4, с. 49]. Жена его, деятельная и энергичная, с живым острым умом происходила из аристократического рода и гордилась историей своей семьи.

У Джейн Остин имелись не только сестра и шестеро братьев, но ещё и огромное количество кузенов и кузин – как в различных графствах Англии, так и за её пределами. Семейные истории и семейные связи воспринимались как чрезвычайно важные. Между родственниками велась оживлённая переписка, эти письма ждали, читали, перечитывали, потом обсуждали в гостиной новости, частыми были также визиты и длительное проживание в гостях у родных. Чувство клановости, принадлежности к роду, к семье – один из компонентов смыслового наполнения концепта «дом», обозначающий его защитную функцию.

Кассандра и Джейн были единственными дочерьми в семье Остин и поддерживали особенно близкие отношения в течение всей жизни. Уже живя в Чотоне, последнем своём жилище, Джейн описывала в письме к племяннице, как она читает Кассандре вслух «в нашей комнате по вечерам, когда мы уже в ночных сорочках». Свои чувства к умершей сестре Кассандра выразила в письме к племяннице: «Она была солнцем моей жизни, золотым бликом на каждой радости, утешением в каждой печали. У меня не было ни одной мысли, которую бы я скрыла от неё, и теперь я словно бы лишилась части себя» [4, с. 386]. Горячая сестринская привязанность характерна и для остиновских героинь, таких как Джейн и Элизабет Беннет, Марианна и Элинор Дэшвуд, Эмма и Изабелла Вудхауз.

О чувствах Джейн Остин к братьям можно судить по описанию эмоций Фанни Прайс при общении с братом Уильямом: «…никогда ещё Фанни не испытывала такого блаженства, как в этих беспрепятственных, равных, свободных от каких-либо опасений отношений с братом и другом… Дети из одной семьи, одной крови, с одними и теми же первыми воспоминаниями и привычками, обладают такими причинами для радости, каких не дают никакие последующие отношения…» [3, Т. 2, с. 440]. По свидетельству современников, братья Остин также «гордились сестрой и нежно любили её» [5, с. 97]. После смерти отца они материально поддерживали женщин семейства Остин. Третий брат Джейн Остин Эдвард, ставший наследником богатых бездетных родственников, предоставил матери и сёстрам Чоттэн-коттедж – прочный и просторный дом с шестью спальнями, многочисленными хозяйственными постройками, обширным фруктовым садом и ухоженным огородом. Чоттэн-коттедж стал для писательницы, судя по восторженным письмам, истинным воплощением родного дома, дома, где можно было с удовольствием жить и плодотворно работать. В Чотэне были отредактированы романы «Чувство и чувствительность», «Гордость и предубеждение», «Нортенгерское аббатство» и полностью написаны «Мэнсфилд-парк», «Эмма» и «Доводы рассудка». Дети Остинов вырастали умными, целеустремлёнными, не склонными жалеть себя, крепко привязанными друг к другу и к роду Остинов. Для множества племянников и племянниц Джейн была не просто старшей родственницей,

упоминаемой лишь в письмах, а любящей, весёлой, полной жизни тётушкой, от которой они всегда получали помощь и поддержку в сложных жизненных ситуациях. Свою позицию по отношению к детям братьев писательница транслирует через монолог Эммы Вудхауз: «…Если же речь о том, что одинокой женщине некого любить… да, в этом, и точно, уязвимое место незамужнего положения… Однако мне оно не угрожает, раз у любимой сестры моей столько детей – мне будет о ком заботиться. Племянники и племянницы! Частыми гостьями будут племянницы в моём доме!» [3, Т. 3, с. 82].

Прямые параллели с большой и дружной семьёй в творчестве писательницы отсутствуют, но в образе дома, как места, где тебя понимают и принимают, где тебя всегда ждут и о тебе беспокоятся, где тебя любят, безусловно, прослеживаются автобиографические мотивы. Все произведения Джейн Остин в первую очередь читались и обсуждались домашним кругом и были опубликованы стараниями родных, трепетно относившихся к её творчеству. Члены семьи тщательно собрали и сохранили всё, что было написано писательницей – письма, стихотворные опыты, черновики романов и что потом через век стало основой для полного собрания сочинений Джейн Остин.

Сложность оценочного компонента концепта «дом», наполнение его отрицательной коннотацией убедительно представлено в романах «Мэнсфилд-парк» и «Доводы рассудка». Несмотря на то, что неуютное дискомфортное убогое жилище Прайсов в Портсмуте («Мэнсфилд-парке) ничем не напоминает родовое гнездо Эллиотов – Киллинч-холл и солидный дом на Кэмден-плейс («Доводы рассудка»), оба этих репрезентанта концепта «дом» транслируют отсутствие защитной и духовной составляющей в семантическом наполнении концепта. Недостаток сердечного тепла и искренности, равнодушие и отчуждение, а в «Доводах рассудка» высокомерие и плохо скрываемое презрение отчётливо демонстрируют члены семьи по отношению к главным героиням. Положительная коннотация концепта «дом», характерная для остиновской концептосферы, отражается в образе Мэнсфилд-парка – усадьбы богатых родственников Фанни Прайс. В мэнсфилдском поместье красота окружающей природы созвучна с простором и изяществом его внутренних помещений, с эмоциональным и интеллектуальным комфортом, с благопристойностью и размеренностью жизни. Именно Мэнсфилд-парк, а не дом родителей в Портсмуте, становится в сознании Фанни родным домом: «Портсмут это Портсмут, а дом это Мэнсфилд» [3, Т. 2, с. 612]. Положительную коннотативную нагрузку семантического наполнения концепта «дом» в романе «Доводы рассудка» несут образы добродушных и гостеприимных хозяев виллы «Апперкросс», скромной четы Харвилов в Лайме, дружного семейного союза супругов Крофт. Эти образы в душевном мире Энн Эллиот выступают бесспорными репрезентантами концепта «дом», воплощением семейных ценностей, которые в концептосфере Джейн Остин позиционируются как приоритетные в жизни человека.

Таким образом, ощущение дома, представления о доме, о его духовной и нравственной атмосфере, как правило, обусловлены здравомыслием и этическими установками остиновских героинь. Дом становится продолжением душевной гармонии, олицетворением порядка и разумности существования, комфортабельным и защищённым мироустройством. Концепт «дом» позиционируется писательницей как символ постоянства, опоры, стабильности, противостоящий стремительно изменяющейся действительности.

Важными репрезентантами концепта «дом» в индивидуально-авторской концептосфере Джейн Остин являются здания и прилегающие сады и парки, бытовые детали, незначительные события и регламентация повседневной жизни (кресло у камина, фарфоровый сервиз к завтраку, чаепития, чтение книг, прогулки в саду), которые передают общее комфортное восприятие и ощущение родного дома, обретая символическое значение. Джейн Остин достаточно сдержанна в архитектурных описаниях. Так Мэнсфилд-парк характеризуется в одноименном романе только как «просторный, современной постройки дом» [3, Т. 2, с. 273]. Вместе с тем, по мнению Мэри Крофорд, «…ему место в любой коллекции гравюр, изображающих дворянские усадьбы английского королевства» [3, Т. 2, с. 273]. Проявлению положительной коннотации в семантическом наполнении концепта «дом» служат также сады и парки, которые присутствуют в каждом остиновском романе: это и бесконечные огороды генерала Тилни в «Нортенгерском аббатстве», и скромный сад при Бартонском коттедже («Чувство и чувствительность»), и великолепные парки Мэнсфилда («Мэнсфилд-парк») и Пемберли («Гордость и предубеждение») и многие другие. Писательница любила сады. Они были важной составляющей её жизни. В письмах сёстры Остин обсуждали посадки в саду, делились впечатлениями и эмоциями от наблюдений за жизнью садовых обитателей. Так, Джейн в письме к Кассандре от 29 мая 1811 г. сообщала: «Наш юный пион у подножья сосны только что расцвёл и выглядит на редкость красивым, вскоре вся изгородь оживится турецкой гвоздикой… Жасмин тоже вот-вот зацветёт» [6, с.17]. Для писательницы и её персонажей сады и парки – это целый мир живого общения с природой, мир удовольствия от садовых работ, непременных прогулок и созерцания цветников, аллей, живых изгородей из кустарников, красивых и гармоничных пейзажей, как например для обитателей Мэнсфилд-парка, гуляющих в буковой роще, где «…царили сумрак и тень и естественная красота. Все они ощутили ее свежесть и несколько времени только шли и восхищались» [3, Т. 2, с. 313].

Ежедневное традиционное вечернее чаепитие также определяет положительную коннотативную нагрузку в индивидуально-авторской концептосфре Джейн Остин. Обычно чай накрывали через один-два часа после обеда. Чаепитие было предлогом для того, чтобы членам семьи и друзьям собраться вместе и пообщаться в своё удовольствие. Приветливость, легкость в общении, дружелюбие и коммуникабельность были характерными приметами георгианской эпохи. После чая все участники чаепития собирались в гости-

ной. Родственники развлекались карточными и другими настольными играми, ставили домашние спектакли и играли в шарады, устраивали литературные чтения. Более представительным вариантом чаепития с последующей игрой в карты были так называемые званые вечера. Гостям на них предлагались различные развлечения (например, домашние концерты в исполнении профессиональных музыкантов) помимо неизменного чая и карт. Вечер мог окончиться импровизированным балом, как это произошло у Коулов в романе «Эмма».

Джейн Остин любила наряды, балы, веселье. Её письма полны описаний фасонов шляпок, рассказов о новых платьях и кавалерах. По воспоминаниям Генри Остина, «Джейн обожала танцевать и делала это превосходно» [4, с. 154]. Как пишет Томалин про семейство Остин, «Они жили в деревне, здесь нравы были проще, и девочки Остин могли участвовать в домашних танцах с ранних лет – танцевать с братьями, друг с другом или с соседскими детьми…Танцы были основным зимним развлечением в кругу хэмпширских соседей» [4, с.153-154].

Торжественными и впечатляющими событиями являлись балы и музыкальные вечера, которые также представлены в остиновской концептосфере как неотъемлемая часть повседневной жизни. Вот что пишет Джейн Остин сестре Кассандре о музыкальном вечере в лондонском доме брата Генри: «Вечер прошёл прекрасно. До того было, безусловно, множество треволнений и хлопот, но сам праздник оказался великолепным, Комнаты были украшены цветами и т. п. и выглядели дивно красивыми… Музыка была потрясающая… все исполнители выступали достойно… Гости разошлись только около полуночи» [6, с. 78]. Сколько позитивных чувств и предчувствий возникает у остиновских персонажей также в связи с предстоящими балами, во время их проведения и после окончания. Как выразительно, например, передана атмосфера в мэнсфилдской усадьбе перед балом: «…скоро началось сладостное ожидание экипажей; в гостиной царил дух непринуждённости и довольства, мужчины окружили дам, все разговаривали, смеялись, и каждая минута была исполнена радости и надежды» [3, Т. 2, с. 472].

Музыка и книги являются привычными деталями повседневного быта, ключевыми репрезентантами концепта «дом» в индивидуально-авторской концептосфере Джейн Остин. Они определяют нравственно-этические установки героев, их кругозор и эстетические взгляды, создают своеобразный микроклимат интеллектуального комфорта, красоты и полноты обыденной жизни, облагораживают окружающий мир и придают особую духовную насыщенность концепту «дом». Например, ощущение счастья у Энн Эллиот («Доводы рассудка») сопровождается и усиливается музыкой, гармонизируя душевное состояние героини с внешним миром: «…сегодня она была особенно расположена наслаждаться музыкой; всё нежное находило в ней отзыв, веселое заражало, серьезное занимало, и не томило скучное» [3, Т. 3, с. 596].

Эмма Вудхауз и мисс Ферфакс дуэтом играют на фортепиано, развлекая друзей, чем вызывают одобрение мистера Найтли. Музицируют на фортепиано и другие персонажи остиновских романов: Элизабет Беннет и Джорджиана Дарси («Гордость и предубеждение»), Марианна Дэшвуд («Чувство и чувствительность») и Энн Эллиот («Доводы рассудка»), играют на арфе Мэри Крофорд («Мэнсфилд-парк») и барышни Мазгроув («Доводы рассудка»). Любовь к музицированию сопровождала Джейн Остин всю жизнь. В Чотоне, как пишет Томалин: «Джейн вставала раньше всех и спускалась вниз к фортепиано. Чуть ли не первое их приобретение в Чотоне, оно стояло в дальней гостиной, так что в спальнях его не было слышно… она упражнялась на инструменте…» [4, с. 305].

«Книги – по утверждению Ю. М. Лотмана – это обязательный признак Дома, они подразумевают не только духовность, но и особую атмосферу интеллектуального уюта» [7, с. 461]. Формирование личности Джейн Остин проходило в интеллектуальной обстановке – среди книг, постоянных бесед о литературе, обсуждений прочитанного и происходящего: «В кабинете отца бесконечными рядами стояли книги: один из его шкафов занимал шестьдесят четыре квадратных фута стены. А мистер Остин всё продолжал увлечённо собирать книги, и не только классику, но и новинки, которые он читал семейству вслух» [4, с. 48]. Глава семьи занимался образованием не только сыновей (Остины содержали частную школу для мальчиков), но и дочерей и достаточно в этом преуспел. Умело организуя их чтение, составляя списки книг, которые необходимо прочесть, он привил своим детям хороший литературный вкус, научил их любить классических авторов, которых неплохо знал по роду собственной пасторской деятельности.

Характерной приметой времени было чтение вслух, собравшись всей семьёй по вечерам в гостиной. Марианна Дэшвуд со своим возлюбленным читает «Гамлета», мистер Коллинз читает проповеди Фордайса семейству Беннет. Чтение вслух – одно из любимых занятий персонажей романа «Мэнсфилд-парк». Как Фанни Прайс, так и других остиновских героинь «завораживали» [3, Т. 2, с. 250] книги. Совсем не случайно высокородный мистер Дарси обозначает существенным достоинством женщины «развитый обширным чтением ум» [3, Т. 1, с. 404]. Марианна Дэшвуд называет музыку и книги «тихими удовольствиями» [3, Т. 1, с. 330]. После расставания с Уиллоби она планирует по полдня делить время между музыкой и книгами. Музыка и книги – это её мир, её пристанище и в горе, и в радости, отражение её души, её чувств.

Концепт «дом» является одной из ведущих аксиологических составляющих индивидуально-авторской концептосферы Джейн Остин. Дом воплощает этические константы, духовные и материальные ценности бытия, детерминирующие позитивное мироощущение и оптимизирующие адаптационные возможности личности. Значимыми репрезентантами концепта «дом» выступают понятия «семья», «родственники», «жилище», «сад», «книги», «чтение», «музыка», «балы», «званые вечера», «сельская жизнь», с которыми

связано существование мелкопоместного дворянства в георгианскую эпоху. Концепт «дом» в художественной картине мира Джейн Остин выступает неоднозначным символом, включающим установки прошлого и настоящего времени, положительную и отрицательную оценочные коннотации, быт и духовность, свободу и регламентацию, выражающим соединение вечных ценностей и мира повседневности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Овчинников, В. В. Сакура и дуб / В. Овчинников. – М. : Аст, 2020. – 608 с.
2. Hewitt, K. Understanding Britain Today / K. Hewitt. – Oxford : Perspective Publications, 2009. – 307 p.
3. Остин, Д. Собрание сочинений: в 3 т. / Д. Остин. – М. : Художественная литература, 1988–1989.
4. Томалин, К. Жизнь Джейн Остин : биография / К.Томалин ; пер. с англ. А. Дериглазовой. – М. : Колибри ; Азбука-Аттикус, 2013. – 416 с.
5. Chapmen, R. W. Jane Austen : Facts and Problems / R. W.°Chapmen. – Oxford, 1948. – 221 p.
6. Уилсон, К. Сад Джейн Остин / К. Уилсон ; пер. с англ. И. Д. Голыбиной. – М. : Слово, 2013. – 128 с.
7. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю. М. Лотман // О русской литературе : статьи и исследования (1958–1993) / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 1997. – С. 748–754.

М. Л. Ёлкина

г. Москва, Россия

ШЕКСПИРОВСКИЙ «ГЛОБУС» СЕГОДНЯ: РАЗВИТИЕ НОВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ И ПЕРЕСМОТР ТРАДИЦИОННЫХ ТЕМ

XXI век – время глобальных изменений и прорывов во всех сферах жизни, и культура не является исключением. Реалии нашего времени, актуальные проблемы и новые вопросы, поднимающиеся обществом, – все это имеет определенное отражение во всех сферах культурной деятельности. Театр – особая среда, передающая и переосмысливающая дух времени. Современный шекспировский театр «Глобус» остро реагирует на проблемы наших дней, по-новому раскрывает смысл пьес Уильяма Шекспира и демонстрирует кардинально новый подход к трактовкам и постановкам его произведений.

«Глобус» был одним из театров в столице Англии, и среди его соучредителей, как известно, был сам Уильям Шекспир. История изначального здания «Глобуса» печальна: начав свое существование в 1599 г., в 1613 г. он сгорел дотла во время постановки пьесы «Генрих VIII». Однако чуть более

четырех столетий спустя – в 1997 г. – здание было восстановлено благодаря стараниям знаменитого американского актера и режиссера Сэмюэля Уонамейкера, изыскавшего средства для воссоздания «Глобуса» в том же виде, какой он имел во времена Шекспира. Слова С. Уонамейкера в отношении его видения театра говорят сами за себя: “Shakespeare belongs to everyone, we know that. And this place will be the centre for the understanding of his works, for helping young people to get over the difficult barriers of language. Welcome” [1] («Шекспир принадлежит всем, мы знаем это. Это место будет центром для осмысления его работ, местом, которое поможет молодым людям преодолеть языковые барьеры. Добро пожаловать’).

Примечательно, что «Глобус» изначально представлял собой передовую экспериментальную площадку для представления театрального искусства: все – от конструкции (круглого здания без крыши, с пространством под сценой, изображавшим ад, и потолком, олицетворявшим рай), до яркого и одиозного репертуара (под которым мы подразумеваем пьесы барда) – было ново. И, что одновременно и удивительно, и логично, продолжает оставаться таковым.

«Отец-основатель» современного «Глобуса» не дожил до его официального открытия, но перед смертью С. Уонамейкер в качестве первого (и единственного для него) представления попросил сыграть комедию «Виндзорские насмешницы» (*The Merry Wives of Windsor*). Спектакль шел на немецком языке (под названием *Die lustigen Weiber von Windsor*), и роли главных действующих лиц исполняли мужчины. Традиция реформаторского подхода, открытости новому и переосмысления старого, таким образом, является основополагающим принципом современного театра «Глобус» и то, каким предстает перед публикой этот театр сегодня, какие трансформации претерпевает в связи с событиями последних лет, а также как связывает шекспировское наследие с современными реалиями, представляет собой предмет данного исследования. В качестве источника для данной статьи были взяты и проанализированы материалы с сайта самого театра в виде подкастов и постов за 2018–2021 гг., а также пьесы Шекспира, имеющие отношение к изучаемой проблеме.

Пожалуй, самым актуальным вопросом, поднятым руководством современного «Глобуса», стал вопрос о расизме. В современном, прежде всего западном, мире эта проблема стоит во главе угла и рассматривается с разных точек зрения. Творчество У. Шекспира применительно к данному вопросу также не могло не привлечь внимания – не только исследователей, но и театральных деятелей. В 2018 г. в театре впервые прошел фестиваль, посвященный проблеме расизма, под названием “Shakespeare and race” («Шекспир и раса»). Учреждение данного мероприятия диктовалось соображениями того, что традиционно о наследии Шекспира и вопросах, поднятых им, заявляли исключительно люди с белым цветом кожи. Исследования творчества Шекспира, в особенности его отношения к проблеме расовой сегрегации, ученым сообществом с иным цветом кожи при этом всегда игно-

рировалось. Теперь же «Глобус» взял на себя роль просветителя по данному вопросу. Театр, выполняющий не только и не столько развлекательную функцию, но и образовательную, ставит перед собой задачу рассмотрения таких проблем, как отношение Шекспира к людям с иным цветом кожи, опыт взаимодействия представителей разных рас в раннее новое время, современные трактовки пьес, так или иначе связанных с этой темой, а также проблему трудоустройства в театрах людей с небелым цветом кожи. Современный «Глобус» считает своей первостепенной задачей донести информацию о том, что мир во времена Шекспира также не был гомогенным, что в пьесах автора проблема расизма также занимала определенное место [2].

В драматургии У. Шекспира чернокожие герои встречаются в двух пьесах: Тит Андроник и Отелло. Интересно отметить, что и в одном, и в другом произведении мавры представлены отнюдь не однобоко, Шекспир раскрывает нам как их положительные характеристики и умения, так и негативные аспекты, присущие любому человеку. С другой стороны, автор также дает примеры отрицательного отношения к маврам со стороны людей с белым цветом кожи. Здесь необходимо привести несколько цитат из упомянутых выше произведений Шекспира. Один из героев пьесы «Тит Андроник», Мавр Аарон, произносит следующие слова: “What, what, ye sanguine, shallow-hearted boys! // Ye white-limed walls! ye alehouse painted signs! // Coal-black is better than another hue, // In that it scorns to bear another hue; // For all the water in the ocean // Can never turn the swan's black legs to white, // Although she have them hourly in the flood” [3, Act 4, Scene 2] («Мальчишки, выбелены вы, как стены, // Как вывески кабачные, пестры! // Цвет черный лучше всех других цветов: // Он отвергает все цвета другие. // Не обелить всем водам океана вовеки черных лебединых лап, // Хоть он их омывает непрестанно»). В данном отрывке Аарон защищает представителей своей расы, в определенной степени даже превозносит ее. Данный темнокожий герой – храбрый и образованный воин, знакомый с творчеством Горация: “Ay, just; a verse in Horace; right, you have it” [3, Act 4, Scene 2]. («Стих из Горация, он самый, точно»). В то же самое время весьма показательны речи других героев данной пьесы, которые, напротив, открыто проявляют признаки того, что мы сегодня называем расовой дискриминацией: Бассиан, брат нового императора Рима, заявляет: “Believe me, queen, your swarth Cimmerian // Doth make your honour of his body's hue, // Spotted, detested, and abominable” [3, Act 2, Scene 3] («Твой черный киммериец, королева, // Поверь мне, запятнает честь твою // Позорным, грязным, гнусным цветом тела»). Брат Тита Андроника Марк сравнивает Аарона с «противной черной мухой»: “Pardon me, sir; it was a black ill-favor'd fly, // Like to the empress' Moor; therefore I kill'd him” [6, Act 3, Scene 2] («Прости, – была противной, черной муха, // Как мавр Арон, – и я убил ее»). Кормилица также дает сыну мавра весьма нелестное прозвище: “A joyless, dismal, black, and sorrowful issue: // Here is the babe, as loathsome as a toad // Amongst the fairest breeders of our clime” [3, Act 4, Scene 2] («Неладный, черный, гадкий, будто жаба, // Среди породы белой наших стран»). Слова

Второго Гота из данной пьесы, где тот пересказывает речь Аарона, подтверждают тот факт, что мавры во времена Шекспира имели и осознавали свое более низкое положение по отношению к людям с белым цветом кожи: “I made unto the noise; when soon I heard // The crying babe controll'd with this discourse: // 'Peace, tawny slave, half me and half thy dam! // Did not thy hue betray whose brat thou art, // Had nature lent thee but thy mother's look, // Villain, thou mightst have been an emperor: // But where the bull and cow are both milk-white, // They never do beget a coal-black calf <…>'” [3, Act 5, Scene 1] («Из-за стены раздался детский крик // Я бросился туда и услыхал, // Как кто-то уговаривал ребенка: // “Молчи, смугляк, в ком я и мать смешались. // Когда б не выдал цвет, чье ты отродье, // Будь создан ты похожим лишь на мать, // Ты стал бы императором, бездельник; // Но, если бык с коровой снежно-белы, // Им черного теленка не родить <…>”»).

Самым ярким чернокожим персонажем Шекспира является мавр из одноименной пьесы «Отелло»: сам факт того, что главным действующим лицом пьесы стал чернокожий герой, был весьма удивителен. В самой пьесе, опять же, он изображен, с одной стороны (с точки зрения его соратника Монтано и предателя хорунжего Яго), как превосходный полководец и благородный человек и правитель: “For I have served him, and the man commands // Like a full soldier” [4, Act 1, Scene 2] («Я у него служил. Вот истый воин // И полководец!»); “The Moor, howbeit that I endure him not // Is of a constant, loving, noble nature” [4, Act 2, Scene 2] («Мавр, хоть его я ненавижу кровно, // Привязчив сердцем, верен, благороден»). С другой стороны, прослеживается негативный подтекст в отношении мавра: его называют и толстогубым “the thicklips” [4, Act 1, Scene 1], и черномазым страшилищем “the sooty bosom // Of such a thing as thou, to fear, not to delight” [4, Act 2, Scene 1]. Более того, сенатор Брабанцио не может поверить в то, что белокожая женщина может полюбить мавра: “…she, in spite of nature, // Of years, of country, credit, every thing, // To fall in love with what she fear'd to look on!” [4, Act 2, Scene 1] («… и чтоб она, // Назло природе, крови, чести, летам, // Влюбилась в то, на что взглянуть страшилась!»). Как видно из указанных примеров из пьес Шекспира, отношение к маврам в его время было весьма неоднозначным и, несмотря на их возможное участие в делах военных, в иные сферы жизни они, скорее всего, допущены не были. Была ли какая-либо реакция общества конца XVI–XVII вв. на эту проблему и, если была, то в чем она заключалась – вот вопросы, ответа на которые пока нет.

Интерес к теме расизма в пьесах Шекспира в полной мере нашел свое отражение в понятии “decolonisation of Shakespeare”, введенном театром «Глобус» специально для исследования проблемы расовых взаимоотношений во времена Шекспира, а также изучения отношения к этому вопросу самого автора, исходя из речей героев его пьес. По словам режиссера-постановщика «Глобуса» Фредери Хоумс: «“Деколонизировать” Шекспира – значит забыть его в том качестве, в каком мы его знали, и открыть заново, как будто мы видим его в первый раз. Для этого необходимо ввести в актерский состав

людей с небелым цветом кожи, публиковать, продвигать, цитировать и рассказывать об ученых с иным цветом кожи, организовывать больше конференций, симпозиумов и открытых лекций на данную тему, а также сделать вопрос о расовых различиях нормой для общения и обмена мнениями» [5]. Известный американский писатель, поэт и эссеист Джеймс Болдуин в своей работе “Why I Stopped Hating Shakespeare” («Почему я прекратил ненавидеть Шекспира») писал: «Величайший английский поэт Шекспир обнаружил свое вдохновение для творчества там, где и кроится само творчество – в жизнях людей… И он должен был понимать, что люди, создающие поэта, не ответственны за него, напротив – это он несет ответственность за них. И поэтому его называют поэтом. И поэтому его творчество должно победить все ярлыки и противоречивые споры и сосредоточиться на самом человеке» [6, p. 79]. В 2019 г. на волне пересмотра творчества Шекспира с точки зрения расовой проблемы в «Глобусе» была осуществлена постановка исторической хроники «Ричард II» (“Richard II”), где все роли исполнялись женщинами, причем не с белым цветом кожи. Помимо непосредственно африканок, это были актрисы из Юго-Восточной Азии, Среднего Востока, Ямайки, Барбадоса, Тринидада и Тобаго. Выходцами из этих регионов бывшей британской империи также были художники по костюмам, композиторы, музыканты и т.д. Слова из монолога короля Ричарда: “Nor I nor any man that but man is, // With nothing shall be pleased til he be eased // With being nothing” («Всегда ничем не будем мы довольны, // Пока не станем сами мы ничем, // Найдя покой») [7, Act 5, Scene 5] говорят сами за себя: лишь сбросив все лишнее, все предрассудки и суждения, мы сможем обрести счастье и покой. В этой постановке «Ричарда II» смешались расы и культуры всех участников спектакля: король Ричард носит корону народа ашанти из Ганы, само же его одеяние представляет собой костюм индийского принца. Детали сценографии сделаны из бамбука, так как его можно найти в большинстве стран, а также из-за его светлого цвета, отражающего при свете свечей более темный цвет кожи участников действа; особенностью постановки в отношении культурной составляющей является, например, необходимость дотронуться рукой до земли в знак приветствия короля, что является западноафриканской традицией, или же коснуться ступни человека, который особенно близок тебе, – традиция из Индии. В постановке задействованы китайские и западноафриканские инструменты, а сценическое пространство украшено фотографиями реальных родных актрис по женской линии – бабушек, мам, теть и т. д. По словам режиссера, это представляет собой отсылку к Букингемскому дворцу с его многочисленными портретами членов королевской семьи и дает таким образом понять, что и у задействованных в спектакле людей есть кем гордиться и кого ценить [8]. Как известно, Шекспир писал персонажей своих пьес специально под актеров, для того, чтобы роль была сыграна определенным человеком с его набором навыков и внешних характеристик. Среди актеров «Глобуса» не было темнокожих артистов, поэтому тот факт, что в наше время они задействованы в спектаклях, уже представляет собой кардинальное нововведение.

Следующий вопрос, который является предметом интереса руководства «Глобуса» – это, несомненно, гендерный аспект. Художественный руководитель театра Мишель Терри подчеркнула, что герои пьес У. Шекспира различаются в гендерном отношении, а исполнявшие их актеры – нет, и если в 16–17 вв. на сцену выходили мужчины, то теперь на нее выходят женщины [9]. В данном отношении наиболее примечательны постановки пьес «Генрих IV» и «Генрих V» в 2019 году. Исполнительница главной роли – роли короля – актриса афро-американского происхождения Сара Эйменква в своем интервью рассказала, что это был принципиально новый подход к трактовке пьесы, как будто это было совершенно новое произведение. И во многом это было открытие себя, поскольку данная роль подразумевала не только исполнение партии мужчины, но короля, наделенного всей полнотой власти, и в этом моменте актриса сравнивает себя с «идущем на заклание агнцем» [10] – настолько непривычно было для нее вживаться в данную роль. С другой стороны, эта постановка по своей новизне и значимости представляет собой «историю в развитии, как она есть» [10].

Важными вехами в продвижении гендерного вопроса стали учреждение и деятельность таких организаций, как Me Too и Times Up, и «Глобус» не преминул внести свой вклад в привлечение внимания к данной актуальной проблеме. Обращаясь непосредственно к творчеству У. Шекспира, необходимо отметить, что в его пьесах женские образы представлены в ярком и достойном ключе, что еще раз открывает нам его как некоего вневременного провидца. Героини Шекспира зачастую демонстрируют решительность, находчивость и независимость мышления, что делает его произведения актуальными, в том числе в русле идей феминизма, хотя в целом они ведут себя в духе того времени: как только дело подходит к развязке, они покоряются своим мужчинам и становятся послушными женами. В «Укрощении строптивой» Петруччо в конечном итоге «укрощает» Катарину, в пьесе «Сон в летнюю ночь» Оберон – Титанию, а в пьсе «Много шума из ничего» Бенедикт – Беатриче.

Вопросы, связанные с эмигрантами и беженцами – выходцами из стран Содружества и иных регионов мира, в современной Британии актуальны как никогда и в творчестве У. Шекспира они также имеет свое отражение. 16–17 века – время грандиозных географических открытий, связанных с деятельностью знаменитых корсаров Уолтера Рейли и Френсиса Дрейка. С другой стороны, шел процесс заселения иммигрантами Лондона, делавший его уже в тот период многоликим городом и мультикультурной средой. Это могло вдохновить Шекспира на создание таких пьес, как «Венецианский купец», «Комедия ошибок», «Двенадцатая ночь», действие в которых происходит в разных странах и действующие лица которых вынуждены изыскивать способы выстоять в сложных ситуациях, в которые они попадают. «Глобус» затронул вопрос иммиграции в своем проекте Refugee Week («Неделя проблем беженцев»), во время которого на его сцене ставились спектакли и давались мастер-классы.

Политические перипетии современности также находят отражение в пьесах У. Шекспира. Станислав Выспяньский, сделавший перевод шекспировского «Гамлета» на польский язык, отметил, что «Шекспир – как губка, впитывает атмосферу и идеи времени, и вы обнаруживаете себя отраженными в зеркале шекспировских пьес» [11]. Так, одним из примеров актуальности произведений Шекспира могут служить слова Генриха V из одноименной пьесы: “We lost France and made England bleed” [12, Act 5, Scene 2] («Мы потеряли Францию и заставили Англию истекать кровью»): с их помощью можно выразить реакцию многих британцев на Брексит, которого они надеялись избежать.

Шекспировский «Глобус» остро реагирует на основные колебания в культурной, социальной и политической жизни Великобритании и мирового сообщества в целом. Во время пандемии им был запущен проект “Love in Isolation” («Любовь в изоляции»), когда актеры и представители иных творческих профессии читали сонеты Шекспира онлайн; а также совместный с изданием The Guardian проект “Shakespeare Solos” («Соло Шекспира»), в рамках которого монологи из шекспировских пьес были представленными известными актерами. Кроме того, нельзя не отметить проект “Mirrors and Windows” («Зеркала и окна»), посвященный проблемам артистов с ограниченными возможностями. Проект “Shakespeare and Remembrance” («Шекспир и память»), в рамках которого отмечалось столетие со дня окончания Первой мировой войны, включал в себя показ батальных сцен из пьес Шекспира, а также рассказы о реальных событиях современными военными, а проект “Shakespeare and Youth” («Шекспир и молодежь») затронул проблему восприятия пьес Шекспира современными тинэйджерами, пытаясь ответить на вопрос о необходимости адаптации его языка к современным речевым оборотам, понятным молодому поколению.

Режиссер «Глобуса» Питер Брук сказал следующие слова: «Каждая строка Шекспира – это атом; энергия, которая может освободиться из него, – бесконечна, если мы сможем освободить ее» [13]. Ему вторит художественный руководитель театра Мишель Терри: «В пьесах Шекспира не может быть четко обозначенных смыслов, и искать их не является нашей работой. Потому что мы сами их создаем» [13]. Современный мир, современная культура и, в частности, искусство театра, ставят перед режиссером, зрителем и автором все новые вопросы, и то, как они будут рассмотрены, решены и восприняты, зависит исключительно от публики, от того, готова ли она к новым трактовкам оригинальных произведений искусства, к их новому восприятию и принятию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Remembering Sam Wanamaker. – Shakespeare’s Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2019/06/06/such-stuff-s3-e2/ (date of access: 01.05.2021).

2. Shakespeare and race. – Shakespeare's Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/05/26/such-stuff-s5-e6/ (date of access: 01.05.2021).
3. The Complete Works of William Shakespeare. Titus Andronicus. – URL: https://shakespeare.mit.edu/titus/index.html (date of access: 01.05.2021).
4. The Complete Works of William Shakespeare. Othello. – URL: https://shakespeare.mit.edu/othello/index.html (date of access: 15.05.2021).
5. How do we decolonise Shakespeare? – Shakespeare's Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/09/09/suchstuff-s6-e5-how-do-we-decolonise-shakespeare/ (date of access: 01.05.2021).
6. Baldwin, J. The cross of redemption. Uncollected writings / J. Baldwin; edited and with an introduction by R. Kenan. – New York : Pantheon, 2010. – 304 p.
7. The Complete Works of William Shakespeare. Richard II. – URL: https://shakespeare.mit.edu/richardii/index.html (date of access: 15.05.2021).
8. This sceptred isle. – Shakespeare's Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2019/03/29/such-stuff-s2-e5/ (date of access: 01.05.2021).
9. The ensemble experiment. – Shakespeare's Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2018/09/13/such-stuff-s1-e3/ (date of access: 01.05.2021).
10. Women and power. – Shakespeare's Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2019/05/23/such-stuff-s3-e1/ (date of access: 01.05.2021).
11. Politicising Shakespeare. – Shakespeare's Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2019/07/04/such-stuff-s3-e4/ (date of access: 01.05.2021).
12. The Complete Works of William Shakespeare. Henry V. – URL: https://shakespeare.mit.edu/henryv/index.html (date of access: 15.05.2021).
13. Love in isolation. – Shakespeare's Globe. – URL: https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/04/21/such-stuff-s5-e2/ (date of access: 01.05.2021).

В. Г. Минина
г. Минск, Беларусь

ВОЙНА В РОМАНЕ К. АТКИНСОН «ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ»: ВЗГЛЯД ИЗ ЛОНДОНА И БЕРЛИНА

Одной из магистральных тем романа современной британской писательницы Кейт Аткинсон «Жизнь после жизни» (*Life after Life*, 2013) является тема войны. Свою заинтересованность военной тематикой писательница объясняет тем, что, по ее мнению, людей больше всего интересует тот период

истории, в котором им не удалось пожить либо они были бы там, будь они несколькими годами старше. Родившись в 1951 году, Кейт Аткинсон не была ребенком войны, но считает бомбежку Лондона, не прекращавшуюся почти 2 месяца, самым напряженным моментом в истории своей страны. Ей как исследователю человеческой души хочется разобраться, как это повлияло на характер людей, что они тогда чувствовали. При написании романа она прочитала большое количество воспоминаний и свидетельств людей, переживших этот ужас. Будучи мастером слова, К. Аткинсон захотела отдать должное стоицизму тех людей и сделать это единственно возможным способом – написав о них, используя весь арсенал доступных писателю средств. В частности, она говорит: «If I could choose a period to go back to I think I would like to live through the blitz because you do read so many accounts of people who say they were living their lives at such an intense pitch that it was a completely different way of living. And to be so near death, as well, must have – you know, to be in touch with a constant fear of death or experience of death in others, I think that must have really changed people» [1].

В романе повествуется о двух мировых войнах, прокатившихся в прошлом столетии по европейскому континенту. О Первой мировой автор говорит несколько вскользь и опосредованно – читатель не становится свидетелем военных событий, он просто соприкасается с ними через героев, которые сначала отправляются на фронт, нервно стоя на вокзале в окружении своих близких, а потом с нее возвращаются. Читатель слышит лишь эхо войны и может о ней судить по ее воздействию на жизнь героев – это не война как таковая, это то, что она делает с людьми или, используя терминологию российской исследовательницы О. Г. Сидоровой, можно сказать, что это «кануны и последствия» [2, с. 224]. Подобный авторский метод сохраняется и в описании Второй мировой войны – через призму судеб героев, однако здесь читатель уже собственными глазами видит и предвоенную Британию, и Германию, и толпы молодежи, с благоговением приветствующие Гитлера, и разрушенный непрекращающимися бомбежками Лондон в начале войны, и руины Берлина в ее конце.

Таким образом, Вторая мировая война изображается автором в основном через описание блицкрига – бомбежек Лондона, разрушенных в их результате зданий, спасательных отрядов, разбирающих завалы: *Если бы не грохот, все это могло бы показаться живописным ночным празднеством, но грохот был такой, будто разверзлись врата ада и выпустили наружу вопли всех проклятых на муки вечные* [3]. Рисуя ужасы бомбежки глазами героини, К. Аткинсон показывает, как то, где еще минуту назад была налаженная жизнь, семейные радости, уютный быт, превращается в груду обломков и пыли. Ухо отказывается воспринимать новые звуки, и в первые секунды происходит обман слуха, когда вместо звука падающего здания кажется, что сходит лавина в горах: *Земля содрогнулась, <…> Урсула почувствовала, как что-то сдвигается с места, и услышала скрежет, напоминающий падение гравия в преддверии схода горной лавины. Но это посыпались обломки, а не*

гравий. Снаружи высилась не гора, а безобразная груда – все, что осталось от частного дома, точнее, от нескольких, которые теперь оказались перемолоты и вдавлены один в другой. Еще полчаса назад эти обломки были жилищами, а теперь на их месте выросло адское нагромождение кирпичей, раздробленных балок и половиц, мебели, картин, ковров, постельного белья, книг, посуды, линолеума, стекла. Человеческих тел. Обломки жизней, которые никому не дано восстановить [3]. Однажды Урсула сама стала жертвой ночного авианалета, очнувшись в подвале здания, в котором мгновение назад была ее квартира: *Она лежала на спине прямо в луже, но это обстоятельство поначалу не очень ее беспокоило. Хуже всего была жуткая вонь. В ней смешалось несколько запахов, один отвратней другого, и Урсула попыталась определить составляющие. Зловоние газа (кухонного), мерзкая гниль помойки – они просто душили. К ним примешивался сложный коктейль из застарелой мокрой штукатурки и кирпичной пыли, различных примет человеческого быта: обоев, белья, книг, стряпни, а также кислый, чуждый запах взрывчатки. Словом, все признаки мертвого дома* [3].

За несколько минут до этого Урсула, спускаясь в подземное бомбоубежище, столкнулась на лестнице с соседкой, милой и приветливой, которая всегда была добра к Урсуле; когда начался авиаудар, та поспешила забежать в квартиру, а потом стала спускаться в убежище, но не успела этого сделать. Раненая, истекающая кровью и не имея возможности пошевелиться, Урсула могла лишь наблюдать за происходящим. Она не сразу поняла, что же предстало перед ее глазами: *Со дна колодца Урсула видела, что большая часть хлипкой стены между ее жилищем и квартирой миссис Эпплъярд пропала. Глядя вверх сквозь раздробленные половицы и полуобрушенные балки, она увидела платье, безвольно поникшее на вешалке, зацепившейся за вбитый в рейку для картин гвоздь. Эта рейка для картин находилась в гостиной Миллеров, живших на первом этаже: Урсула опознала блеклые обои с пышными розами. Сегодня вечером она видела это платье на Лавинии Несбит – тогда оно имело цвет горохового супа (и свисало с плеч владелицы, как теперь – с вешалки). Взрыв припорошил его серой пылью и переместил на нижний этаж* [3]. Как оказалось, это было не платье на вешалке, а тело соседки, зацепившееся за перекладину.

Война стала неотъемлемой частью каждого человека, проникла в каждую его клеточку, переплелась с его судьбой. Описывая трагедию происходящего, К. Аткинсон задействует различные органы чувств, что делает повествование осязаемым и создает эффект присутствия там читателя: *Непроглядный, предательский мрак усугубляла плотная завеса пыли и дыма, зловещим облаком висевшая в воздухе* (зрение); *Зловоние, как всегда, было удушающим. К запахам газа и взрывчатки примешивался противоестественный дух разлетевшегося в щепки здания. От него не было спасения* (обоняние); *Старой шелковой косынкой Урсула закрыла нижнюю часть лица, как делают бандиты, но пыль и вонь все равно проникали ей в легкие. Смерть и тлен круглыми сутками оседали у нее на коже и волосах, лезли*

в ноздри, в горло, забивались под ногти. Врастали в нее (осязание) [3]. Временами людям казалось, что от войны нет спасения, и так будет всегда.

Схожие чувства испытывали немцы: то, что было в столице Великобритании в начале войны, настигло немцев в ее конце. Описывая разрушения, автор показывает Берлин в 1945 году, однако при этом не говорит о немцах как о врагах, не рисует картины кровавых сражений. Ее цель – посмотреть на жизнь простых граждан по обе стороны линии фронта, и если опустить из повествования географические названия, то читатель вряд ли отличит Лондон от Берлина: *Над ними все еще высился жилой дом, хотя большую часть фасада снесло бомбой. Они ходили на верхние этажи в поисках чего-нибудь полезного. <…> лестница была завалена обломками. Урсула с Фридой привязывали тряпками к коленям рваные подушки, надевали прочные кожаные перчатки, оставшиеся от Юргена, и в таком виде неуклюжими обезьянами карабкались по камням и битому кирпичу. Их интересовало то единственное, чего не водилось в их собственной квартире: съестное. Вчера они три часа отстояли в очереди за буханкой хлеба. А стали есть – и не почувствовали вкуса муки, хотя из чего же тогда его выпекли – из цементной пыли вперемешку со штукатуркой? <…> Поговаривали, что в восточных районах люди уже едят траву. Повезло им, думала Урсула, в Берлине травы не сыщешь, только черные останки столицы, некогда гордой и прекрасной* [3]. История повторилась, но в другое время и в другом месте – она, словно лавина, опять все сносила на своем пути, никого и ничто не щадя.

Вот как объясняет автор свое намерение заставить героиню пережить бомбежку не только в Лондоне, но и в Берлине: “I hadn't really intended her to be in Berlin during the bombing, but it seemed only right in a way because obviously the London blitz was a terrible thing, but you know, what happened in Germany was infinitely worse in that ... Germany was almost destroyed as a country and so many more people died. And something that struck me as well, reading a lot of the mass observation diaries of ordinary people, was that Germany was not felt to be the enemy — it was Hitler who was felt to be the enemy and the Nazis; that people had holidayed in Germany, they had German pen friends, they admired German culture and they were very worried about the fact that Germany was the enemy. And I wanted to show that really, in a way, it could have been us, we could have been the fascists” [1].

Удивительно, но автор позволят нам судить о разрушительном воздействии войны и по тому, как женщины одевались после ее окончания: все жили впроголодь, дома не отапливались, продуктов было мало, их было сложно достать, одежду штопали по несколько раз, носили что-то удобное и теплое – тут было не до того, кто как выглядел, главное, чтобы было тепло. Вот как героиня с юмором описывает свой гардероб: *Даже неплохо, подумалось ей, что война отучила ее форсить. Сегодня она надела – именно в такой последовательности, от нательного белья до верхней одежды, – трикотажную майку с короткими рукавами, фуфайку с длинными рукавами, свитер с длинными рукавами, кофту и, наконец, с трудом натянула поно-*

шенное зимнее пальто от «Питера Робинсона», купленное за два года до начала войны. Ну и конечно, обычный комплект линялого белья, толстую твидовую юбку, серые шерстяные чулки, варежки поверх перчаток, шарф, шапку и старые материнские сапожки на меху. Горе мужчине, который внезапно воспылал бы к ней страстью [3]. Англичане никогда не перестают шутить и подтрунивать – как над собой, так и ситуаций, что позволяет им переживать самые сложные времена.

Что отличает Берлин от Лондона, так это предвоенные годы, когда многие в Германии не просто поддерживали Гитлера, но и восхищались им. Автор сначала показывает это на примере молодежи, которая полдня могла провести в жару под палящим солнцем, без еды и воды в ожидании, когда, возможно, мимо них проедет фюрер. Описывая эту сцену, автор отмечает, что некоторые девочки даже прилегли от усталости, но «никому и в голову не пришло оставить эту затею и уйти, хотя бы мельком не увидев вождя» [3]. Когда его кортеж все же появился, началось нечто невообразимое: *уже слышались приветственные возгласы, и все вскочили на ноги. Мимо них пронесся большой черный автомобиль, и некоторые девицы завизжали от восторга, но его в машине не оказалось. Следом показался роскошный «мерседес» с открытым верхом и трепещущим на капоте вымпелом со свастикой. Ехал он медленнее, чем предыдущий автомобиль, и действительно вез нового рейхсканцлера. Фюрер небрежно салютовал, забавно откинув назад ладонь, словно подносил ее к уху, чтобы лучше слышать обращенные к нему приветствия* [3]. Девушки кричали в экстазе, говорили, что жизнь прожита не зря, пребывали в приподнятом настроении, а потом, построившись в шеренгу, с песней пошли обратно.

В своем благоговении перед Гитлером взрослые не уступали подросткам, хотя в их случае это уже был более осознанный выбор. Однажды героиня оказалась со своим мужем-немцем на параде в честь дня рождения фюрера. Там были танки, мотоциклы, бронемашины, кавалерия – радовавшая глаз высокопоставленных немцев демонстрация военной мощи страны, которая, казалось, не собиралась ни с кем воевать: «*Парад символизировал непонятную для Урсулы любовь к порядку и геометрии. В этом смысле он ничем не отличался от других парадов и митингов (сугубо театральных зрелищ), но производил более воинственное впечатление. Количество боевой техники не укладывалось в голове – страна вооружилась до зубов! Раньше Урсула об этом не думала. Теперь стало понятно, почему рабочих мест хватает на всех. «Как говорит Морис, чтобы поднять экономику, надо развязать войну», – писала Памела. А зачем еще такое количество вооружений, если не для войны?*» [3] В отличие от британки Урсулы присутствующие на параде немцы смотрели на происходящее с воодушевлением и нескрываемой гордостью, считая, что за последние годы они стали свидетелями возрождения духа страны, вынужденно капитулировавшей в конце Первой мировой войны. Однако больше всех, как иронизирует автор, фюрера любили женщины: «*Они тысячами присылали ему письма, домашние*

кексы, подушки и подушечки с вышитыми свастиками, истово толпились вдоль дороги на Оберзальцберг <…>, чтобы хоть одним глазком увидеть его в большом черном «мерседесе». Многие кричали, что хотят от него ребенка [3].

Еще один штрих к отношению немцев к своему фюреру автор добавляет эпизодом о Еве Браун. Главная героиня волею судьбы оказалась с ней знакома, и Ева пригласила ее вместе с дочерью в поместье в горах. Муж Урсулы, на тот момент занимавший хороший пост в правительстве, испугался, что его своенравная и независимая жена может отклонить столь благосклонное и полезное приглашение. От неожиданности и из-за боязни, что жена поведет себя неподобающим образом, он стал говорить очень быстро и короткими, словно рублеными фразами: *Надо же – твоя знакомая! Нам-то это выгодно, правда? Быть поближе к трону. Выгодно для моей карьеры, а стало быть, и для нас с тобой. Liebling, – для порядка добавил он* [3]. Урсула придерживалась другого мнения (*от трона лучше держаться как раз подальше* [3]), но поехать согласилась ради дочери, который был полезен свежий горный воздух. Чем выше ее супруг поднимался по карьерной лестнице, тем больше Урсула понимала, что она его плохо знает, тем больше в нем стали проявляться лояльность к фюреру, воинственность и жестокость. Узнав, что его супруга познакомилась с Евой Браун через свою приятельницу, с которой Ева ходила еще в детский сад, Юрген не сдержался и не смог скрыть своего истинного лица: *А знает ли фройляйн Ева Браун, что ее подружка детства Клара замужем за евреем? Урсулу поразило, как он произнес это слово. Jude. С презрительной издевкой – раньше за ним такого не водилось. Ее как будто ударили в самое сердце* [3].

Хотелось бы обратиться еще к одному событию в романе, произошедшему, когда Урсулу, жившую в Берлине, навестила мать – утонченная и женственная британка, острая на язык и никого не боявшаяся. Они вместе отправились на парад, который Сильви назвала «суетой» (*Как это по-британски – низвести Третий рейх до уровня «суеты»*, – отрефлексировала впоследствии Урсула). Причем абсурд и трагизм ситуации еще больше подчеркиваются британским юмором: *Улица пестрела красно-черно-белым лесом. «Уж очень резкие у них цвета», – произнесла Сильви, как будто речь шла о том, чтобы пригласить национал-социалистов для отделки гостиной* [3]. С приближением фюрера толпа стала неистово его приветствовать: *Неужели я единственная, на кого это не действует? – спросила Сильви. – Как по-твоему, что это: новый вид массовой истерии?* [3] На что дочь ей ответила: *это «новый наряд короля». Мы с тобой единственные, кто видит, что король – голый* [3]. Чтобы не выделяться из толпы, Урсула заставила мать поднять руку в знак приветствия вождя, которого Сильви не преминула назвать клоуном. Последующие размышления, которым Урсула, вероятно, предавалась уже много лет спустя, созвучны с позицией самой писательницы, желавшей разобраться, каковы были мотивы людей, живших в то время: *Сильви с неохотой вскинула руку. Урсула тогда подумала, что до конца*

своих дней будет помнить, как ее мать салютовала вместе с нацистами. Конечно, говорила себе Урсула по прошествии нескольких лет, дело было в тридцать четвертом, когда совесть еще не съежилась и не смешалась от страха, когда с глаз еще не спала пелена, заслонявшая близкие события. А может, это просто было ослепление от любви или банальное недомыслие [3].

Таким образом, роман К. Аткинсон «Жизнь после жизни» – это еще одно повествование о маленьком человеке, беспомощном и беззащитном перед лицом разрушительной силы, сметающей все на своем пути и превращающей жизнь человека в тлен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Author Interviews. “Life After Life,” The Many Deaths And Do-Overs Of Ursula Todd [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.npr.org/2013/03/30/175605206/life-after-life-the-many-deaths-and-do-overs-of-ursula-todd. – Date of access : 16.11.2021.
2. Сидорова, О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании [Электронный ресурс] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / О. Г. Сидорова. – М. : РГБ, 2006. – 333 с.
3. Аткинсон, К. Жизнь после жизни [Электронный ресурс] / К. Аткинсон. – Режим доступа : https://flibusta.site/b/352242/read. – Дата доступа : 18.11.2021.

Е. Э. Овчарова
г. Санкт-Петербург, Россия

ДОМ КАК ПРИБЕЖИЩЕ СРЕДИ ЖИЗНЕННЫХ ТРЕВОГ В ЖИЗНИ ФИЛОСОФА И ЛИТЕРАТОРА М. В. ХРАПОВИЦКОГО

В статье рассматривается образ жизни одного из самых забытых литераторов и философов XVIII в. Михаила Васильевича Храповицкого (1758–1819) в сопоставлении с его знаменитым братом Александром Васильевичем Храповицким (1748–1801). А. В. Храповицкий – известный российский государственный деятель, автор известных «Памятных записок», находившийся при Екатерине II с 1782 по 1793 гг. в должности статс-секретаря, а М. В. Храповицкий был литератором и философом, помещиком, проведшим после не очень продолжительной службы всю свою жизнь в имении Бережок Тверской губернии, истинным анахоретом. Он был другом А. А. Аракчеева и с его помощью освободил своих крестьян. И деятельный Александр, и отшельник-философ Михаил, *входившие в круг* семьи Сердюковых-Храповицких-Сушковых, занимают определённое место в российской истории, их деятельность заслуживает внимания и памяти.

Отец Александра и Михаила, Василий Иванович Храповицкий (1714–178?), имевший довольно многочисленное потомство от двух браков, был лейб-кампанцем Елизаветы Петровны, т. е. находился в числе участников переворота. После прихода Елизаветы к власти он служил при её особе, выполнял поручения и зарекомендовал себя наилучшим образом. Две собственноручные записки Елизаветы с поручениями для Василия Ивановича, опубликованные его правнуком Д. П. Сушковым, хорошо характеризуют степень вовлеченности В. И. Храповицкого в жизнь царского двора [1]. Начав службу рядовым гвардейцем, хотя он был не из простых людей, а происходил из старинной дворянской белорусской фамилии герба «Гоздава» [2], [3, с. 612], В. И. Храповицкий получил российское дворянство и дослужился до генерала-аншефа. Однако своим материальным благополучием был обязан в большей мере не службе, а удачному второму браку с Еленой Михайловной Сердюковой, дочерью сподвижника Петра I. Михаил Иванович Сердюков был руководителем строительства вышневолоцких гидротехнических сооружений. Он был инородцем, настоящее происхождение его до сих пор неясно, однако он сумел привлечь внимание царя и получить достаточное образование. Петр I щедро наградил своего усердного сподвижника. Потомки М. И. Сердюкова уже в XIX в. стали претендовать на излишнюю близость к царскому дому, но на самом деле слухи о том, что Елена Михайловна Сердюкова (Храповицкая) была внебрачной дочерью Петра I, происходят от историка Погодина и романтического настроя Евдокии Ростопчиной, также правнучки лейб-кампанца, и не имеют связи с реальностью, на что указывает историк Б. Романов в своей книге о Евдокии Ростопчиной [4, с. 713]. Эта легенда была отвергнута ещё вышневолоцким краеведом Р. И. Матюриным после обнаружения в фондах Русского музея и надёжной атрибуции портрета Елены Михайловны [5], [6]. Собственно говоря, это очевидно даже из анализа имеющихся немногочисленных описаний внешности и портретов потомков Елены Михайловны и Василия Ивановича Храповицких [7]. Впрочем, легенда продолжает жить в пространстве Интернета, обитатели которого так падки на скандальные истории. Она встречается и на достаточно авторитетных сайтах, и, как ни странно, её можно найти даже в публикации, помещённой во всё том же Вышневолоцком альманахе. Автор этой статьи явно не в ладах с орфографией, к тому же именует В. И. Храповицкого лейб-компанейцем и накручивает один анахронизм на другой [8], но, тем не менее, способствует бытованию мифа.

Итак, сначала представим младшего брата, Михаила Васильевича Храповицкого. В своих записках он сообщает, что учился в доме немецкого профессора Модераха, где получил очень хорошее образование. Скорее всего, здесь имеется в виду адьюнкт Академии наук, инспектор её гимназии, профессор истории до 1761 г., затем профессор кадетского корпуса Карл Фридрих Модерах (1720–1780?). Сведения об этом человеке можно найти в известном «Русском биографический словарь» А. А. Половцова, а также в сетевой энциклопедии «Ломоносов» [9]. Михаил Васильевич всю жизнь благодарил судьбу за тех людей, с которыми там познакомился. Также огром-

ное влияние на его развитие оказала его старшая сестра, Мария Васильевна Сушкова, в девичестве Храповицкая (1752–1803). Круг его чтения был сформирован Марией Васильевной, как, в сущности, и его мировоззрение. Более подробно о Марии Сушковой можно узнать из работ А. Г. Строиловой [10], а также автора этой статьи [11], [12].

М. В. Сушкова (Храповицкая) была одним из очень немногих переводчиков, переводивших английские книги с оригинала. В частности, она перевела «Ночные размышления» Э. Юнга, весьма значимую книгу для нескольких поколений образованных россиян второй половины XVIII в. Это был первый российский перевод знаменитой в те времена поэмы; также она перевела заключительный монолог Катона из трагедии Дж. Аддисона, существовавший несколько десятилетий как отдельное произведение, и «Потерянный рай» Дж. Мильтона. Она переводила пьесы для постановок при дворе, стихи, романы. Переводы вышеупомянутых английских авторов делались и другими переводчиками, но обычно с французского и немецкого языка, например, известно не менее 45 переводов поэмы Юнга. Выбор книг для чтения Михаила Храповицкого, как на это указывал он сам, осуществлялся в период его учения властной рукой его сестры, так что он сформировался в поле идей Юнга, Томсона, Мильтона, Аддисона, и он сам стал просвещённым европейцем на русский лад.

Михаил Васильевич так писал о своём развитии в философском дневнике (запись от 16 ноября 1805 года): «Юнг и подобные помогали развиться рассуждению и добродетели. Я начал надзирать за собой. Любить веселое спокойствие духа, удерживать врага своего – природную вспыльчивость и услаждаться малыми благотворениями, какие мог тогда сделать. Первый из них опыт поселил прочное навсегда к тому стремление. Любовь родителя, благодарность и доброхотство живших в доме, ободряя, подкрепляли мои чувствования. На 16-м году я начал писать. Начальные опыты моих размышлений, в неразлучной связи их с жарким чувствованием, оставляю в том виде, каковы они были, и, как давнюю картину минувшего и никогда поновиться не могущего возраста, храню в особенном пакете с надписью <...> С тех пор истинную жизнь полагая в чувствовании, в думах и деяниях, совесть услаждающих, я любил описывать, что чувствовал и думал. Что делал, то хранится в совести. Из сочинений моих, что живейшим в чувстве обретаю, то извлекаю здесь, в том порядке лет, как оно рождалося в уме и сердце, дабы в природной связи своей видеть начало, продолжение и приближающийся конец свойств душевных видеть постоянно пребывающее и то, что от времени изменяется, ощутить плод каждого возраста жизни (цит. по [13]).

После получения образования Михаил Храповицкий, как упоминалось выше, какое-то время находился на государственной службе. Есть сведения, что он был инженером при вышневолоцкой гидротехнической системе [14]. Выйдя в отставку после не очень продолжительного служения, он поселился в имении Бережок, что расположено на берегу озера Песьво нынешнего

Удомельского района. Он стал вести жизнь истинного мудреца, отказавшегося от всех мирских соблазнов, установившего разумное управление своими крепостными крестьянами, которых изначально было около 200 человек. Имение это, судя по информации тверских и вышневолоцких краеведов, перешло к нему от отца, Василия Ивановича Храповицкого. Согласно исповедным ведомостям, по крайней мере в 1740–1780 гг. Бережок был усадьбой генерала (вначале подполковника) Василия Ивановича Храповицкого (источник этой информации – краеведческий сайт «Озеро Удомля» [15]). Василий Иванович имел желание провести последние годы своей бурной жизни с сыном Михаилом; на сей счёт тверскими краеведами даже обнаружено письменное свидетельство. На основании данных тверских краеведов известно, что Михаил Храповицкий обращался к ярославскому губернатору А. П. Мельгунову с просьбой об отставке в 1784 г., с такой же просьбой обращался к Мельгунову и Василий Иванович Храповицкий [14]. Интересно, что своё имение бывший лейб-кампанец оставил именно бездетному и чуравшемуся женщин сыну, в то время как у него были другие дети, причём большинство из них оказались весьма плодовитыми в плане потомства. Возможно, Василий Иванович полагал, что в силу своих разумных взглядов Михаил наилучшим образом распределит в надлежащее время своё наследство среди родственников, но тогда очевидно, что генерал-аншеф плохо разбирался в философских и социальных идеях своего любимого сына. Людьми, чье благосостояние надёжно обеспечил в своём завещании Михаил Храповицкий, оказались не его родственники, а его крепостные крестьяне. Не желая после своей смерти подвергать подвластных ему людей превратностям судьбы, Михаил Храповицкий распорядился перевести их в вольные хлебопашцы, отдав им при этом обрабатываемую ими землю [16], что дозволялось российским законодательством с 1803 г.

М. В. Храповицкий оставался в чине надворного советника, полученного им в результате службы, и это его вполне устраивало. Сохранился его ответ брату Петру, дослужившемуся до чина тайного советника и призывавшему к дальнейшему служению на государственном поприще и Михаила. Это объяснение своей жизненной позиции, которую он связывал со своим физическим недостатком – одна нога у него была короче другой, было написано М. В. Храповицким на записке Петра и опубликовано племянником Михаила, сыном Марии Сушковой, известным в XIX в. литератором Николаем Сушковым: «Нога моя делает меня человеком не публичным и не разъезжим – но пристойнее мне вести жизнь уединённую и сидячую. Склонность моя – читать, сочинять и размышлять – заставляет также искать жизни свободной. Правда, часто я себя укоряю, что живу на себя и не жертвую собой пользе общей; но когда рассуждаю, что содержа в порядке, в благосостоянии те 200 душ, которые судьба мне подчинила, когда их сберегаю и возможное добро им доставляю, почитая себя их дядькой: то полезен и я части общества; а что часть мала, тому не я виною. – Философия, примеры других и собственные опыты удостоверяют меня, когда человек духом

спокоен, тогда имеет всё возможное смертному благоденствие. Я нахожусь в этом счастливом положении. Совесть меня не укоряет; желания обузданы. Ни честолюбие, ни слава пустая не раздражают. Не лучше ль оставаться при своей сфере? шаг вперед будет первый шаг к разстройке и гибели» [17, с. 214–215].

Насколько можно судить по имеющимся источникам, Михаил Храповицкий не сделал такого шага, не попытался выйти из «своей сферы», несмотря на обширные связи, которыми располагали его братья Александр и Пётр, сестра Мария, отец В. И. Храповицкий, а также его преданный друг А. А. Аракчеев, то есть ни для продолжения карьеры, ни для приобретения положения в свете, ни для завязывания литературных знакомств Михаил Храповицкий не воспользовался никакими имевшимися у него потенциальными возможностями. Надо отметить, что сестра Мария, определившая его образ мыслей, здесь никак не могла служить ему примером, поскольку началом своей успешной придворной и блистательной литературной карьеры она обязана именно связям своих родственников и прежде всего деятельной поддержке брата Александра [18]. Сейчас пока трудно сказать, были ли какие-то ещё причины, кроме врождённой хромоты, заставившие Михаила Храповицкого всю жизнь прожить в тени и никогда и ни за что из неё не выходить, но будем надеяться, что дальнейшие исследования позволят пролить свет на этот вопрос.

Надо сказать, что после выхода в отставку общественные обязанности у Михаила Храповикого отнюдь не прекратились. Он три раза избирался уездным предводителем дворянства, таким образом, он находился в этой должности 9 лет. По этой причине ему весьма пригодился находившийся в Вышнем Волочке дом, оставшийся в наследство от легендарного Михаила Сердюкова. Согласно Н. В. Сушкову, дом отличался чистотою, в нем были старинные кожею обитые кресла и софа с медными пуговицами, раскидные столики. А еще портреты императоров и императриц – от Петра до Александра, родных хозяина: Храповицких, Сердюковых, Сафоновых и Сушковых. Вероятно, многие из этих раритетов сохранялись в архиве Ростопчиных, но он в 1920-х гг. был распределён по разным музеям [6], так что розыск отдельных предметов, находившихся в том доме, который предпринимали в последние десятилетия исследователи, весьма затруднителен.

Михаил Храповицкий устроил в Бережках из своего дома и окружающего парка некий дружественный ему микрокосм. Он вставал ото сна и ложился спать согласно восходу и закату солнца: с мая по сентябрь свечей в доме не зажигали. Очень много времени Михаил Васильевич проводил в саду, прикармливал домашних и диких птиц. Оружейная стрельба в парке была им запрещена. Также он занимался пчёлами, удил рыбу в озере Песьво. В своём пейзажном парке Михаил Васильевич ставил памятники, и посвящались они по преимуществу умершим друзьям и родственникам, сопровождались надписями. Также в парке стояла привезённая из Вышнего Волочка в 1791 г. деревянная галерея, устроенная там в 1785 году для Екатерины II,

которая в тот год приезжала, чтобы самолично смотреть ход барок на Вышневолоцкой водной системе. Галерея была устроена у Цнинского шлюза и сохранялась как реликвия. В галерее, установленной у себя Михаилом Храповицким, он поместил два бюста – Петра I и Екатерины II – и повесил две доски в золотых рамах. На одной надпись гласила: «Кто б ни был ты таков, наполнись умиленьем! В сей храм войди с благоговеньем: Екатерина в нем была!» На другой же доске было следующее разъяснение: «В 1785 году, в мае, императрица Екатерина II, в провожании послов: Римско-Императорского, Великобританского и Французского, из С.-Петербурга прибыла в Вышний Волочек: осмотрела состоящие там водохранилища и каналы внутреннего судоходства, определила великие суммы для построения шлюзов и бейшлотов, на место бывших деревянных, указала поставить памятник первоначальному строителю их гражданину Сердюкову. Идущий к Петербургу Гжатский караван смотрела из спецгалереи на Цнинском шлюзе, нарочно для нее поставленной. Потом материнскими глазами и сердцем провожая караван тот в Боровицких порогах, при Потерпильской пристани села на суда, из обыкновенных барок построенные, и отплыла в С.-Петербург, осмотря лично судоходные реки. Во время путешествия невооруженная гвардия ее охраняла, но усердие лоцманов и гребцов из простого народа, на судах работавших, радость народа всеместно Ее встречала, благословения Ей сопутствовали, благодарность провожала Ее. На память сего происшествия куплена сия галерея и поставлена здесь, как храм, милосердию Екатерины посвященный, 1792 года. Современники, сопровождавшие путь Ея, были: Ник. Пет. Архаров – главный директор, Ник. Яков. Тиньков – Директор. Советники: Лог. Мих. Манзе (Манзей), Ив. Сер. Путилов и директор Як. Ив. Гинзель, которые все награждены Монаршею тогда милостию, также гг. предводители дворянства и прочие гражданские чиновники» [13].

По свидетельству Николая Сушкова, жизнь Михаила Храповицкого в имении была подобна жизни античного философа, проходила в литературных занятиях, писании стихов, поэм, философской и бытописательской прозы, философских размышлениях и музицировании. Николай Сушков в альманахе «Раут» за 1852 год сообщает о том, что Михаил Храповицкий оставил помимо прозы много стихов и элегий, а также поэму «Четыре времени года» в духе Томсона.

Михаил Васильевич отличался глубоким чувством природы, из всех деревьев отличал осину за её постоянное движение. Осины окружали беседку, называвшуюся философом Храмом Муз. Над входом была следующая надпись: «В тени приятного сих древ уединенья // Создам жилище Муз и храмину ученья». В беседке находился столик с бумагой, перьями и чернилами, подготовленными для творчества. На стенах были изображения богини Меланхолии и Парнаса. Над Парнасом же располагалась урна – символ краткости жизни. Напротив Меланхолии было начертано: «Забудь все суеты! // Спокойствию предайся! // Оставь наружность и мечты! // Здесь – думой

занимайся!» В парке располагался большой камень, украшенный следующей надписью: «Гуляньем дух свой усладим // Устав, на камне посидим // Пока нас движет жизни пламень // Умрем – на нас положат камень!» [13]

Именно колоритная фигура Михаила Храповицкого была одним из тех факторов, которые позволили вышневолоцкому краеведу Р. И. Матюнину, вслед за известным псковским историком и краеведом Н. А. Архангельским, несколько десятилетий назад возродить краеведение в своём городе. Строитель и гидротехник экзотического происхождения, преданный соратник Петра I М. И. Сердюков, ловкий царедворец, генерал-аншеф, сподвижник Елизаветы Петровны В. И. Храповицкий, философ и поэт, сторонник самых передовых европейских идей, освободитель крестьян за более чем сорок лет до отмены крепостного права М. В. Храповицкий и ряд близких к их кругу людей сделали прошлое этого небольшого города необычайно объёмным и эпичным.

Старший брат Михаила Александр Васильевич Храповицкий – наиболее известный представитель рассматриваемой семьи. В XIX в. издавался как сокращённый, так и полный вариант его знаменитой книги, последний был переиздан в 1990 г. массовым тиражом; в 1874 г. вышло в свет научное издание, озаглавленное «Дневник А. В. Храповицкого», под редакцией Н. П. Барсукова, снабжённое обширным предисловием с биографией А. В. Храповицкого и комментариями. Публиковались посвященные А. В. Храповицкому биографические статьи, например, в 1821 г. в журнале «Отечественные записки». Основным источником сведений по его биографии является подробная биографическая статья в вышеупомянутом издании «Памятных записок» в 1874 г. Укажем основные этапы и характеристики его карьеры [19, с. VII–XII]. После окончания Сухопутного шляхетского кадетского корпуса в 1866 г. он поступил на действительную службу в чине поручика. В 1772 году Александр Храповицкий был лейтенантом у графа К. Г. Разумовского, затем через три года он перешёл в гражданское ведомство, стал секретарем сената. В сенате именно А. В. Храповицкий написал сентенцию, судебный приговор, по делу Пугачева. Затем пять лет служил секретарем, а затем обер-секретарем у «генерал-прокурорских дел». В 32 года он был назначен управляющим учрежденной экспедиции о государственных доходах и расходах, с 1 января 1783 г. был поставлен императрицей «у принятия челобитен», находился в числе её статс-секретарей. Статс-секретарями были Завадовский, Безбородко, Пастухов, Соймонов и Турчанинов. Императрица знакомится с ним ближе во время путешествия в Крым в 1787 году. Храповицкий вел журнал путешествия и стал принимаем государыней гораздо чаще, чем прежде, ибо она в нем почувствовала родственную душу по части литературы. При её занятости литературный советчик и редактор ей был совершенно необходим. Как указывает Р. И. Матюнин, имея отцом генерал-аншефа, Храповицкий был не только крещен будущим императором Петром III, но и бывал в домах важных вельмож. Только не они, а такие как М. В. Ломоносов, расшевелили в нем пристрастие к литературе. Будучи еще ребенком и бывая у великого ученого, Храповицкий однажды оставил ему

книгу трагедий Расина, а тот все страницы исчертил карандашом и чернилами: вот это нравится, а это нет. Получилась своего рода лоция для начинающего литератора, в которую Храповицкий не раз заглядывал. Считают даже, что Храповицкий в свое время имел влияние на вкус и направление не только юного в те годы Озерова, но даже на Капниста и самого Державина [13]. Известно, что он оказал большое влияние на сестру Марию.

Александр Храповицкий обладал большим влиянием на государственные дела. Екатерина советовалась с ним по разным вопросам экономики, в частности, он внёс свои коррективы в Манифест о дуэлях. Храповицкий мог повлиять и на срок, и на сущность исполнения какого-либо поручения. Так, он изменил решение Сената и записал преступника в матросы вместо отправки на поселение. Бывали случаи, когда Екатерина не подписывала указы прежде обсуждения их со своим статс-секретарем. Например, так было при подписании императрицей Указа о хлебе. Храповицкий и сам трудился над составлением Указов. Со временем Храповицкий стал нужен Екатерине каждый день. С ним она вела беседы о морских баталиях, о польских делах, о медной монете, запасах хлеба и соли и многом другом. Императрица ценила Храповицкого и верила в его честность: «...руку свою дам на сожжение в том, что он не берет взяток» [20, с. 508]. Она пожаловала его в тайные советники, сделав сенатором в 1793 г. по окончании его службы, весьма благосклонно приняла от Храповицкого три резных камня на прощание. Подарок этот был неимоверно дорог, но Храповицкий, как видно, мог себе это позволить [13]. Но вот быт этого достаточно влиятельного и богатого человека отнюдь не был столь гармоничен, как жизнь его куда более скромного брата. Поражает следующее письмо, адресованное Михаилу от Александра, единственная жалоба среди их возвышенной переписки: «... Я месяца два в великих был хлопотах: продали дом, мною нанимаемый, должен был искать другой и с тягостию моею перебираться, все укладывать и опять разбирать бумаги и библиотека в таком беспорядке, что во все время не мог приняться за перо, и узнать, где, что лежит. Тут поревновал я вашему житью-бытью и написал: “Жизнь сельская”. 18-го Июля 1799» [13]. Письмо написано года за три до смерти Александра Храповицкого, т. е. у этого могущественного человека в последнее десятилетие его успешной головокружительной карьеры не было своего дома. Известно, что к 1770 г. относится начало его проживания в городской усадьбе у Храповицкого моста, получившего название по имени владельца усадьбы и сохранившего его до наших дней. Усадьба сменила владельца в 1790 г. [21], [22]. После 1790 г. Александр снимает дом на окраине Санкт-Петербурга [19, с. XIV]. С женой и детьми у него тоже не всё было просто. Один вышневолоцкий краевед даже написал, что он не был женат, как и брат Михаил, не допускавший женщин вообще в свой дом и парк. Женат Александр действительно не был, потому что нельзя заключить брак с замужней женщиной. Он всю жизнь прожил с Прасковьей Ивановной Гурьевой, у них было четыре сына и две дочери. Пользуясь своим колоссальным влиянием, он узаконил своих детей, дал им свою фамилию. Сыновья в малолетстве были утверждены в дворянство и записаны в гвардию. Вообще, образ

жизни Александра Васильевича был своеобразный. Обычно императрица принимала своего секретаря в утренние часы, а вечером Храповицкий достаточно часто кутил. Об этом так писал скандально известный современник Храповицкого М. А. Гарновский, адьютант Г. А. Потёмкина: «Храповицкий хотя и моден, но с Бахусом не перестает своего знакомства» (Из писем Гарновского к правителю канцелярии князя Потёмкина В. С. Попову, опубликованых в «Русской старине» за 1876 г.). А по словам графа Д. Н. Блудова, если императрица требовала того во дворец в неурочное время, Храповицкий окачивался холодной водой, дабы быть хоть чуть-чуть в благообразном виде. Рассказывали также, что не всегда Александр успевал вовремя приготовить доклад, и тогда импровизировал, читая указы, имея перед собой чистый лист [13], [19, с. xi].

Разница в образе жизни и окружении не мешала братьям поддерживать родственные и дружеские отношения. Александр обращал к Михаилу стихи, шутливые – на избрание последнего предводителем уездного дворянства, выспренные – по поводу его возвышенного образа жизни, посылал ему книги. Михаил или отшучивался, или смущался излишним пафосом, передавал трогавшие гражданскую жену Александра приветы. Но несмотря на общность их интересов, круги общения братьев не пересекались, и причина этого на самом деле не совсем понятна, она требует дальнейшего изучения хотя бы по причине вовлечённости обоих братьев в ключевые события эпохи. Как видно даже из того ограниченного числа документов, которым располагают исследователи в данный момент, Михаил Храповицкий на самом деле поддерживал отношения с достаточно большим числом лиц, вел целенаправленную общественную деятельность, был в курсе политической расстановки сил, но стремился быть в стороне от той политической и интеллектуальной элиты, в которой вращался его старший брат. В свою очередь, неспешный быт деревенского философа и отшельника привлекал Александра Храповицкого лишь как тема для поэтических экспромтов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сушков, Д. П. Хозяйственные распоряжения императрицы Елизаветы Петровны : письма к генерал-поручику Вас. Ив. Храповицкому, 1745–1752 гг. Сообщ. Д. П. Сушков / Д. П. Сушков // Русская старина, 1873 г. – Т. 8. – № 7. – С. 56–58.
2. Храповицкий Василий Иванович / Большой биографический словарь. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/42660/%D0%A5%D1%80%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9ю (дата обращения: 10.07.2021).
3. Храповицкие / Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. 82 т. и 4 доп. – Том XXXVIIA. Ходский – Цензура / Ред. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Типография Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, Прачешный пер., № 6. – С. 612.

4. Романов, Б. Н. Поэтесса, или Судьба Евдокии Ростопчиной : повествование в 7 ч. / Б. Н. Романов – М. : Русскій Міръ, 2017. – 800 с.
5. Матюнин, Р. И. (Тверецкий З.). Наследники Сердюкова / Р. И. Матюнин // Вышневолоцкий историко-краеведческий альманах. – 2004. – № 7. – С. 11–34. – URL: http://vischny-volochok.ru/wika/wika07/wika7-4.php (дата обращения: 10.07.2021).
6. Епатко, Ю. Г. Елена Храповицкая – дочь Михаила Ивановича Сердюкова / Ю. Г. Епатко // Вышневолоцкий историко-краеведческий альманах. – 2004. – № 8. – С. 139–144. – URL: http://vischny-volochok.ru/wika/wika08/wika8-15.php (дата обращения: 10.07.2021.
7. Овчарова, Е. Э. Об одном высказывании Екатерины II / Е. Э. Овчарова // Анекдот и другие жанры фольклора как историко-психологический источник: Материалы XLV Международной научной конференции; под ред. С. Н. Полторака. – СПб. : ООО «Полторак», 2019. – С. 95–98.
8. Подушков, Д. Л. Александр и Михаил Храповицкие – внуки Петра I? / Д. Л. Подушков // Вышневолоцкий историко-краеведческий альманах. – 2004. – №8. – С. 83–86. – URL: http://vischny-volochok.ru/wika/wika08/wika8-8.php (дата обращения: 10.07.2021).
9. Словари, энциклопедии: Ломоносов. – URL: http://feb-web.ru/feb/lomonos/kes-abc/kes/kes-1063.htm (дата обращения: 10.07.2021).
10. Строилова, А. Г. Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века : дис. … канд. филол. наук / А. Г. Строилова. – Кемерово, 2008. – 239 с.
11. Овчарова, Е. Э. К вопросу о российской философской рецепции поэмы Эдварда Юнга «Ночные размышления» / Е. Э. Овчарова // Литература и философия : от романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В. Ф. Одоевского / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. – М. : Водолей, 2019. – С. 265–276.
12. Овчарова, Е. Э. Сентиментальная драма или восстание против традиций : перевод М. В. Сушковой драмы Ж.-Г. Дюбуа-Фонтанеля / Е. Э. Овчарова // XVIII век : смех и слезы в литературе эпохи Просвещения : коллективная монография / под ред. Н. Т. Пахсарьян. – СПб. : Алетейя, 2018. – С. 265–275.
13. Тверецкий, З. (Матюнин Р. И.). Внуки Сердюковы. Статс-секретарь императрицы / З. Тверецкий // Вышневолоцкий историко-краеведческий альманах. – 2002. – № 6 – С. 37–78. – URL: http://vischny-volochok.ru/wika/wika6/wika6-6.php (дата обращения: 10.07.2021).
14. Государственный архив Ярославской области. – URL: http://www.yar-archives.ru/ (дата обращения: 10.07.2021).
15. Озеро Удомля. – URL: https://miraclelake.blogspot.com/2015/01/blog-post_99.html?showComment=1619859130918#c56988066582350186 (дата обращения: 10.07.2021).
16. Храповицкий, Михаил Васильевич / Русский биографический словарь ; под ред. А. А. Половцова. – Том 21. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/russkij-biograficheskij-slovar-tom-21/474 (дата обращения: 10.07.2021).

17. Раут на 1852 год. Исторический и литературный сборник. Издание Н. В. Сушкова. – М. : В Типографии Ведомост. Москов. Город. Полиции, 1852. – 494, II с.
18. Мордовцев, Д. Л. Замечательные исторические женщины на Руси: исторические женщины второй половины 18-го столетия / Д. Л. Мордовцев / URL: https://royallib.com/read/mordovtsev_daniil/russkie_istoricheskie_genshchini.html#0 (дата обращения: 10.07.2021).
19. Дневник А. В. Храповицкого. 1782–1793 / По подлин. его рукописи, с биогр. ст. и объясн. указ. Николая Барсукова, чл. Археогр. комис. – Санкт-Петербург : А. Ф. Базунов, 1874. – XII, XXIV, 610 с.
20. Федорченко, В. И. Императорский Дом. Выдающиеся сановники : Энциклопедия биографий : в 2 т. / В. И. Федорченко. – Красноярск : БОНУС ; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – Т. 2. – 640 с.
21. Марголис, А. Д. Храповицкий Александр Васильевич // Энциклопедия Санкт-Петербурга. – URL: http://encspb.ru/object/2805401312?lc=ru (дата обращения: 10.07.2021).
22. Марголис, А. Д. Бобринских дворец // Энциклопедия Санкт-Петербурга. – URL: https://encspb.ru/object/2805574531?dv=2853931022&lc=ru (дата обращения: 10.07.2021).

Л. В. Первушина
г. Минск, Беларусь

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ПРОИЗВЕДЕНИИ С. ДЫБЕКА «ШОПЕН ЗИМОЙ»

В современной литературе особое значение приобретает феномен интермедиальности, который определяется как взаимодействие между различными видами искусств, пересечение и взаимовлияние их знаковых систем, «в которых закодировано какое-нибудь сообщение» [1, с. 8]. Интермедиальность также рассматривается как «онтологическое свойство современной мультимодальной культуры» [2, с. 38] и отличается присутствием в ткани произведения «образных структур, которые несут информацию о другом виде искусства» [3, с. 154]. Она содержит большой интеллектуальный потенциал, который остро востребован наукой, и является исключительно продуктивной в исследовательском поле литературоведения. Как дискурсивная практика и многозначная теоретическая сфера, интермедиальность открывает широкие межкультурные и междисциплинарные перспективы для изучения литературных феноменов в рамках различных научных направлений. Интермедиальность не только способствует внутритекстовому взаимодействию традиционных видов искусства (музыки, литературы, живописи), но и подчеркивает специфику функционирования новых медиаявлений в литературе

(например, широко распространяющейся цифровой культуры, а также звуковых, образных, визуальных возможностей современных информационных технологий и мультимедийности в целом).

Важной особенностью интермедиальности является ее коммуникативная функция, открывающая возможности для нахождения связей между искусством и общественными явлениями и их последующей вербальной репрезентацией в тексте. Усложнение функций интермедиальной составляющей обусловлено тем, что «понятие художественности, литературности, фикциональности в XX веке связано с изменением антропологической ситуации, важными открытиями в сфере науки и освоением литературной действительности в новых измерениях» [4, с. 5]. Такой инновационный способ организации литературного произведения предполагает «плюрализм культурных языков, моделей, стилей, используемых как равноправные» [5, с. 52], которые функционируют одновременно в интеллектуальной игре многих литературных смыслов.

Интермедиальность играет значимую роль в произведениях Стюарта Дыбека (р. 1942) – известного американского поэта и прозаика польского происхождения, представляющего второе поколение эмигрантов в США. Его перу принадлежат несколько сборников поэзии, сценарии к мюзиклам и сборники рассказов, среди которых *I Sailed With Magellan, The Coast of Chicago, Childhood and Other Neighborhoods*. Художественный опыт С. Дыбека испытал воздействие разнонаправленных векторов: в нем очевидно влияние Н. Олгрена, Дж. Т. Фаррелла и Г. Брукс – авторов, которых объединяют культурные, эстетические и «локальные» принципы чикагского направления литературы США. Критики также отмечают некоторые параллели между творчеством С. Дыбека и литературными исканиями С. Беллоу и Т. Драйзера, обусловленные мастерским созданием литературных пейзажей и ландшафтов, а сам автор говорит о влиянии Ш. Андерсона и особенно «южных» писателей (Ю. Уэлти, У. Фолкнера), а также И. Бабеля и Дж. Джойса на свое твречество [6]. Произведения С. Дыбека были переведены на языки многих стран мира, вошли в антологии американской прозы и поэзии и печатались в журналах *Harper's, The New Yorker, The Iowa Review, The Atlantic Monthly, Poetry, Tin House* и др., а их автор был удостоен ряда престижных литературных премий.

Эстетические принципы С. Дыбека связаны с установкой автора воссоздать картины прошлой жизни польских этнических сообществ, семей, отдельных личностей. Поэтому многие его повествования «корнями уходят в прошлое, в традиции чикагских общин <...>, в сложную реальность, где жили рабочие из славянских стран и мексиканцы» [7]. В них через диалог различных культур выявляется национальное своеобразие эмигрантов первого и второго поколений. Известно, что в творчестве писателей второго поколения эмиграции очевидно углубление темы осознания личностью своей национальной идентичности, и на первый план выходят проблемы передачи культурного наследия последующим поколениям. Сверхзадачей С. Дыбека

становится рассмотрение проблем этничности, сохранение культурно-исторической памяти и осмысление сложных процессов ассимиляции, американизации, культурной и языковой адаптации в многонациональном американском обществе. Писателя интересует и глубоко волнует «любое проявление этнического начала в США, будь то польская, чешская, русская, испанская, афроамериканская культуры». Он исследует дихотомию между «гомогенной культурой США и культурными особенностями, которые определяют своеобразие каждой этнической группы» [8].

Во многих произведениях С. Дыбека воссоздается польский этнический колорит и наблюдаются переклички между культурами Старого и Нового Света, «что возрождает чувство национальной принадлежности к польской культуре» [9, p. 194]. Его часто называют региональным писателем и социальным критиком, и одной из значимых особенностей его творчества является пристальное внимание к проявлениям этнического своеобразия в жизни Полонии (польской диаспоры) в США. Параллельно автор затрагивает большой спектр проблем, связанных с вызовами современного социума: возникновение конфликтов на расовой и лассовой почве, появление и развитие сложной, многосоставной гибридной идентичности личности, выявление глубинных онтологических основ современной реальности.

Интермедиальность в рассказе С. Дыбека «Шопен зимой» проявляет себя как художественный синтез, в котором «комбинируются текст, созданный автором художественный образ и музыкальность с целью обеспечения одновременного воздействия произведения на разные органы чувств» [10, с. 457]. В данном рассказе с большой художественной силой и лирической нежностью выявляется глубоко скрытая ностальгия автора / героев по Восточной Европе, он наполнен отсылками к историческим событиям и явлениям культурной жизни Польши и других европейских стан. Близость автора / героев к славянской культуре подчеркивается и интермедиальностью – вербальной репрезентацией музыки. В рассказе присутствуют музыкальный экфрасис, включающий описание звучания музыкальных творений великого Фридерика Шопена и отсылки к его многочисленным произведениям (прелюдии, ноктюрны, вальсы, полонезы). Раскрываются эпизоды жизни и творчества композитора, описывается его трагическая и мистическая смерть. Творчество Шопена становится смыслообразующим, сюжетообразующим фактором произведения, а название рассказа актуализирует музыкальную доминанту и наполняет атмосферу повествования мощной стихией искусства. Музыка выявляет глубинные переживания героев, показывает становление характера и эволюцию сознания, имеет определенный терапевтический эффект и устанавливает связь физической жизни человека с духовным бытием.

Под музыку Шопена, доносящуюся с верхнего этажа многоэтажного дома в бедном квартале города Чикаго (которую исполняет Марси – девушка, приехавшая к матери из Нью-Йорка), польский Dzia-Dzia (дядя), заехавший к родственникам, ведет разговоры с Михаилом, своим племянником, отец

которого погиб на войне. Глубокая психологическая травма вызывает у ребенка душевную растерянность, нервозность, апатию, потерю интереса к учебе и болезненные переживания. Утонченные звуки музыки, охватывающие весь квартал, резко диссонируют с состоянием Михаила, который, испытывая страх и психологическое перенапряжение, учится правописанию, пытается исправлять свою каллиграфию, «понимая, что терпит неудачу с чистописанием, правильной английской речью, а также с рядом предметов – историей, географией, практически всеми дисциплинами, кроме арифметики» [11, p. 11]. Его спеллинг, как отмечают наставники, «отвратительный, как у “перемещенных лиц”» (DPs), а замалчивание проблем и непонимание матерью глубины разрушающих внешних воздействий на внутренний мир мальчика лишь усиливают психологический дискомфорт и давление обстоятельств на сознание Михаила.

Однако под воздействием музыки и благодаря тонкому психологическому подходу приехавшего польского Dzia-Dzia в итоге ребенок обретает веру в себя, а в его душе возрождается интерес к жизни. С. Дыбек подчеркивает мощную силу музыки, способную мистическим образом влиять на души людей и восстанавливать их сознание, мышление. Так, известно, что «строение (intervals) и гармония музыки отражают геометрию и гармонию небес и присутствуют не только в строении физического тела человека, но и в глубоком психическом плане, внутри установленных образцов его поведения» [12, p. 229]. Великие умы Древнего мира подчеркивали сильнейшее воздействие музыки на становление характера личности, общества и цивилизации. Платон и Аристотель посвятили анализу влияния музыки на человека свои труды, в которых демонстрировали связь музыки и морали, космоса и нравственного поведения. Известно также, что специфический, «визуальный и мистический, еще не объяснимый опыт влияния особой музыки звуковых волн на человека, стоял за многими великими открытиями и научными прорывами, среди которых работы таких гигантов мысли, как Альберт Эйнштейн и Никола Тесла» [12, p. 21].

Dzia-Dzia комментирует звуки музыки и манеру игры пианистки и имитирует игру на фортепиано, выстукивая ритм произведений пальцами. Раскатистые арпеджио, гаммы, короткие интонационные фрагменты, необходимые для практики и разминки рук музыканта, активизируют в памяти Dzia-Dzia душевные и физические травмы прошлого. В рассказе упоминается его побег из дома и переход из Кракова в Гданьск в сильную стужу, чтобы избежать службы в прусской армии, когда он отморозил ноги. Позже, работая на Аляске и пытаясь добыть золото, Dzia-Dzia снова отморозил ноги, по счастливой случайности не оставшись инвалидом. Он объезлил всю Америку, был вынужден жить в товарных вагонах, подвалах, заброшенных зданиях. Мелодии роскошных полонезов и блестящих вальсов восстанавливают в сознании Dzia-Dzia памятные события собственной жизни и некоторые эпизоды из истории Польши, что придает рассказу С. Дыбека национальное и этническое своеобразие, а для юного героя-рассказчка – раздвигает рамки бытия и горизонты восприятия.

Под звуки музыки у Михаила постепенно возникает доверие и уважение к дяде, чувство защищенности и радости; происходят его воспитание и просвещение, погружение в прошлое далекой страны, которую он не знает, но с которой связан своей семьей и своим происхождением, Каждый вечер Dzia-Dzia рассказывает ему об особенностях построения гармонии и характерных чертах шопеновских вальсов, прелюдий, баллад, мазурок, ноктюрнов. «Секрет Шопена», по его мнению, заключается в том, что «вальс может рассказать больше о душе, чем гимн» [11, p. 21]. Михаил учится слышать мелодии Шопена, различать музыку «Революционного этюда» до минор, «Полонеза» ля мажор и «Фантазии экспромт», узнает специфические черты музыкального кода «Вальса дождя» и историю создания «Посмертного ноктюрна». До слуха мальчика «долетают» звуки колоколов, возвещающих о смерти великого композитора и печали польского народа. Тяжелый жизненный опыт дяди (Dzia-Dzia) как эмигранта из Восточной Европы становится более понятным под звуки полонезов, мазурок, ноктюрнов, этюдов, вальсов Шопена, которые становятся в рассказе своеобразным маркером его гибридной, составной идентичности.

Музыка гармонизирует сознание Михаила, расширяет его кругозор, открывает картины прошлого, истории польского народа, становится интрументом формирования представления о значимости национальной, культурной и этнической идентичности, а беседы с Dzia-Dzia имеют для героя познавательное, образовательное и воспитательное значение, становятся уроками нравственности, сохранения культурно-исторического наследия и любви к родине своих предков, связующей нитью между разными поколениями одной семьи, между двумя временными модусами – прошлого и настоящего. Лирико-трагические картины из жизни Польши, преломленные через призму переживаний композитора и героев произведения, воссоздают в сознании ребенка большой мир в национальном и этническом измерении, который Михаилу предстоит постигнуть. В то же время в рассказе возникает и образ музыки Шопена, имеющей значимость для европейской и мировой культуры и прямо или опосредованно наполненной элементами фольклорных мелодий, танцев, имитациями интонаций, которые характерны для польской музыкальной культуры.

Таким образом, связь музыки и этничности, а также воссоздание культурно-исторической памяти, которая сама становится предметом исследования, определяют структурные и композиционные особенности рассказа С. Дыбека «Шопен зимой». Посредством интермедиальности поддерживается глубокая связь героев с родиной, восстанавливается культурно-историческая память и сохраняется смысл жизни внутри глобализованного, часто абсурдного мира, а также актуализируется архетипический образ дома как места национальных, культурных истоков самого автора и его героев. Интермедиальность как основа повествовательной стратегии акцентирует важность историко-культурной памяти, а музыка становится способом познания мира, постижения духовности, культурных и универсальных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин, И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М. : ГБЛ, 1988. –28 с.
2. Хаминова, А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминова, Н. Н. Зильберман // Вестник Томск. гос. унта. Сер. Литературоведение. – 2014. – № 389. – С. 38–45.
3. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманит. знания в перспективе XXI в. К 80-летию профессора М. С. Кагана : материалы Междунар. науч. конф., 18 мая 2001. – Сер. «Symposium». – Вып. 12. – СПб. : Санкт-Петербургское филос. о-во, 2001. – С. 149–154.
4. Фесенко, В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : навч. посібник. / В. І. Фесенко. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
5. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб. : Невский Простор, 2001. – 416 с.
6. Interview with Stuart Dybek [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.chipublib.org/interview-with-stuart-dybek/. – Date of access : 12.04.2021.
7. Stuart Dybek [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.poetryfoundation.org/poets/stuart-dybek. – Date of access : 12.05.2021.
8. An Interview with Stuart Dybek [Electronic resource]. – Mode of access : https://titan.iwu.edu/~jplath/dybek.html. – Date of access : 12.05.2021.
9. Gladsky, Th. From Ethnicity to Multiculturalism : The Fiction of Stuart Dybek / Th. Gladsky. – MELUS. – Vol. 20, No. 2. – 1998. – P. 192–198.
10. Соколова, Е. В. Цифровая литература / Е. В. Соколова // Западное литературоведение XX века : энцикл. – М. : Intrada, 2004. – С. 457.
11. Dybek, S. The Coast of Chicago / S. Dybek. – N. Y. : Picador. – 173 p.
12. Tame, D. The Secret Power of Music : The Transformation of Self and Society Through Musical Energy / D. Tame. – Rochester : Destiny Books, 1994. – 302 p.

И. Л. Поражинская

г. Минск, Беларусь

ВЛИЯНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТВОРЧЕСТВО ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК

В творчестве Э. Елинек нашли отражение влияние массовой культуры, а также эксперимент с формой и языком, которая она продолжает в постмодернистском ключе, опираясь на авангардный контекст австрийской литературы второй половины двадцатого столетия. Средствами создания

характеров в ее произведениях становятся приемы коллажа, монтажа, интертекстуальность, деконструкции мифов (по Р. Барту), характерные для эстетики постмодернизма.

Массовая культура – одно из наиболее примечательных и характерных явлений современного мира. С одной стороны, массовая культура, унифицируя ценности и представления людей, значительно облегчает их взаимодействие и взаимопонимание, формирует знания людей о стандартах поведения, образа жизни, вкусов и предпочтений, способствует доступности культуры, преодолению ограниченности этнических культур, их выходу на международный уровень. С другой стороны, массовая культура приводит к обесцениванию личностного индивидуального начала, упрощению ценностной системы личности и её духовной жизни, размыванию национальных и этнических традиций, формированию «человека массы». С появлением и распространением печатных книг и иных источников массовой информации, всеобщего образования, а также в результате возникновения таких феноменов, как кинематограф, телевидение, Интернет, процесс развития массовой культуры приобрёл настолько масштабный характер, что её стали называть «культурой виртуальной реальности» (М. Кастельс) [1, с. 316] или «миром второй реальности» (А. В. Костина) [2].

Оценки массовой культуры очень противоречивы – являясь объективно обусловленным процессом, она одновременно несёт в себе как позитивные, так и негативные черты, которые следует учитывать при анализе её феноменов. «Массовая культура, – подчеркивает А. В. Пронькина, – феномен далеко не однозначный, заслуживающий более глубокого внимания исследователя, учитывающего все исторические и социальные перипетии развития человеческого сообщества» [3, с. 74].

В творчестве Эльфриды Елинек заметно ощутимое влияние массовой культуры как в ранних произведениях, так и в более поздних романах и драмах. В многочисленных интервью Елинек с болью отмечает, что великая литература (романы воспитания Гёте, немецкая романтическая проза, психологические романы Л. Толстого и Ф. Достоевского) исчерпала себя. Сегодня утрачен тот образ человека и мира, которым была обоснована сама классическая литература. В мире тотального потребления властвует дискурс тривиальных мифов, реальность которых подменяет подлинную духовную реальность.

Первый опубликованный роман Э. Елинек «мы пестрые бабочки, детка!» представляет собой совокупность множества различных, фрагментарных текстов и поднимает вопрос о силе влияния средств массовой информации на человеческую психику. В романе представлены и основные мощные механизмы воздействия массовой культуры: телевидение, пресса, литература, реклама, идеологическая и политическая пропаганда. Автор пародирует все эти механизмы, что само по себе является средством сопротивления негативному воздействию массовой культуры на сознание людей. В то же время Э. Елинек исследует и сам феномен массовой литературы на

службе общества потребления, чему способствуют и указания автора, благодаря которым читатель может комбинировать отдельные части романа «мы пестрые бабочки, детка!» по своему усмотрению. Автор подчеркивает взаимозаменяемость действий, характеров и их обозначений в тексте. Этот прием, равно как и происхождение героев из телевизионной рекламы, голливудских сериалов, из криминальной хроники, (персонажи комиксов, герои Диснея, известные музыканты, политические деятели, характеры тривиальной литературы), призван с особой силой подчеркнуть разделение ролей в обществе. Э. Елинек особо акцентирует в романе образы четверки «Битлз», Пасхального Зайца и Белого Гиганта (White Gigant) – кумира целого поколения американцев.

Э. Елинек побуждает своих героев к абсурдным действиям, выставляет напоказ нелепость стереотипов и клише массового сознания, ценностей общества потребления. Читателю предлагается очень специфический ракурс видения, сосредоточенный на той части действительности, которая воспринята автором и представлена в повторяющихся картинах. Создаётся эффект калейдоскопа: определенные части текста образуют сюжет-узор с сопряженными деталями, при этом возникает вопрос, насколько реальность читателя совпадает с реальностью автора.

В качестве характерной черты романа «мы пестрые бабочки, детка!» Э. Елинек можно назвать использование экспериментальной манеры письма «Венской группы» – неоавангардистского литературного круга австрийских писателей, куда входили Х. К. Артман, К. Байер, Г. Рюм, О. Винер, Ф. Ахляйтнер. «Венская группа» просуществовала с начала 1950-х до середины 1960-х годов и ориентировалась на язык как на самодовлеющую знаковую систему, не связанную с реальностью и свободно реализующую себя в игровом пространстве. Поиск нового был направлен, прежде всего, на язык. Авторы экспериментировали с диалектом, анаграммами, монтажом, графикой письма. Их революционность выразилась в беспощадной ломке традиций в сфере искусства, и они многое позаимствовали у сюрреалистов, дадаистов, конструктивистов. Э. Елинек широко использует технику коллажа и монтажа, соединяя, как в калейдоскопе, образы привычных и узнаваемых телепередач, сериалов, мультфильмов, рекламы со стилем комиксов, разрушая, казалось бы, знакомые и узнаваемые ценности и стереотипы. Возникшие картины, однако, ужаснули публику своей символикой, неправдоподобностью и абсурдностью. Роман «мы пестрые бабочки, детка!» доводит бунтарские настроения 1970-х до абсурда.

Композиция романа нацелена на смешение нескольких уровней реальности. Отношение ее героев к окружению сформировалось под воздействием телесериалов, ток-шоу и художественного вымысла. Искажая реальность вплоть до абсурда, автор использует приемы нелинейности, множественности, неоднозначности, открытости. В тексте они реализуется через множество сюжетных линий. Постмодернистский характер романа проявился и в том, что персонажи выглядят как бы удвоенными: героев зовут Джордж,

Джон, Отто, Гельмут, Пол и Ринго, Элизабет и Эм(мануил), но имена словно маски, за которыми действуют совершенно иные фигуры. Они сами меняют пол, например, Отто – то мужчина, то женщина, которую автор показывает во время родов. Таким образом, характеры представляют собой гибридные создания обоих полов, объединенные, тем не менее, чем-то стереотипным: они все являются пестрыми бабочками. Пестрые бабочки символизируют политический авангард общества (это было время студенческих движений), целью которого стали революция, изменения. К сожалению, главные герои изображенного общества, как показывает роман, ничего не могут изменить. В их действиях отсутствует логика, потому что они опираются на стереотипы массового мышления. Картины реальной жизни, доведенные до абсурда, оказываются пустой оболочкой, а своеобразные характеры, возникающие из-под пародийного пера Э. Елинек, преломляются сквозь призму горькой иронии.

Проблема личности – одна из центральных в литературе конца XX века – становится причиной существенных изменений в парадигме характеров романов. Характеристики романного персонажа уже не определяются личностными параметрами, его поведение становится условным, ритуальным, жестовым. Принцип деперсонализации предопределяет такую черту художественной эстетики у Э. Елинек, как апсихологизм. Ее характеры в романе «мы пестрые бабочки, детка!» выражают характерные особенности массового сознания или проявления действия различных импульсов коллективного бессознательного. Характеры Э. Елинек невозможно назвать реалистичными, но она сделала все, чтобы публика приняла выдуманную рекламную жизнь за действительность.

Для создания образов героев Э. Елинек использует разнообразные языковые средства (повторы, метафоры и т. д.), разрушающие клише и стереотипы, задающие ритм. Внешние признаки неграмматикальности в оформлении текста (отсутствие заглавных букв, пунктуации, абзацев, прямой речи и т.д.) также выполняют важную задачу: читатель должен сам расставить акценты в тексте. Языковые новации Э. Елинек – приём деконструкции языка официальной культуры, в то же время игра слов и игра со словом у Э. Елинек не всегда имеют непосредственный мифоразрушающий смысл, нередко они являются доказательством владения писательницей средствами языка и демонстрирую ее удовольствие от работы со словом, эксперимента с формой художественного высказывания.

Одной из наиболее значимых тем романа является зависимая и второстепенная роль женщины в обществе. Э. Елинек неожиданным образом преподносит сцены мужского превосходства, а также гиперболизированно показывает мнимую мощь мужских образов в комиксах, озвучивает разнообразные формы насилия в якобы нейтральном языке новостей, обнаруживает скрытое насилие даже в личной жизни человека. По мере развертывания действия высвечиваются всё новые виды насилия; описание насилия сопутствует изображению характера.

В романе также представлен взгляд массовой культуры на женщину, в частности, на которую общество перекладывает ответственность за благополучие семьи. В центре внимания рекламного текста – миф об идеальной домохозяйке, матери и хранительнице очага, которая должна заботиться о муже и детях и пользовавшихся бытовой техникой и другими благами общества потребления, как призывает реклама. Пропагандируемые массовой культурой представления о женщине утверждают зависимость сознания домохозяйки только лишь от функций, которые она выполняет. Характеристика женщины сводится к перечислению сфер ответственности в рамках патриархального уклада: приготовление пищи, воспитание детей, общение, забота о социальном статусе семьи и исполнение супружеского долга. Э. Елинек показывает насколько абсурдно такое представление и насколько оно не соответствует роли, значимости и возможностях «слабого пола». В то же время рекламные слоганы, рецепты и советы женских журналов заманчиво обещают счастье и удовлетворение, если женщина будет лучше выполнять свои повседневные обязанности либо купит зубную пасту или стиральный порошок определенной марки. Наказанием для женщины за неподчинение оказываются социальная изоляция и эмоциональное опустошение.

Роман также показывает, как обществу внушается, что существует взаимосвязь между красотой и социальным успехом, причем такая причинно-следственная связь кажется естественной, созданной самой природой, что превращает ее в миф. Елинек пародирует создаваемое СМИ впечатление, что проблемы в эмоциональной и социальной сферах – следствие невнимания к внешнему виду. Стоит его изменить – и изменится все. Этот тезис выступает как непреложный, действительный для всех персонажей, как укоренившаяся в сознании, естественная правда.

Автор демонстрирует, насколько мы зависим от стереотипов общества, и раскрывает собственное отношение к миру, создаваемому рекламой и тривиальной литературой, посредством иронии и сатиры. Выставляя рекламный текст на посмешище, Э. Елинек не только иронично высмеивает патриархальные клише, но и срывает маску с этих якобы безобидных советов, подчеркивает, что информация, которую они несут, является формирующим элементом массового сознания, что она не безобидна, а служит установлению общественного мнения о том, каков статус женщины, занятой только домашней работой. Все это чередуется с символическими эпизодами с «элизабет», «пасхальным зайцем» и «белым гигантом». Таким образом, на художественном уровне патриархальные представления общества воплощены в романе «мы пестрые бабочки, детка!» в том, как писательница лишает смысла изображенное ею.

1970-ые годы, когда была опубликована книга, стали прорывом в политическом, общественном и литературном смысле, в смысле изменений в понимании роли женщины в семье и обществе, что и попытался донести до

публики Нобелевский лауреат своим произведением «мы пестрые бабочки, детка!», который можно рассматривать в качестве иллюстрации ломки традиционной концепции романа в 1970-е годы.

В другом своем романе под названием «Алчность» («Gier», 2000) Э. Елинек показывает то, как стремление к наживе порождается и поощряется существующими властными структурами, а жестокость вследствие алчности играет роль повсеместно принятого стереотипа современной культуры: в политике, в бизнесе, в семье. Особенно это качество, с точки зрения писательницы, свойственно героям-мужчинам, для которых сексуальные отношения зачастую становятся средством манипуляции женщиной, подчинения ее себе, а конечной целью для них в буржуазном обществе становится ее недвижимость и денежные сбережения. Жизненная правда произведения состоит в том, что в современном западном обществе не человек, а собственность составляет смысл бытия. Собственность оказывается неотъемлемой частью самооценки человека, его жизненной позиции, статуса в обществе. Э. Елинек необходимо, чтобы каждый сам для себя нашел ответ на вопрос, как справиться с жадностью и накопительством, как выжить в патриархальном обществе с искаженными ценностями. Подвергая рассмотрению мотивы человеческих взаимоотношений, писательница создает сложные сюжетные схемы, в которых переплетаются изображаемые акты человеческой жизни и психики, картины бытовой действительности, заранее наделенные автором отрицательной оценкой.

Для Э. Елинек недостаточно было изобрести занимательную цепь событий. Писательница включает в структуру произведения различные отступления (мечты, сны героев, случайные бытовые сценки, деловые сообщения), отражающие ее жизненную и нравственную позицию. Она бесстрашно обращается к злободневным общественным вопросам, озвучивает их то в форме краткого замечания, то как развернутое рассуждение, где содержатся характеристики героев, их поступков и поведения. В этих экскурсах писательница рассуждает о сути межличностных отношений в семье (между мужчиной и женщиной, между детьми и родителями), сформировавшихся под влиянием патриархальных структур. Автор сожалеет о загубленной молодости главной героини Габи Флюх, ученицы, проходящей практику в одной из строительных фирм. В ее существовании нет смысла, у нее нет желания жить и следить за процессом собственной жизни. В конфликте, положенном в основу романа, выражены противоречия между традиционным взглядом на женщину и ее стремлением к обладанию естественными человеческими правами, столкновение рутины, духовного оскудения, имущественного порабощения, косности и невежества со стремлением к человеческому достоинству.

Оригинальность композиции органически сливается с жанровым своеобразием произведения. Автор сосредотачивается на судьбе главных героев (Курта Яниша, Герти Зингер, Габи Флюх), на их отношениях, на становлении и развитии их характеров. Роман включает развернутую картину

современных общественных нравов, социальных условий, а также драматический сюжет, где динамика перипетий сочетается с динамикой внутренней (психологической), дополненной сатирическими интонациями. Постоянное присутствие автора, насмешливое отношение к героям, грубоватые шутки, эксцентричные выпады, игра с читателем придают повествованию критический пафос.

Составить мнение о психическом состоянии героев романа читателю позволяют различные художественные детали, фиксирующие его внимание на том, что автор считает важным, характерным. Значимым в структуре текста становится сон Курта Яниша, где он ощущает свое падение в змеиную яму. Таким образом автор анализирует внутренний мир героя, его переживания и страхи. Сон воссоздает среду его обитания, в которой существует только одна истинная ценность – собственность.

Литературным средством создания эмоционального фона, на котором развиваются события, также служит пейзаж, интерпретация которого дана в неожиданном ключе. Ведь если обычно природа символизирует жизнь, гармонию, то здесь она привязана к мотиву смерти: она мертва, бездушна, агрессивна. Она угрожает жизни человека, вносит в пафос повествования оттенок пессимизма. Проведением параллелей между героями и явлениями природы Э. Елинек усиливает символико-эмоциональное звучание романа: образ юной Габриэль Флюх уподобляется ручью; Герти Зингер, пожилая женщина, бывшая зарубежная корреспондентка, переводчица и по совместительству пианистка, сравнивается с бурной рекой; жандарм Курт Яниш подобен прибрежной дороге. Э. Елинек мастерски удаются образы героев благодаря психологическому анализу каждого из них. Но в их портретах находит отражение скорее деградация, чем развитие. Так, вобразе Курта Яниша автор изображает мужчину, для которого другие люди как личности не представляют ценности. Пейзаж входит в содержание и как часть социальной действительности. Автор тесно связывает природу с кричащими противоречиями жизни, с безобразными общественными отношениями, в которых каждый пытается чем-то завладеть (величественные альпийские вершины – старая патриархальная Австрия, мертвое озеро с «водорослями-сетями» – алчные устремления героев).

В мире романа «Алчность» все подчинено одной цели – обладать властью, собственностью, человеческим телом, человеческой жизнью. Достижению цели служит хорошо налаженная система государственных институтов (банки, правоохранительные органы, институт брака). Но есть и индивидуальные, более приятные способы достижения цели. Так, мужчины могут, подобно отцу и сыну Янишам, ухаживать за женщинами, очаровывать их, подчинять себе, овладевать ими и их собственностью. Героиня Герти Зингер стремиться обрести в лице Курта Яниша партнера. Она верит в счастье в замужестве, надеется найти смысл жизни, ведь создание семьи общество признает главным социальным приоритетом. Но для мужчины, которого она выбрала, смысл жизни заключается только в обладании

собственностью. Сама женщина его мало волнует. Чтобы личность обрела ценность в его глазах, ей необходимы символы власти. Себя он ценит за высокую должность и положение, которые и помогают ему удачно вписаться в современное общество потребления. Женщина в увиденном писательницей мире подвергается порабощению и обречена на одиночество и отчуждение. Героиня не может стать счастливой, поскольку патриархальные структуры не создают условий для ее развития и самореализации. Попытки убежать от одиночества приводят к потере себя.

В то же время если целью женщины является признание в обществе, получение достойного статуса, ей приходится самой «расставлять сети», в которые она надеется поймать «волшебную» рыбку, при этом она еще не догадывается, что сама она и есть улов. Герти и Габи, в своей попытке защититься, предъявляют мужчине претензии, условия. Он же либо сбегает, либо обманывает. Героиня Герти, например, не понимает, что Курта Яниша (объекта ее желаний) привлекает только ее недвижимость. Незаметно для себя она превращается из охотницы в добычу. Отдав собственность, деньги, свободу, жизнь, индивидуальность, женщина следует за мужчиной и теряет все, в том числе и себя. Впрочем, Э. Елинек не проявляет к женщине большого сочувствия в процессе противопоставления ее мужчине: реализовав свое желание, героиня становится столь же алчной. В последний момент Герти все же обнаруживает в себе «нечто вроде достоинства» и пытается разобраться в себе. Однако в попытке сбросить оковы алчного мира героиня разрушает себя и сводит счеты с жизнью. Изображенная автором реальность не создает условия для реализации иных интенций.

Проблематика данного романа, как и романа «мы пестрые бабочки, детка!», также отражает непримиримую борьбу полов, которая в итоге всегда приводит к подчинению женщины. Отношения между протагонисткой-женщиной и антагонистом-мужчиной в изображении Э. Елинек – это жестокие отношения рабыни и рабовладельца. Нивелируя суть женственности, герой-мужчина сам не может оставаться тем, кем ему предназначено быть природой. Он впадает в порочную зависимость от неуемного стремления к наживе, обладанию, подчинению, его поступки мотивируются главным образом меркантильностью. Если женщина становится препятствием на его пути к заветной цели (овладение новой собственностью), то он не останавливается ни перед чем. Наиболее простым решением является подчинение через институт брака, при этом женщина признается ценной частью общества, пока обладает имуществом.

Жандарм Яниш – типичный для Э. Елинек образ, олицетворяющий худшие человеческие пороки – алчность, жажду власти, жестокость. Автор нисколько не симпатизирует ему. Нет открытого проявления сочувствия со стороны писательницы и к жертве, обезумевшей от желания заполнить собой все жизненное пространство мужчины. Сопереживания не вызывает и ни один из жителей маленького австрийского городка. В другой ситуации можно было бы посочувствовать старушке, над которой издевается невестка

жандарма, или юной девушке, ставшей жертвой преступника. Но автор разоблачает и их, высвечивая отвратительные, низменные черты. Для алчности, по мнению писательницы, не существует границ, нет ни возрастного, ни социального, ни морального ценза. Э. Елинек приходит к пессимистичному выводу, что в мире нет и не было ничего светлого и достойного, но в интонациях текста кроется надежда когда-нибудь опровергнуть такой взгляд на человеческую натуру.

Писательница направляет критику против общественных структур, постулирует убеждение, что господствующей культурной моделью, культурным архетипом современности остается патриархат с его гендерной идеологией. Ее герои тонут в болоте мещанства, алчности, ненависти, презрения. В своих произведениях писательница воссоздает и деконструирует, разоблачает стереотипные, определяемые массовой культурой темы, мотивы, язык. Она развенчивает и опровергает мифы общества. Деконструкция как художественный метод Э. Елинек не предполагает наличия в ее произведениях решений морально-этических и социальных конфликтов, альтернативных рекомендаций, надежды на счастливую концовку. Приемы нелинейности, множественности, неоднозначности, открытости – инструментарий писательницы. Автор лишает свои характеры принципиальной способности к самоопределению и самореализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кастельс, М. Информационная эпоха : экономика, общество и культура / М. Кастельс ; пер. с англ. ; под науч. ред. О. И. Шкаратана. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
2. Костина, А. В. Массовая культура как культура диалога / А. В. Костина // Цивилизации : сб. ст. – Вып. 7: Диалог культур и цивилизаций. – М., 2006. – С. 234–259.
3. Пронькина, А. В. Массовая культура как культурологическая категория / А. В. Пронькина // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. – 2012. – № 1 (34). – С. 64–76.

А. Ю. Пятровіч
г. Минск, Беларусь

ВОБРАЗ ЖАННЫ Д’АРК У ВЕРШАХ ЛУІЗЫ ГЛЮК І ЭН СЭКСТАН

Тыпалагічныя падабенствы, якія можа знайсці паміж творамі выбітных амерыканскіх паэтак Э. Сэкстан (1928–1974) і Л. Глюк (нар. 1943 г.) уважлівы чытач, зусім не выпадковыя. Абедзве яны былі актыўнымі ўдзельніцамі пасляваеннага літаратурнага працэсу ЗША: Э. Сэкстан выдала свой першы паэтычны зборнік у 1960 г. пад назвай «У Бедлам і часткова назад» (“To Bedlam and Part Way Back”), тады як Л. Глюк дэбютавала

ў 1968 г. томам вершаў «Першынец» (“Firstborn”). У замежным літаратуразнаўстве Э. Сэкстан лічыцца вядучай паэткай так званай спавядальнай плыні (confessional poetry) нароўні з С. Плат, якая моцна паўплывала на раннюю творчасць Л. Глюк [1, p. 201]. Агульныя рысы відаць і ў псіхалагічных партрэтах абедзвюх маладых аўтарак, якія супрацьпастаўлялі сябе рутыннай канс’юмерысцкай штодзённасці тагачаснай Амерыкі і адчайна спрабавалі разгадаць таямніцу ўласнай асабовасці. Э. Сэкстан, якая на працягу жыцця пакутавала ад дэпрэсіі, вызнавала ў адным са сваіх інтэрв’ю: «I had a kind of buried self who didn’t know she could do anything but make white sauce and diaper babies. I didn’t know I had any creative depths. I was a victim of the American Dream, the bourgeois, middle-class dream. All I wanted was a little piece of life, to be married, to have children. <…> But one can’t build little white picket fences to keep nightmares out. The surface cracked when I was about twenty-eight. I had a psychotic break and tried to kill myself» [2, p. 93]. Л. Глюк апісвала сваю юнацкую барацьбу з нервовай анарэксіяй у эсэ «Адукацыя паэта» (“Education of the Poet”, 1989 г.) наступнымі словамі: «In mid-adolescence, I developed a symptom perfectly congenial to the demands of my spirit. I had great resources of will and no self. <…> I couldn’t say what I was, what I wanted in any day to day, practical way. What I could say was no: the way I saw to separate myself, to establish a self with clear boundaries was to oppose myself to the declared desire of others… <…> I began to refuse food… <…> And I realized, logically, that to be 85, then 80, then 75 pounds was to be thin: I understood that at some point I was going to die» [3, p. 10–11].

Псіхалагічныя праблемы, звязаныя з пакутлівым адчуваннем жаночай цялеснасці, безумоўна наклалі трагічны адбітак на ўсю далейшую творчасць дзвюх паэтак: і на выбар праблематыкі, і на выкарыстанне пэўных мастацкіх вобразаў, адзін з якіх будзе разгледжаны ў гэтым артыкуле. Гаворка ідзе пра гераіню французскага народа, св. Жанну д’Арк (1412–1431 гг.), якая праславілася сваімі ваеннымі подзвігамі падчас Стагадовай вайны. У Нобелеўскай лекцыі 2020 г. Л. Глюк жартаўліва заўважыла, што яе з сястрой выхоўвалі так, каб дарослымі яны маглі выратаваць Францыю [4]. Сапраўды, у дзяцінстве і юнацтве Жанна д’Арк была адной з улюбёных гістарычных постацей нобелеўскай лаўрэаткі, што ясна вынікае з яе аўтабіяграфічнай прозы і паэзіі [3, p. 7; 5, p. 480]. Не дзіва: амерыканская даследчыца гісторыі Э. Л. Барстаў адзначыла, што і ў XXI ст. вобраз знакамітай французанкі працягвае натхняць жанчын, якія бачаць у ёй натхняльны прыклад высокай духоўнасці, нязломнай веры ў сябе і адвагі, якая дае сілы змагацца супраць устойлівых сацыяльных норм [6, p. 288–292].

У сваім другім зборніку, які пабачыў свет пад назвай «Дом на балотах» (“The House on Marshland”, 1975), Л. Глюк апублікавала верш «Жанна д’Арк» (“Jeanne d’Arc”). Цікава, што яна абрала арыгінальнае французскае напісанне імя сваёй гераіні, а не яго англійскі варыянт (Joan of Arc); можна казаць пра пэўную схільнасць паэткі да інтэлектуалізму, які выяўляе сябе ў падобным, хай фрагментарным, выкарыстанні замежных моў у яе творах. Асноўнай

тэмай верша з'яўляецца пераўтварэнне, рэальнае і сімвалічнае. Ён пабудаваны на мастацкім кантрасце, на яскравым паралелізме дзвюх сцэн. У першай страфе Жанна чуе пасярод адкрытага поля галасы, якія распавядаюць пра «вялікую ласку Хрыста» (Christ's great grace), – ці, дакладней, бачыць іх пад выглядам святла, што праходзіць праз лісце дрэў. Па загадзе звыш яе цела «стала цвёрдай бранёй» (hardened into armor). У другой страфе Жанна ўжо зачыненая ў цёмнай вязніцы, і галасы кажуць ёй, што яна павінна «ператварыцца ў агонь» (be transformed to fire), фактычна, у святло, згодна з «Божай воляй» (God's purpose) [5, p. 76]. Свабода і несвабода, святло і цемра, ласка і воля – гэтыя канцэпты паслядоўна супрацьпастаўляюцца паэткай, прычым другі з пары заўсёды замяняе першы, экспліцытна абрысоўваючы тым самым трагічны лёс яе гераіні. Адначасова цела Жанны праходзіць праз доўгае пераўтварэнне ў чысты і, парадаксальна, свабодны дух, трансцэндэнтны па сваёй прыродзе. Нездарма менавіта Бога ці нешта блізкае да боскасці ў біблейскай культуры нярэдка сімвалізавала полымя: Яхвэ, альбо Ягоны анёл, з'явіўся перад Майсеем у цярновым кусце, які гарэў, але не згараў; слава Госпада на вышыні гары Сінай падавалася сынам Ізраіля «агнём паглынальным»; прарок Ілля атрымаў адказ ад праўдзівага Бога пра агонь і г. д. [Вых. 3:2, 24:17, 3Цар. 18:24]. Сама Л. Глюк пісала пра «палымяную істоту» (fiery self) Бога Ізраіля ў сваёй пазнейшай кнізе вершаў «Дзікі касач» ("The Wild Iris", 1992) [5, p. 285]. Больш за тое, каталіцкія жанчыны-містыкі з сярэднявечнай Італіі таксама нярэдка спрабавалі аддаць уласнае цела, ці яго часткі, агню, каб ачысціцца ад плоцкай мярзоты і здабыць святасць. Так, Анжэла з Фалінья апякала сябе, каб суцішыць душэўны боль, калі яе пакінула ласка Госпада, а Даменіка даль Парадыза падпаліла сваё плячо звязкай свячэй у жаданні пазбыцца невыноснага адчування цялеснай грахоўнасці [7, p. 107, 163]. Вогненнае ачышчэнне ад жаночай цялеснасці праз стагоддзі было ў еўрапейскай культуры шляхам набліжэння да ідэальнага, трансцэндэнтнага, нават боскага існавання. У апошніх радках гераіня заўважае, што абавязаная жыццём сваім ворагам – і тут таксама маецца на ўвазе вечнае духоўнае існаванне ў постаці легенды, ментальнага канструкта, якому суджанае абсалютна ідэальнае быццё. Уражвае складаны дыялектычны падыход Л. Глюк да праблематыкі цялеснасці: апяванне поўнай прысутнасці чалавека ва ўласным целе і розуме, характэрнае, напрыклад, для яе любоўнай лірыкі, спалучаецца з нязменным імкненнем дыстанцыявацца ад экзістэнцыяльнай трагедыі матэрыяльнага існавання.

Неабходна заўважыць, што светлы вобраз Жанны мае ў «Доме на балотах» свайго цёмнага двайніка. Гэта ролевая гераіня верша «Забойца» ("The Murderess") – вар'ятка, якая пазбавіла жыцця ўласную дачку. Яе споведзь перад камісарам паліцыі напоўненая рэлігійнымі алюзіямі. Перадусім яна сцвярджае, што дзяўчына, у якой пачала абуджацца цікавасць да мужчын, была пад уладай нячыстага і магла трапіць у пекла. Забойства было здзейсненае, каб сцерці з дзяўчыны пляму граху, і гэта вярнула Богу належную ўладу. Ён літаральна «запанаваў над яе целам» (presided at her body) замест яе самой,

д’ябла ці іншых мужчын [5, p. 67]. У гэтым аспекце верш падаецца паэтычным увасабленнем сацыяльна-псіхалагічнай гіпотэзы Р. М. Бэла і Д. Вайнштэйна, якія даследавалі розніцы паміж аскетычнымі практыкамі каталіцкіх святых мужчынскага і жаночага полу: «For women evil was internal and the Devil a domestic parasitic force, whereas for men sin was an impure response to an external stimulus, one that left the body inviolate» [7, p. 16]. Адначасова «Забойца» стварае надзвычай цікавы кантраст з «Жаннай д’Арк»: на прыкладзе гэтых двух твораў паэтка дэманструе, чым адрозніваецца банальнае рэлігійнае шаленства ад містычнага перажывання, якое ўзбагачае індывіда. Першае пазбаўляе выбару, годнасці і паўнавартаснага жыцця як самога хворага, так і тых, каго той палічыць аддаленымі ад боскасці. Безыменная маці безыменнай дзяўчыны прысвойвае ўладу не над сабой, а над целам сваёй дачкі, абгрунтоўваючы гэта трансцэндэнтнымі мэтамі; насамрэч гаворка ідзе выключна пра нездаровыя ілюзіі і фантазіі, спароджаныя памутнелым розумам. Другое, насупраць, дае магчымасць трансфармацыі, духоўнага развіцця і нават неўміручасці. Цела Жанны пераўтвараецца згодна з Боскай і яе ўласнай воляй, каб сама яна магла перайсці ў вечнасць.

Надзвычай падобны па сутнасці погляд на гісторыю Жанны д’Арк прапанавала сваім чытачам Э. Сэкстан. Яе твор «У таварыстве анёлаў» (“Consorting with Angels”), надрукаваны ў зборніку «Жыві альбо памры» (“Live or Die”, 1966), утрымлівае апісанне сімвалічнага сну: «In that dream there was a city made of chains // where Joan was put to death in man's clothes» [8, p. 111]. Паэтка выкарыстала традыцыйную англійскую форму імя славутай французанкі, не дадаючы да яго нават прозвішча, але гаворка, бясспрэчна, ідзе менавіта пра тую самую Жанну. Лірычная гераіня верша наследуе яе лёс: «Then the chains were fastened around me // and I lost my common gender and my final aspect. <…> // I was not a woman anymore, // not one thing or the other. <…> // I'm no more a woman / than Christ was a man» [8, p. 112].

Пераймаючы паводзіны Жанны, якая памерла ў мужчынскім адзенні, лірычная гераіня «У таварыстве анёлаў» у рэшце рэшт пазбываецца любых палавых ці гендарных адзнак і здабывае сапраўдную вольнасць, нават боскасць, прыпадабняючы сябе да Хрыста, з якім яе яднае агульная свабода быцця. Калі мы вернемся да твора Л. Глюк, то таксама заўважым там кароткі лагічны ланцужок: «жанчына» – «мужчына» – «дух», бо перад тым, як ператварыцца ў полымя, Жанна мусіць спярша надзець браню, гэта значыць, традыцыйна маскулінны атрыбут. У «Бухце» (“The Inlet”), іншым раннім вершы Л. Глюк са зборніка «Першынец», лірычная гераіня, жадаючы пазбыцца цялесных і душэўных мук, хоча прыпадобніцца да біблейскага юнака Сэдраха, які выйшаў цэлы з вогненнай печы [5, p. 52]. Такія метамарфозы нагадваюць пра вядомы пасаж з гнастычнага Евангелля паводле Фамы, дзе Хрыстос абяцае зрабіць Марыю (верагодна, Магдаліну) жывым духам, падобным да мужчын, і сцвярджае, што кожная жанчына, якая стане мужчынам, увойдзе ў Царства Нябеснае [9, с. 261]. У гэтых радках адлюстравалася непрыязнасць гностыкаў да чалавечага цела – асабліва да

жаночага з яго рэпрадукцыйнымі функцыямі, скіраванымі на памнажэнне жыцця ў змрочным свеце, якім кіруе нядобры дэміург. Цень гэтай непрыязнасці заўважны ў творах Э. Сэкстан і Л. Глюк, і яго можна патлумачыць не столькі тэалагічнымі, колькі псіхалагічнымі прычынамі, звярнуўшыся да біяграфій абедзвюх паэтак. Э. Сэкстан здзейсніла спробу самагубства, калі гендарныя абмежаванні, якія навязвала жанчынам пасляваеннае амерыканскае грамадства, давялі яе да нервовага зрыву. Гераіня «У таварыстве анёлаў» адкрыта вызнавала: «I was tired of gender things» [8, p. 111]. Тагачасная дзяржава прапагандавала ідэал хатняй гаспадыні, дасканалай маці і жонкі; да гэтай прапаганды актыўна далучыліся ўладальнікі буйных прадпрыемстваў, нацэленых на продаж разнастайных паўфабрыкатаў, кухоннай тэхнікі, сродкаў для чысткі падлогі і г. д. Амерыканскі пісьменнік А. Левін (1929–2007) стварыў навукова-фантастычную пародыю на вобраз ідэальнай гаспадыні 1950-х гг. у папулярным рамане «Стэпфардскія жонкі» (“The Stepford Wives”, 1972), дзе пад усмешкамі і завітымі валасамі такіх гаспадынь хаваліся механізмы, што прыводзілі ў дзеянне звычайных жалезных робатаў, сканструяваных для выгоды мужчын. У рэальнасці самі жанчыны, якія спазналі незалежнасць, больш не маглі задаволіцца настолькі абмежаванай роляй і пагадзіцца з поўнай адсутнасцю перспектыў інтэлектуальнага развіцця. Прыхаваны ўзрост дэпрэсій, алкагалізму, залежнасці ад антыдэпрэсантаў і транквілізатараў сярод хатніх гаспадынь ЗША прааналізавала Б. Фрыдан ва ўплывовай кнізе «Загадка жанчыны» (“The Feminine Mystique”, 1963) [10, p. 203–206]. Многія творы Э. Сэкстан можна лічыць мастацкай інтэрпрэтацыяй гэтага сацыялагічнага даследавання.

Характэрна, што іншы яе верш, «Выкрадальнік агню» (“The Fire Thief”) са зборніка «Страшнае веславанне насустрач Богу» (“The Awful Rowing Towards God”, 1975), прапануе больш змрочны погляд на постаць Жанны д’Арк. Гэты твор мае досыць складаную фабулу, у якой перапляліся розныя міфы і легенды народаў свету. Паэтка апісвае, як у сівую даўніну ўсе жывыя стварэнні пакутавалі без агню, няздольныя ані сагрэцца ў любы момант, ані прыгатаваць ежу ўдзень, ані станчыць вакол вогнішча ўначы. Жывёлы, птушкі, рыбы, насякомыя, мужчыны, жанчыны, таямнічыя звышнатуральныя істоты, названыя «жаўнерамі сонца» (the soldiers of the sun), і нават тытан Праметэй спрабавалі выкрасці агонь у Бога, але па розных прычынах не дамагліся свайго. У рэшце рэшт сабака здолеў не выкрасці, а выпрасіць агонь пад умовай, што зможа «захаваць яго святасць» (keep it sacred). Аднак гэтая адзіная умова не была выкананая, бо людзі аказаліся няздольнымі стрымаць сваё абяцанне найвышэйшай сіле.

Э. Сэкстан апісвае вынік з уласцівай для яе мастацкага метаду натуралістычнасцю, амаль празмернай, поўнай макабрычных дэталяў: «They did not listen forever // for they burned Joan // and many, and many, // burned at the stake, / peeling their skin off, // boiling their good red blood, // their hearts like eggs…» [8, p. 462] Сакральны агонь чакала найгоршая прафанацыя з магчымых – яго выкарысталі ў якасці прылады жорсткага забойства; сабака стаў «выкрадаль-

нікам» не ў прамым сэнсе, а хутчэй у пераносным, калі міжволі парушыў дадзенае Богу слова. Метафары, выкарыстаныя паэткай, дазваляюць зразумець, што людзі фактычна зраўнялі целы сваіх братоў і сясцёр з ежай – мясам, супам, яйкамі, пазбаўляючы іх усялякай годнасці, індывідуальнасці і духоўнасці, зводзячы спярша да выключна фізічнага быцця, а потым да небыцця. Э. Сэкстан была не адзінай літаратаркай свайго часу, якая звярнулася да настолькі брутальных тропаў: у кантэксце літаратурнага працэсу Паўночнай Амерыкі падаецца немалаважным, што выдадзены ў 1969 г. дэбютны раман канадскай пісьменніцы М. Этвуд атрымаў назву «Ядомая жанчына» (“The Edible Woman”), бо яго галоўная гераіня ўпарта адмаўлялася ад ежы, каб выйсці за межы канс’юмерысцкага пасляваеннага грамадства, гэта значыць, не спажываць і не быць спажытай [11, p. 22].

У «Выкрадальніку агню» славутая француженка, якую паэтка заўсёды называе толькі па імені, быццам сяброўку, стала не столькі паўнавартасным персанажам, колькі архетыпічнай, першаснай ахвярай маральнай і інтэлектуальнай слепаты, спакон вякоў уласцівых любому грамадству. Безумоўна, Э. Сэкстан не выпадкова абрала такой ахвярай менавіта жанчыну, якая адважна парушала гендарныя нормы. Сацыяльна-гістарычныя абставіны, у якіх ствараўся верш, не толькі натхнялі фемініstак на змаганне за ўласныя правы, але часам і выклікалі ў іх зразумелыя трывогу і боязь. Любы свядомы барацьбіт супраць агульнапрынятай маралі не можа не задумацца аб патэнцыяльна небяспечных наступствах ўласных дзеянняў, калі вырашыць прааналізаваць стагоддзі досыць крывавай і змрочнай гісторыі чалавецтва. Падобную інтэрпрэтацыю наўрад ці можна лічыць маргінальнай: так, у даследаванні Э. Л. Барстаў знайшлося месца для згадкі пра тое, што некаторыя жанчыны лічаць гісторыю Жанны перасцярогай перад залішняй смеласцю ў выказваннях [6, p. 289].

Безумоўна, для паўнавартаснага разумення вершаў Э. Сэкстан неабходна памятаць пра асаблівасці «жаночага пытання» ў пасляваенным амерыканскім грамадстве, тады як творы Л. Глюк успрымаюцца больш глыбока, калі чытач ведае, што паэтка доўгі час змагалася з нервовай анарэксіяй. Ад гэтай хваробы часцей за ўсё пакутуюць маладыя дзяўчаты, апантаныя адначасова нянавісцю да ўласнага цела, якое расце, змяняецца і робіцца здольным да нараджэння дзяцей, і жаданнем цалкам яго кантраляваць. Невыпадкова многія адданыя хрысціянкі, імкнучыся да ідэальнага містычнага саюза з Богам, упадалі ў так званую «свяшчэнную анарэксію», якая дазваляла ім перамагчы тленную плоць сіламі духа, натхнёнай звыш волі і свядомасці [7, p. 28–30]. Падаецца натуральным, што сімвалічнае ператварэнне ў мужчыну стала для гераінь Л. Глюк і Э. Сэкстан першым крокам на шляху да трансцэндэнтнасці: яно знішчала як сацыяльныя, так і фізічныя абмежаванні, і прапанавала значна больш вольнасці ва ўчынках і думках. Не дзівіць і тое, што ў сваіх духоўных пошуках абедзве яны звярнуліся да андрагіннай постаці Жанны д’Арк, якая ідэальным чынам увасобіла іх глыбінныя жаданні, і пераасэнсавалі трагічны наратыў яе легенды, ператвараючы гібель у вызваленне.

ЛІТАРАТУРА

1. Logan, W. Our Savage Art : Poetry and the Civil Tongue / W. Logan. – New York : Columbia University Press, 2012. – 368 p.
2. Salvio, P. Anne Sexton : Teacher of Weird Abundance / P. Salvio. – Albany : State University of New York Press, 2007. – 170 p.
3. Glück, L. Proofs & Theories : Essays on Poetry / L. Glück. – New York : Ecco, 1995. – 150 p.
4. Louise Glück – Nobel Lecture [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2020/gluck/lecture/. – Дата доступу : 01.05.2021.
5. Glück, L. Poems 1962–2012 / L. Glück. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 2013. – 656 p.
6. Joan of Arc and Spirituality / ed. A. W. Astell, B. Wheeler. – New York : Palgrave Macmillan US, 2003. – 305 p.
7. Bell, R. M. Holy Anorexia / R. M. Bell. – Chicago : The University of Chicago Press, 1985. – 248 p.
8. Sexton, A. The Complete Poems / A. Sexton. – Boston : Mariner Books, 1999. – 656 p.
9. Апокрифы древних христиан : Исследование, тексты, комментарии / ред. А. Ф. Окулов и др. – Москва : Мысль, 1989. – 336 с.
10. *Friedan, B.* The Feminine Mystique / B. Friedan. – London : Penguin Books, 2010. – 368 p.
11. Margaret Atwood (Bloom's Modern Critical Views) / ed. H. Bloom. – New York : Chelsea House Publishers, 2008. – 204 p.

О. В. Разумовская
г. Москва, Россия

ЛИТЕРАТУРНОЕ «ПОТОМСТВО» XIX ВЕКА: РЕМЕЙКИ И СИКВЕЛЫ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ

Литературные сиквелы обосновались в литературе давно и прочно еще в те времена, когда самого термина не существовало. Если рассматривать сиквел сугубо технически, как развитие сюжетной линии оригинала или эксплуатацию персонажа с целью изображения его дальнейшей судьбы, то первые литературные произведения античности – «Илиада» и «Одиссея» – соотносятся как приквел и сиквел. Теоретики данной формы литературы могли бы уточнить, что «Одиссея», скорее, «спин-офф», то есть история одного из персонажей текста-источника, а «Энеида», в свою очередь, является сиквелом обеих гомеровских поэм. История литературы знает самые

разнообразные примеры литературных продолжений, написанных автором оригинала, как у Крузо, или поклонниками (так называемые фанфикшн), канонических или апокрифических.

Несмотря на свой, казалось бы, почтенный, по крайней мере, осененный столетиями существования статус в литературе, сиквел как форма словесности редко поднимается выше уровня массовой культуры, в лучшем случае – беллетристики, и почти никогда не превосходит по качеству свой источник. Одна из причин этого непреодолимого эстетического несовершенства заключается в психологической мотивации, вызывающей сиквелы к жизни, – она зарождается в сфере бессознательного и инфантильного желания «массового» читателя продлить общение с любимыми героями или свое пребывание в полюбившемся художественном мире (подобным образом К А. Прасолова определяет фанфикшн как «своеобразный, текстуально выраженный аффект», «эмоциональный, видимый и осязаемый интерпретативный отклик поребителя массовой культуры на ее продукцию» [1, с. 3]). Таким образом, сиквелы, в большинстве своем, имеют отношение не столько к сфере искусства и литературы, сколько к проблемам психологии и социологии чтения, причем чтения как потребления текста и несанкционированного автором соучастия в процессе его создания.

Любой сиквел можно рассматривать как ремейк; когда, он создается, неизбежно разрушаются установленные автором оригинала законы им же придуманного художественного мира, игнорируются или деформируются его ценностные и эстетические установки. Однако ряд литературных продолжений строится не столько на переделке, сколько на продолжении оригинального замысла, с использованием не персонажей исходного текста, а их потомков, друзей, дальних родственников и т. д. На первый взгляд, такая форма продолжения менее разрушительна для оригинала, так как не затрагивает первоисточник напрямую, а лишь паразитирует на его сюжете или системе персонажей.

Сиквелы про детей главных героев нельзя назвать изобретением современных беллетристов. Книжные «династии» выстраивались в литературе с давних времен. Так, европейские читатели в конце XVII века с интересом следили за похождениями Телемака («Les Aventures de Telemaque», 1699). В авантюрно-приключенческой трилогии Дюма о мушкетерах повествовательный фокус постепенно смещается в сторону молодого виконта де Бражелона, сына Атоса. Дети знаменитых литературных героев часто становятся персонажами неавторизованных продолжений, подобных «Сыну графа Монте-Кристо» (1993) Александра Лермина. Существуют также сиквелы к русским произведениям, например, роман-кроссворд Александра Зоблотько о судьбе дочери Анны Карениной.

Родственные связи между героями создают плодотворную основу для сериализации, необходимой массовой литературе. Особенную популярность эта форма сиквелов приобрела в конце XX века, с развитием так называемого «фандомного» движения. Вокруг отдельных популярных произведений воз-

никает своего рода металитературный универсум, включающий в себя экранизации, любительские продолжения и тематические интернет-сайты. Поклонники оригинального произведения создают свободные продолжения, стремясь преодолеть его сюжетную завершенность или исчерпанность, выводя в качестве действующих лиц потомков любимых героев. Примечательно, что абсолютное большинство сиквелов, посвященных детям главных героев, написано женщинами. Они играют в полюбившихся персонажей, как в куклы, додумывая их истории по ходу самой игры. Развивая эту метафору, можно сказать, что современные беллетристы обращаются с героями известных произведений, как с любимыми когда-то игрушками, которых они достают из пыльного сундука, переодевают в современное платье и заставляют говорить чужими голосами.

Особой любовью литературных «мародеров» пользуются произведения, получившие статус признанной классики, но не до конца освободившиеся от «подозрения» в принадлежности к женской литературе: романы Остин, Бронте. Запоздалый «демографический взрыв», приведший к появлению сонма непризнанных литературных потомков известных персонажей, пришелся на 90-годы XX века. За это период свет увидела целая плеяда детей Элизы Беннет и мистера Дарси, а также Джейн Эйр и Рочестера. Среди последних – история дочери Джейн Эйр в одноименном романе Элизабет Ньюарк («Jane Eyre's Daughter», 1999). Сиквел повествует о жизни четы Рочестер, которая вместе с сыном уезжает в Вест-Индию, и о злоключениях их дочери Дженет, вынужденной делать выбор между двумя поклонниками. Даже Адель Варанс, воспитанница Рочестера, удостоилась собственных «апокрифов» – в романах Эммы Теннант («Thornfield-hall», 2002) и Клэр Мойз («Adele, Grace and Celine: the Other Women of Jane Eyre», 2009). Миру произведений Джейн Остин тоже был нанесен немалый ущерб, когда за него взялись вооруженные пером почитательницы. У англичанки Элизабет Астон (1948–2016) появилось целых два цикла романов о мистере Дарси и его жизни после женитьбы на Элизе Беннет. У четы Дарси, по воле романистки, было семеро детей – два сына и пять дочерей, чьим приключениям в Лондоне посвящена первая из частей саги («Mr. Darcy's Daughters», 2004). Роман стал началом серии из десяти произведений, уводящих читателя все дальше от литературного первоисточника сюжета, и это лишь один из многих примеров неавторизованной литературной «сериализации». В настоящее время литературное «потомство» четы Дарси практически не подлежит исчислению.

Большинство подобных сиквелов демонстрируют крайне низкий литературный уровень, паразитируя на славе своих предшественников и компенсируя художественную слабость текста сенсационными поворотами сюжета и введением детективной интриги, эротики, мистики и других отсутствующих в оригинале компонентов. Так, в романе Эммы Теннант «Торнфилд-Холл» поджигательницей усадьбы Рочестера оказывается миссис Ферфакс, а у самой Адель по воле романистки появляется брат-близнец в Париже, правда, от другого биологического отца [1]. Линда Урбах, написавшая продолжение

романа «Госпожа Бовари», придерживается схожей стратегии – она позволяет сюжету своего произведения развиваться в сторону большей развлекательности, добавляя в текст элементы различной жанровой природы – пикарески, романа о моде, о художниках, эротического романа, при этом сохраняя фабульную и образную связь с источником [2]. Ремейк привязан к оригиналу образами, играющими роль якорей и рассчитанными на читателя, хорошо знакомого с текстом Флобера. Маринованные корнишоны по рецепту матери Шарля, корзина с абрикосами от Родольфа, амазонка Эммы для конных прогулок – эти детали перекочевали из текста Флобера в текст Урбах, получив дополнительные характеристики в воспоминаниях Берты. Абрикосы оказались мясистыми, но безвкусными, банки с корнишонами ровными рядами заполняли кладовую старой мадам Бовари, свидетельствуя о ее экономности и хозяйственных талантах, а костюм для верховой езды запомнился маленькой Берте не только своей элегантностью, но также сложностью и многослойностью. Современной романистке тесно в заданных Флобером точно выверенных рамках художественного мира, и она принимается за пересмотр событий и мотивов исходного текста. Читатель может узнать из ее версии, что к Гильомену Эмма ходила вместе с дочерью, надеясь разжалобить нотариуса при помощи ребенка; что Берта подсматривала за матерью во время ее свиданий с Родольфом в лесу; что госпожа Бовари не только сама увлекалась любовными и приключенческими романами, но и читала дочери отрывки из Вальтера Скотта и других любимых авторов.

Линда Урбах отправляет героиню, в соответствии с оригинальным текстом, к бабушке, исчерпав образный потенциал Ионвилля как топоса. На этом флоберовская «легенда» заканчивается, и начинается чистый апокриф – мать Шарля оказывается жестокой и патологически скупой, бьет девочку и заставляет работать по дому и на ферме. По мере удаления от оригинала текст Урбах нуждается в какой-то другой опоре, сюжетной или даже фактологической, и начинает вбирать в себя уже не литературные, а вполне реальные фигуры, например, художника Жана-Франсуа Милле, модельера Чарльза Ворта, императрицу Евгению, изобретателя джинсов Ливая Страусса. К этому же приему прибегают и другие ремейки начала 2000-х гг. – в романе Теннант «Торнфилд-Холл» фигурируют Жерар де Нерваль с ручным омаром, его возлюбленная Женни Колон, актеры театра «Funambules» и фотограф Гаспар Надар.

Ферма бабушки становится для Берты отправной точкой большого путешествия. После смерти пожилой госпожи Бовари девушка вынуждена искать работу на прядильной фабрике. Картины выматывающего, отупляющего труда и безрадостной жизни в дешевом пансионе сменяются изображением гротескной роскоши в доме парижского фабриканта-трансвестита и его бисексуальной жены. Параллельно географическим перемещениям героини (Ионвилль – ферма – Лилль – Париж) происходит восхождение героини по социальной лестнице (от крестьянки до помощницы известного модельера).

Одновременно разворачивается вектор внутреннего движения в сознании героини, ее поиск собственной идентичности, обретаемой через преодоление материнского «наследства».

Берте постоянно напоминают о ее сходстве с госпожой Бовари, тем самым обрекая на повторение ее пути. Ионвилльские сплетницы, бабушка, монахини в монастыре и даже постаревший Родольф – все узнают в Берте дочь Эммы, приписывая ей пороки матери и пророча ее же судьбу. Берта неравнодушна к мужскому обаянию, ее влечет к роскоши и красивым вещам, но главное сходство двух женщин заключается в склонности к опьяняющим, парализующим волю мечтам. Девочка мечтает о красивой жизни, большой семье (как у Омэ), собственном жилище, интересной работе, богатстве, любовных отношениях, причем ее грезы направлены не только в будущее, но и в прошлое. Мысленно она переписывает свое безрадостное, лишенное родительской любви детство, ретроспективно украшает сентиментальными деталями воспоминания о редких сценах общения с матерью и отцом.

Роман Линды Урбах борется в сознании читателя за право считаться продолжением флоберовского текста, по крупицам воссоздавая сюжетную и образную связь двух текстов. Сама героиня идет по противоположному пути, стремясь освободиться от флоберовского «проклятия», наложенного на Эмму, и предстать перед читателем не дочерью опозоренной госпожи Бовари – прелюбодейки и самоубийцы, но воплощением нового типа героини, self-made woman, добившейся успеха и реабилитировавшей имя своей печально знаменитой матери. На этом пути она переживает немало трансформаций, соотносимых с сюжетными схемами известных произведений. Возраст Берты, в котором она вступает во взрослую жизнь и получает первый сексуальный опыт, соответствует возрасту Лолиты, тем более что героиня Урбах постоянно становится объектом внимания зрелых мужчин (в том числе любовника ее матери, Родольфа). Поездка Берты к бабушке в карете с пожилым мужчиной, поедающим колбасу с чесноком и похотливо рассматривающим девочку, отсылает читателя к «Пышке» Мопассана. Работа на фабрике и картины эксплуатации детского труда пронизаны диккенсовскими нотами, а жизнь Берты в пансионе, с отвратительной едой и холодными комнатками, забитыми ненужным хламом, напоминает эпизоды из «Человеческой комедии» Бальзака.

Переписывание классических романов XIX века превращается для представителей беллетристики и бульварной литературы в изощренную и зачастую азартную игру, правила которой лишь условно соотносятся с постмодернистской практикой литературной деконструкции. Авторы современных вариаций классических текстов не стремятся иронически или пародийно дистанцироваться от произведения-источника, не пытаются травестировать жанр или сюжет (за исключением эротических версий). Напротив, они пытаются создать иллюзию, или, скорее, имитацию диалога с создателем исходного текста, искусственно и не всегда успешно воссоздавая стиль оригинала и псевдоаутентичную атмосферу в своих произведениях. Ремейки

«Мадам Бовари» или «Джейн Эйр» – отнюдь не единственный в современной массовой культуре пример поверхностного литературного ревизионизма, в рамках которого переписывание – не плодотворная интертекстуальная стратегия, а механический прием, препятствующий естественному развитию и обновлению арсенала художественной словесности. Происходит бесконечное самоповторение сюжетных шаблонов и мотивных схем, на фоне которого массовая литература кажется одной сплошной гиперссылкой на всю предшествующую традицию. Однако в многократном, почти автоматизированном воспроизведении мировых шедевров можно увидеть не только кризис беллетристики, но и преемственность литературных эпох, востребованность классического наследия в современной культуре. В числе особенностей современного литературного процесса можно отметить стремление массового читателя преодолеть свое заведомо пассивное и безмолвное состояние и, справившись с ограничениями отведенного ему «имплицитного» положения в произведении, обрести собственный голос и превратиться в комментатора, критика и соперника любимого автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прасолова, К. А. Фанфикшн : литературный феномен конца XX – начала XXI века : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / К. А. Прасолова. – Калининград, 2009. – 23 с.
2. Tennant, E. Adele : Jane Eyre’s Hidden Story / E. Tennant. – N. Y. : Morrow, 2002. – 224 p.
3. Urbach, L. Madame Bovary’s Daughter : a Novel / L. Urbach. – N. Y. : Random House, 2011. – 512 p.

П. В. Силаев
г. Смоленск, Россия

СХОЖИЕ ЛЕЙТМОТИВЫ ОБРАЗА ПОМЕСТЬЯ В РОМАНЕ ДАФНЫ ДЮ МОРЬЕ «РЕБЕККА» И ЧЕХОВСКОМ «ВИШНЕВОМ САДЕ»

К концу XIX века в английской литературе образ сельской «пасторальной» Англии стал одним из популярных топосов, став «сердцевиной национальной идентичности» [1]. Сельская Англия изображалась как утопически идеальная пасторальная страна Аркадия, созданная авторским воображением «идеальная страна вечной любви и красоты, возможная лишь в сельской местности и противопоставленная негармоничному городу» [2, с. 3]. К наиболее раннему упоминанию Англии-Аркадии можно отнести пасторальный роман Филиппа Сидни «Аркадия», вышедший впервые в 1580 г.

Данная тенденция зародила традицию романа об усадьбе (country-house novel), в котором сельская усадьба часто ассоциировалась с ностальгией по

миру порядка и стабильности, который представляется некогда существовавшим, а потом утраченным. Образ «идеальной» английской усадьбы нашел отражение в произведениях таких писателей XX века, как роман Эдварда Форстера «Говардс Энд» (1910), романах Ивлина Во «Пригоршня праха» (1930), «Возвращение в Брайдсхед» (1945) и в некоторых других.

В романах об усадьбе ее образ служит своего рода «жанровой доминантой произведения, от которой зависят остальные элементы художественной организации романа: система персонажей, изображение социального мира, развертывание сюжета, образная система, пейзаж» [2, с. 7]. Постепенно изображение идиллического мира природы, воплощенного в образе поместного парка или сада превратилось в своеобразный жанровый канон.

В вышедшем в 1938 г. романе Дафны дю Морье «Ребекка» («Rebecca») критики в разное время находили черты любовного романа, психологического детектива и даже «готической мелодрамы». Последний жанр отличает запутанная и сложная интрига, высокая эмоциональность и резкое противопоставление добра и зла, а отличительными чертами являются повествование от лица женщины, превалирование женской точки зрения, встреча с таинственным незнакомцем, а также элементы психологизма, рефлексии героини по разным поводам, увеличивающие уровень драматической напряженности [3; 4; 5].

Все эти признаки можно легко обнаружить в романе Дафны дю Морье, но среди них, словно остов изящной неоготической литературной конструкции, лишенной сверхъестественной мистики, проступают черты романа об усадьбе. Исследователи творчества Дафны дю Морье полагают, что для изображения родового поместья Мендели в романе автор позаимствовала некоторые черты реально существующих английских поместий и, в большей степени, запечатлела красоту поместья Менабили (Menabilly), расположенного в Корнуолле (оно даже созвучно названию поместья в романе) [6]. Мендели в «Ребекке» − это не просто место, где происходят главные события произведения, но и зримый хранитель истории предшествующих поколений, символ гармонии и порядка, а усадебный парк − убежище от потока времени и смерти.

В тексте романа также можно обнаружить и чеховские мотивы: схожие ностальгические воспоминания о счастливом детстве хозяев, образ старого лакея Фриса, чтущего старые усадебные традиции и манеры обращения с господами, общее будущее поместья – дачные участки арендаторов. Такая интертекстуальность усиливается наличием достаточно большого количества схожей эксплицитной и имплицитной информации, помогая подготовленному читателю лучше проникнуться нравственно-эстетической концепцией произведения: мифологизацией образа «пасторальной Англии-Аркадии» и обреченности от ее потери. Рассмотрим такие моменты подробнее.

Примечательно то, что на страницах своей книги Дафна дю Морье нигде не предоставляет развернутого описания усадьбы: ее множественные описа-

ния фрагментарны, но все вместе они образуют своеобразный калейдоскоп, создающий целостную картину. Так величие и богатство родового поместья раскрывается через взаимосвязь следующих дескриптивных элементов:

1. Возраст и статус (многовековой возраст и посещение его важными особами). В нем находятся знаменитые хоры для менестрелей и очень ценные портреты: «That minstrels' gallery is a gem ... and some very valuable portraits» [7, p. 22] («Эта галерея менестрелей – настоящая жемчужина ... и несколько очень ценных портретов»). Мендели – фамильное владение со времен нормандского завоевания, а это 1066 г.: «That lovely home has been in his family's possession since the Conquest» [7, p. 23] («Этот прекрасный дом был во владении его семьи со времен Завоевания»). Здесь предки Максимилиана де Винтера принимали членов королевской семьи: «Mr de Winter's ancestors often entertained royalty at Manderley» [7, p. 22] («Предки г-на де Винтера часто принимали королевских особ в Мендели»).

2. Архитектурное величие, интерьер и размеры. По красоте все большие загородные дома и в подметки Мендели не годятся, и раз в неделю посмотреть на некоторые комнаты сюда пускают посетителей: «It looks perfectly enchanting ... it had all those big places beat for beauty» [7, p. 22] («Он выглядит очаровательно ... и превосходит все другие большие усадьбы красотой»). Восхищение вызывают грациозная симметрия и классическая простота фасада: «The symmetry of the building, the wide stone steps before the terrace, the green lawns stretching to the sea» [7, p. 32] («Симметрия здания, широкие каменные ступени перед террасой, зеленые лужайки, уходящие к морю»); лабиринт коридоров: «The exquisite labyrinth of staircases leading to the minstrels' gallery» [7, p. 87] («Изысканный лабиринт лестниц, ведущих в галерею менестрелей»); множество комнат, многие из которых не используются в настоящее время, что, однако, не стесняет жизнь обитателей дома: «There were so many windows in Manderley, so many rooms that were never used by Maxim and myself that were empty now; dust-sheeted, silent, rooms that had been occupied in the old days when his father and his grandfather had been alive, when there had been much entertaining, many servants» [7, p. 223] («В Мендели было так много окон, так много комнат, которыми мы с Максимом никогда не пользовались, а теперь они пустовали; пыльные, тихие комнаты, которые были заняты в былые времена, когда были живы его отец и дед, когда было много развлечений, много слуг»). Некоторые комнаты, связанные с жизнью Ребекки в Мендели, удостаиваются подробного описания интерьера: «Yes, it was a beautiful room. Mrs. Danvers had not exaggerated that first evening. It was the most beautiful room in the house. That exquisite mantelpiece, the ceiling, the carved bedstead and the curtain hangings, even the clock on the wall and the candlesticks upon the dressing-table beside me, all were things I would have loved and almost worshipped had they been mine» [7, p. 95] («Да, это была красивая комната. В тот первый вечер миссис Дэнверс не преувеличивала. Это была самая красивая комната в доме. Изысканный камин, потолок, резной каркас кровати и занавески, даже часы на стене и подсвечники на туалетном столике рядом со мной – все это были вещи,

которые я бы любила и почти поклонялась бы им, будь они моими»). В данном отрывке при описании предметов мебели автор использует такие глаголы, как exaggerate 'преувеличивать', worship 'поклоняться', а также эпитеты exquisite 'изысканный', carved 'резной', раскрывая тем самым утонченную натуру владелицы, а сложный сослагательный оборот вместе с эмфатической конструкцией «I would have loved and almost worshipped had they been mine» подчеркивает наивысшую степень восхищения героини увиденным, идя в разрез со свойственным англичанам преуменьшением в выражении сильных эмоций.

3. Количество прислуги и сложная иерархия их отношений: старые слуги еще помнят предыдущие поколения владельцев Мендели; море лиц, увиденное новой хозяйкой в холле дома по прибытии; «зловещая» экономка миссис Дэнверс и ее авторитет среди слуг, особое отношение к ней гостей и членов семьи де Уинтер и др.

4. Устоявшийся ритм жизни великосветского английского поместья, в котором обязательно должно отводиться достаточно утреннего времени на проверку и написание ежедневной корреспонденции (только вот новой миссис де Уинтер, в отличие от прежней хозяйки, некому писать), а сервировка блюд во время приемов пищи поражает своим чрезмерным изобилием, как, например, в описании завтрака Максима и его новой жены, который бы насытил дюжину самых взыскательных гостей-англичан: «There was tea, in a great silver urn, and coffee too, and on the heater, piping hot, dishes of scrambled eggs, of bacon, and another of fish. There was a little clutch of boiled eggs as well, in their own special heater, and porridge, in a silver porringer. On another sideboard was a ham, and a great piece of cold bacon. There were scones too, on the table, and toast, and various pots of jam, marmalade, and honey, while dessert dishes, piled high with fruit, stood at either end. It seemed strange to me that Maxim, who in Italy and France had eaten a croissant and fruit only, and drunk a cup of coffee, should sit down to this breakfast at home, enough for a dozen people, day after day probably, year after year, seeing nothing ridiculous about it, nothing wasteful» («Там был чай в большом серебряном чайнике, а еще кофе, и на подогревателе, очень горячем, стояли блюда с омлетом, беконом и еще одно с рыбой. Было также немного вареных яиц в собственном особом подогревателе, каша в серебряной миске. На другом буфете были ветчина и большой кусок холодного бекона. На столе были булочки и тосты, а также различные горшочки с джемом, вареньем и медом, а десертные блюда, заваленные фруктами, стояли по бокам. Мне показалось странным, что Максим, который в Италии и Франции ел только круассан, фрукты и выпивал чашку кофе, дома садился день за днем, год за годом, за завтрак, которого хватило бы на дюжину человек, не видя в этом ничего смешного, ничего расточительного» [7, p. 95]). Обязательными были визиты соседей и проведение маскарадов как одного из наиболее значимых светских событий в графстве: «The Manderley ball was generally an annual affair. Everyone in the county came. A lot of people from London too. Quite a big show» [7, p. 95] («Бал Мендели обычно проводился ежегодно. Приходили все жители округа. Также много людей из Лондона. Довольно большое шоу»).

5. Удивительная природа парков и лужаек, ведущих к морю. К созданию пейзажных зарисовок Дафна дю Морье подходит с особой тщательностью. Первая глава романа, описывающая сон героини, где она снова возвращается в Мендели, целиком посвящена изображению природы и окрестностей усадьбы (частичная реконструкция ее первых впечатлений от поместного парка, когда она с мужем подъезжают дому). Лес и дикие растения постепенно завоевывают пространство поместья; деревья и кустарники описываются как огромные исполины, тянущие к аллеям свои жадные руки, которые, переплетаясь, образуют арки, словно в церкви: «Nature had come into her own again and, little by, little, in her stealthy, insidious way had encroached upon the drive with long tenacious fingers. The woods, always a menace even in the past, had triumphed in the end. They crowded, dark and uncontrolled, to the borders of the drive. The beeches with white, naked limbs leant close to one another, their branches intermingled in a strange embrace, making a vault above my head like the archway of a church» [7, p. 2] («Природа снова вступила в свои права и мало-помалу, скрытными, коварными путями захватывала все это своими длинными цепкими пальцами. Лес, который всегда был угрозой даже в прошлом, в конце концов восторжествовал. Он подступил, темный и неконтролируемый, к границам проезжей части. Буки с белыми оголенными конечностями прижались друг к другу, их ветви смешались в странном объятии, образуя свод над моей головой, похожий на арку церкви»). Образность и живость данного фрагмента достигается за счет персонификации природы: глаголов с семантикой человеческого движения encroached 'посягнул', 'захватил', crowded 'нагромождался', 'подступил', leant 'наклонился', 'прижался', intermingled 'смешался', существительных fingers 'пальцы' и embrace 'объятие', создающих ощущение неизбежности нежелательного телесного контакта. Кроме того, такие эпитеты, как stealthy 'скрытный', insidious 'коварный', tenacious 'цепкий', dark 'темный', uncontrolled 'неконтролируемый', strange 'странный', придают атмосфере мистический и немного зловещий характер (в лучших традициях готической литературы).

6. Запахи усадьбы. Огромную роль в произведении играют запахи. Как отмечает Е. Е. Дмитриева, «конкретизация запахов, т. е. детализация не только визуальных, но и обонятельных впечатлений присуща практически всем классическим романам об усадьбе» [8, с. 135]. Мендели расположен на побережье, поэтому запахи растений в «Ребекке» часто перемешиваются с запахами воды (моря, дождя, сырого тумана). Запахи источают не только растения, они присутствуют в комнатах, ими пропитаны мебель и книги, и все они вызывают у главной героини разные ассоциации. Так, например, в библиотеке она ощущает древний мшистый запах, запах церкви, где редко бывает служба: «It was an ancient mossy smell, the smell of a silent church where services are seldom held, where rusty lichen grows upon the stones and ivy tendrils creep to the very windows» [7, p. 89] («Это был запах древнего мха, запах тихой церкви, где службы проводятся редко, где ржавый лишайник растет на камнях, а усики плюща ползут к самым окнам»).

Наиболее приятны ей ароматы колокольчиков, роз и сирени, часто наполняющие дом: «They [bluebells] had a smoky, rather bitter smell, as though a wild sap ran in their stalks, pungent and juicy ... His earliest recollection was of great branches of lilac, standing in white jars, and they filled the house with a wistful, poignant smell» [7, p. 17] («У них [колокольчиков] был дымный, довольно горький запах, как будто по их стеблям тек дикий сок, острый и сочный ... Его самые ранние воспоминания были о больших ветках сирени, стоящих в белых кувшинах и наполнявших дом тоскливым, резким запахом»). Эпитеты smoky 'дымный', bitter 'горький', pungent 'острый', juicy 'сочный', wistful 'задумчивый', 'тоскливый', poignant 'резкий' позволяют читателю «вдохнуть» запах растений и прочувствовать постоянно наполненную цветами атмосферу богатого поместного английского дома.

Цветочный запах, а именно аромат азалии, приобретает в романе символическое значение. Азалия – любимый цветок, а также любимый аромат духов прежней хозяйки Мендели. Героиня буквально окунается в него, попав в комнату Ребекки: «The wardrobe smelt stuffy, queer. The azalea scent, so fragrant and delicate in the air, had turned stale inside the wardrobe, tarnishing the silver dresses and the brocade, and the breath of it wafted towards me now from the open doors, faded and old» («В шкафу пахло странно, душно. Запах азалии, такой ароматный и нежный в воздухе, застоялся в шкафу, запятнав серебряные платья и парчу, и его дыхание теперь доносилось до меня из открытых дверей, поблекшее и старое» [7, p. 96]). При помощи таких эпитетов, как stuffy 'душный', queer 'странный', stale 'несвежий', faded 'блеклый', old 'старый', Дафна дю Морье показывает, как ароматный и нежный запах азалии с течением времени меняется, становясь неприятным для восприятия, и, следовательно, от его присутствия в доме героине нужно избавиться как от болезненного напоминания о семейном прошлом ее мужа.

Интересно, что в первых главах романа, повествующих о знакомстве героини с Максимом, она мечтает о том, чтобы кто-нибудь придумал сохранять воспоминания, как духи, запертые во флаконе, чтобы их можно было «вдыхать» и переживать все заново: «'If only there could be an invention', I said impulsively, 'that bottled up a memory, like scent. And it never faded, and it never got stale. And then, when one wanted it, the bottle could be uncorked, and it would be like living the moment all over again'» [7, p. 32] («Если бы только могло быть изобретение, – сказала я импульсивно, – которое удерживало бы воспоминание, как запах. И он никогда бы не поблекло, никогда бы не застаивалось. А потом, когда захотчется, бутылку можно было бы откупорить, и это было бы все равно что заново прожить тот момент»). Аромат азалии – аромат чужого женского присутствия – преследует героиню, она ощущает его на забытом Ребеккой в макинтоше носовом платке, в любимых комнатах Ребекки, в лодочном домике Ребекки на берегу. Азалия − теплолюбивое, оранжерейное растение, разновидность рододендрона, а именно разросшимися одичавшими родендеронами заполнен поместный сад и парк Мендели. Ароматы азалии и

родендеронов неотделимы от Мендели, как и витающий повсюду образ Ребекки, и героиня, хотя и любимая мужем, ощущает себя здесь лишь посетителем этого «музея» чужих воспоминаний и напоминаний.

7. К наиболее «размытым» дескриптивным элементам можно отнести наиболее частотные эпитеты, которые героиня использует для описания внешних характеристик поместья: solid 'твердый', 'прочный', great 'великий', 'большой', serene 'безмятежный', peaceful 'мирный', perfect 'совершенный', graceful 'изящный', soft 'мягкий', rusted 'ржавый', а также secretive 'скрытный' и silent 'тихий' для передачи таинственной атмосферы его закоулков. Отметим и минималистическое использование цветовых характеристик. Только растения иногда обретают цветовое описание, например: «blood-red rhododendrons» [7, p. 80] («кроваво-красные рододендроны»), «It's like a blue wall along here when the hydrangeas are in bloom» [7, p. 83] («Здесь как будто синяя стена, когда цветут гортензии»).

В начале повествования героиня впервые узнает о Мендели, случайно приобретя в юности цветную открытку с изображением данного поместья, а в ретроспективных отрывках повествования она часто вспоминает о красках, ароматах, звуках Мендели, но вот какого цвета мебель, занавески и стены дома мы так и не узнаем. При этом цветовое описание «включается», когда миссис де Уинтер наносит визиты своим соседям, и мы «видим» красные кирпичные стены их домов, зеленые обои, уютные голубые диваны. Складывается впечатление, что автор намеренно создает эффект «цветовой недосказанности» для того, чтобы читатели смогли сами представить себе Мендели как идеальноге английское поместье, выбрав для этого собственную палитру цветовых предпочтений, что, безусловно, придает ему еще больше загадочности и символичности.

Отражения всех описанных выше дескриптивных элементов, кроме усадебных запахов и описания садовой части поместья, прилегающей к морю, можно увидеть в чеховском «Вишневом саде» в сжатом виде. Последнее можно объяснить разными жанрами произведений: в отличие от романа с возможностью пространных описаний и авторских суждений, в пьесе всегда превалируют событийные моменты и диалогическая речь.

Кроме вышеописанных дескриптивных элементов, читатель на протяжении всего романа видит поместье глазами разных персонажей (то же, что и в «Вишневом саде»: от умиления семьи Раневской до пренебрежения Яши и прагматизма Лопахина). Одни восхищаются и искренне любят Мендели (Максим, его сестра и их друзья), другие находят в нем признаки величественности и аристократизма – снобизм и избранность (миссис Ван Хопер, миссис Дэнверс), а третьи его боятся и не могут к нему привыкнуть (новая миссис де Уинтер). Именно от лица последней ведется повествование (в романе ни разу не упоминается ее имя). На протяжении всего романа, мы видим то, как меняется ее отношение к этому загадочному месту. Поначалу Мендели восхищает и привлекает героиню: «A thing of grace and beauty, exquisite and faultless, lovelier even than I have ever dreamed, built in its hollow of smooth grass-

land and mossy lawns, the terraces sloping to the gardens, and the gardens to the sea» [7, p. 48] («Вещь необычной грации и красоты, изысканная и безупречная, прекраснейшая из тех, о которых я когда-либо мечтала, построенная среди гладких пастбищ и мшистых лужаек, с террасами, спускающимися к садам, а садами – к морю») Как мы видим, для описания поместья автор использует эпитеты, выражениие такими существительными и прилагательными, как 'grace' грация, beauty 'красота', exquisite 'изысканный', faultless 'безупречный', smooth 'гладкий', mossy 'мшистый', а глагол slope 'клониться', 'спускаться' в сочетании с цепным повтором слова garden 'сад' призван подчеркнуть гигантские размеры владения, которое буквально «растеклось» по округе.

Однако все мечты героини о радужном будущем в Мендели рушатся, когда она встречается с миссис Дэнверс. Надменность и неприветливость домоправительницы, а также мистическая атмосфера и незримое присутствие Ребекки буквально во всем, начиная от ее инициалов на подушках и заканчивая заведенным ею и соблюдаемыми непреложно правилами, делают пребывание молодой женщины в усадьбе невозможным. Постоянное чувство того, что она претендует на «чужое», мучает ее и не дает ей покоя. Это осложняется еще и тем, что Максим никогда не упоминает Ребекку в разговорах, и героине кажется, что он постоянно сравнивает ее с ней, пока не выясняется, что брак Максима и Ребекки был сделкой ради Мендели, а ее саму он ненавидел из-за ее циничной, порочной и лживой натуры и, как выясняется, даже убил.

Благодаря Ребекке Мендели стал тем самым шикарным поместьем, которым восхищались и о котором говорили во всей Англии. Поэтому Мендели, как верный «друг», хранит память о своей хозяйке и не желает впускать в свои владения новых хозяев. Читая роман, мы осознаем, что Мендели не может принять новую хозяйку, и героиня, в свою очередь, тоже не в силах привязаться к этому месту. Будучи из простой семьи и не имея представления о том, как управлять хозяйством, новая миссис де Уинтер не может с легкостью принять на себя все обязанности и привыкнуть к традициям и укладу жизни, характерным для поместья. Кроме этого, на протяжении всего романа мы ни разу не встречаем упоминания о любимых местах героини и, вдобавок, будучи художником-любителем, она ни разу не нарисовала Мендели или его окрестности.

Несмотря на то, что роман называется «Ребекка» и главным персонажем в нем является она, поместье Мендели также играет в нем ключевую роль. Можно сказать, что это два взаимодополняющих друг друга образа, вокруг которых разворачивается сюжет произведения. Связь этих двух образов − Ребекки и Мендели – проявляется еще и в том, что прекрасное поместье, будучи оплотом былого аристократического величия семьи де Уинтер, не может стать местом, где будут по-настоящему счастливы Максим и новая миссис де Уинтер. Экономка миссис Дэнверс испытывает презрение к новой хозяйке, которая не может по достоинству оценить Мендели, опять сделать его значимым центром светской жизни, не может стать новой Ребеккой.

Поэтому Мендели, как своеобразный чеховский «Вишневый сад», погибает, исчезая в пожаре. Чеховские мотивы в тексте романа подкрепляются интересными эксплицитными аллюзиями. Во-первых, как мы упоминали в начале, в Мендели служит старый лакей Фрис (Frith), он, словно Фирс из «Вишневого сада», также часто вспоминает былое величие светской жизни поместья и счастливое детство Максима и его сестры. Фрис, также как и Фирс, стар, живет прошлым, всегда одет в белые перчатки. Во-вторых, когда у берега находят затонувшую яхту Ребекки и на это приходят посмотреть отдыхающие неподалеку туристы, одна из них вступает с миссис де Уинтер в разговор и, не подозревая, что перед ней хозяйка Мендели, указывает на поместье и парковую часть Мендели и пророчит ему судьбу участков для домиков с видом на море для простых, «неаристократичных» людей: «Those are nice-looking woods over there; I suppose they're private ... My husband says all these big estates will be chopped up in time and bungalows built. I wouldn't mind a nice little bungalow up here facing the sea. I don't know that I'd care for this part of the world in the winter though» [7, p. 323] («Вон там красивый лес; Я полагаю, он частный ... Мой муж говорит, что все эти большие поместья будут со временем вырублены, и здесь построят бунгало. Я бы не возражала против небольшого симпатичного бунгало здесь с видом на море. Хотя я не уверена, что мне понравилось бы в этих местах зимой»).

Подводя итоги, можно заметить, что выявление чеховских мотивов в «Ребекка» на примере образае поместья Мендели помогает по-новому взглянуть на большое количество эксплицитной и имплицитной информации в романе, а проведенный детальный анализ дескриптивных элементов этого образа и его эволюции в сознании рассказчика (новой миссис де Унтер), позволяет глубже проникнуть в нравственно-эстетическую концепцию данного произведения. Деконструкции мифа об Аркадии не происходит: величие былой имперской британской аристократической поместной жизни и ее незаурядных представителей является важной составляющей приятных или «болезненных», ностальгических воспоминаний англичан, живущих во второй половине XX века. Пасторальная Англия-Аркадия особенно необходима англичанам, живущим за границей (и как тут не провести параллель с парижской тоской Раневской о своем вишневом саде). Именно поэтому повзрослевшая главная героиня, проживая вместе с мужем вдали от родины, увлекается чтением всего, где сообщается о сельской Англии («I read of chalk streams, of the mayfly, of sorrel growing in green meadows, of rooks circling above the woods as they used to do at Manderley» [7, p. 1] («Я читала о меловых ручьях, о поденках, о щавеле, растущем на зеленых лугах, о грачах, кружащих над лесами, как раньше в Мендели»), о владельцах и арендаторах ее вересковых пустошей и торфяных болот, результатах ее охотничьих сезонов и даже собачьих гонок. И ей часто снится, что она снова вернулась Мендели: «Last night I dreamt I went to Manderley again» [7, p. 1] («Прошлой ночью мне снилось, что я снова поехала в Мендели»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its origins to the present day / P. Parrinder. – L. : Oxford University Press, 2006. – 397 p.
2. Образ Аркадии в английском романе XX века : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03/ Т. А. Склизкова ; Владимир. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир, 2012. − 23 с.
3. Готический роман / Энциклопедия Кругосвет. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/GOTICHESKI_ROMAN.html (дата обращения: 15.03.2021).
4. Заломкина, Г. В. Готический миф как литературный феномен : автореферат дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08, / Галина Вениаминовна Заломкина ; Самарский гос. ун-т. – Самара, 2011. – URL: http://www.dissercat.com/content/goticheskii-mif-kak-literaturnyi-fenomen (дата обращения: 19.03.21).
5. Hanson, H. Hollywood Heroines : Women in Film Noir and the Female Gothic Film / H. Hanson. – URL: https://www.academia.edu/19506273/Hollywood_Heroines_Women_in_Film_Noir_and_the_Female_Gothic_Film_DE_HELEN_HANSON_BOOK (дата обращения: 12.04.2021).
6. Ferguson, A. Cornwall : Last night I dreamt of Fowey / A.Ferguson. – URL: http://www.telegraph.co.uk/travel/730171/Cornwall-Last-night-I-dreamt-of-Fowey.html (дата обращения: 10.04.21).
7. Du Maurier, D. Rebecca / D. Du Maurier. – URL: https://royallib.com/read/du_Maurier_Daphne/Rebecca.html#0 (дата обращения: 15.03.21).
8. Дмитриева, Е. Е. Запахи русской усадьбы / Е. Е. Дмитриева // Ароматы и запахи в культуре : в 2 т. / под ред. О. Б. Вайнштейн. – Т. 2. – М. : НЛО, 2003. – С. 134–166.

Е. В. Сомова, Е. Б. Щемелева
г. Москва, Россия

ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ Р. ХАРРИСА «ПОМПЕИ»

Роберт Харриса – известный английский писатель-постмодернист, автор политических триллеров, журналист, первоначально писавший научно-публицистические книги и только потом создавший свое первое художественное произведение «Фатерланд» («Fatherland», 1992), написанное в жанре альтернативной истории. Его книга «Помпеи» («Pompeii», 2003) выдержана в жанре исторического романа, так называемого романа-катастрофы, где в рамки конкретного исторического события гармонично вплетены и детективная, и любовная линии. Продолжая традиции Э. Бульвер-Литтона и «школы катастроф», которая в свое время заимствовала и некоторые готические элементы, Р. Харрис представил в своем романе живописные картины древ-

него города, детально вырисовывая все особенности материальной культуры того времени. Сходство «Помпей» Харриса с романом Э. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпей» («The Last Days of Pompeii», 1834) подтверждается на уровне образной системы. Плиний Старший, наблюдающий и анализирующий признаки приближающегося извержения, предстает как одно из главных действующих лиц в обоих романах. В параллель образу слепой Нидии у Э. Бульвер-Литтона, безошибочно находящей путь в темноте, у Р. Харриса появляется слепой мальчик, служитель акведука.

Традиция «школы катастроф» продолжает существовать в англо-американской литературе XX в. в жанре «ужаса», не являясь самостоятельным образно-сюжетным архетипом, а «проявляясь» возникающим на фоне основного готического фона фрагментарным элементом, усиливающим впечатление «страшного», губительного от образов Смерти на фоне масштабной катастрофы. Так, американский публицист и автор произведений, написанных в жанре «ужаса», А. Бирс в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890), включенном в сборник «Рассказы о солдатах и штатских», описывает действие, разворачивающееся в северной части штата Алабама во время Гражданской войны, являющейся в произведении определяющим структурным эпизодом – глобальной катастрофой для американского народа. Мотив катастрофы в рассказе Бирса идейно трансформируется, превращаясь в монокатастрофу для конкретного индивида – богатого плантатора Пейтона Факуэра. Амброз Бирс, служивший в военной полиции и повидавший множество казней, протестует против кровопролитной бессмысленной войны и пытается с помощью своего героя уйти из реального мира, на какое-то время «отменив» неизбежное последствие, создав взамен ему мир вымышленный, который рушится, словно «карточный домик», как только Факуэра настигает физическая гибель. Мотив двоемирия, воплощенного разумом, пытающимся найти выход из сложившейся ситуации, решает две художественные задачи: с одной стороны, мистическая «вымышленная» реальность, существующая только в воображении главного героя, правомерно ставит рассказ в один ряд с произведениями жанра «ужаса», с другой стороны, Гражданская война, выступающая фоновым полотном, сближает произведение с классическим романом катастроф, тем самым доказывая литературную преемственность и продолжение существования романа-катастрофы в рамках другого жанра.

Оригинальным образом традиция романа-катастрофы продолжена в романе С. Кинга «Мертвая зона» (1979) – своеобразном политическом детективе с элементами ужаса. В романе неоднократно возникает мотив «катастрофы», напрямую связанный с главным героем – Джонни Смитом. Два эпизода связаны с гибелью людей: в местном ресторане во время школьного бала происходит взрыв от удара молнии, унесший жизни детей, также в заминированной машине гибнет агент ФБР, который расследует происшествия, имеющие отношение к «готическому злодею» – Стилсону. Последняя масштабная катастрофа – начало Третьей мировой войны с использованием ядерного оружия, предсказанная Смитом и существующая только в его

воображении, в результате успешно предотвращена главным героем. В отличие от классического романа-катастрофы, порой гиперболически изображающего крушения не только городов, но и целых цивилизаций, готическая литература ставит под сомнение значимость личности и ее влияние на ход истории, приземляя масштабные события и делая человека центром повествования.

Уже с первых страниц романа Роберт Харрис, следуя мистической знаковой символике Монтегю Саммерса, описанной им в монографии «Готический поиск», констатирует необычность происходящего следующим образом: «Предчувствия, знаки, предзнаменования... Пар, дергающийся, словно леска. Источник, прямо на глазах уходящий в землю. Аквариум, сгинувший бесследно – словно в воздухе растворился...» [1, с. 33]. Роман Харриса «Помпеи» продолжает готическую традицию основоположника жанра «ужаса» Г. Уолпола с его идеей неминуемого возмездия за грехи предков, берущего свои истоки в античной трагедии. Человек не может избежать трагедии, предначертанной ему богами, но главная причина этой трагедии – поступки человека, ведущие к роковому возмездию. «Всякого человека после смерти будет судить владыка загробного царства, и тем, кого он сочтет достойным, будет дарована вечная жизнь, и они восстанут снова, подобно Гору, наследнику Осириса, карающему юному солнцу, несущему свет», – размышляет бывший раб, а ныне знатный владелец виллы Гортензия Амплиат, только что приказавший казнить раба, бросив его в бассейн на растерзание муренам [1, с. 40]. Здесь прослеживается идея провиденциализма, повлиявшая на особую интерпретацию готического романа. Профессор Е. В. Жаринов, анализируя историко-литературные корни «страшного» жанра, отмечает: «Концепция протестантского провиденциализма, которая повлияла на готический роман конца восемнадцатого века и на всю эстетику романтизма, сохранилась в англо-американской беллетристике на протяжении всего XIX века: от Х. Уолпола, М. Льюиса, Ч. Метьюрина, М. Шелли до творчества Б. Стокера, У. Коллинза и других» [2, с. 15]. Можно с полным основанием утверждать, что протестантское мироощущение с его «роковой зеркальностью» лежит в основе и «неистовых» произведений XX в. Примером тому как раз и является роман Р. Харриса «Помпеи», в котором «мировая катастрофа» имеет своим движущим началом «сверхъестественное» в божьем обличии, рассматривающее человека как пассивное орудие божественной воли: «аквариюю почудилось, будто он – тень, ничто, а свет весом и материален» [1, с. 8].

Примечательным материально-вербальным элементом в художественной готической структуре, связанным напрямую с темой рокового возмездия за грехи, берущей истоки в философии провиденциализма, является тема проклятия, которую романтики, а позднее и другие авторы делают одним из излюбленных образных фрагментов. В «неистовых» произведениях «проклятие» является само по себе неминуемым вербальным приговором, имеющим мистическую силу. Английские романтики, которые экспериментировали с

набором художественно-выразительных средств, создавая готические произведения, чаще обращались к родовому проклятию, несущему наказание за грехи человека и его предков. Мотив рокового возмездия звучит в творчестве Г. Уолпола, А. Радклиф, У. Коллинза, Д. Дюморье. В новелле С. Кинга «Обезьяна» читатель имеет дело с проклятой игрушкой, заключающей в себе смертоносное зло, от которого невозможно избавиться и которое передается по наследству от отца к сыну. Зло материализуется в ничем не примечательную вещь, нанося не только энергетический, но и физический вред разным поколениям семьи Хэлла Шелберна.

Роберт Харрис вводит в роман «Помпеи» тему проклятья вместе с образом рабыни, мстившей с его помощью за смерть невинно убиенного Амплиатом сына и произнесшей пугающие слова на «каком-то неведомом языке». Значимость эпизода усиливается странным кровавым ритуалом, сопровождавшим произнесенные слова: «Она измазала руки, лицо и одежду кровью сына и теперь шла, выставив руки перед собой и растопырив костлявые смуглые пальцы» [1, с. 45].

Присутствует в романе «Помпеи» и мотив тайны, излюбленный у готических романистов, связанный с исчезновением бывшего аквария Экзомния, поиски которого Марк Аттилий сравнивает с «погоней за призраком», так как он не имеет даже представления о том, как он выглядит. Жанровый канон готического романа, сформированный предромантиками и романтиками, включает в себя как один из ведущих признаков элемент «тайны», содержащей нераскрытые преступления, таинственное происхождение, чье-то исчезновение. Лейтмотив «таинственного» вплетается в сюжетную линию, с каждым эпизодом нагнетая атмосферу страха и напряжения. Авторы, стоящие у истоков «готического эксперимента», связывали мотив тайны с загадочным происхождением героев, куда впоследствии вплетались родовые проклятья, инцесты, неминуемое возмездие за грехи рода и собственные.

У Р. Харриса в романе четко обозначена детективная линия, связанная с таинственным исчезновением сначала аквария Экзомния, а потом – надсмотрщика Коракса. Не менее загадочным остается открытый финал романа «Помпеи»: судьба главных героев – аквария Марка Аттилия и Корелии – остается неизвестной, об их чудесном спасении слагаются легенды. Такая условность «финального аккорда» драматична и присуща больше постмодернистской поэтике. Мотив тайны, связанной с исчезновением, – излюбленный прием другой английской писательницы, предшественницы Харриса, отдававшей предпочтение готическому жанру, Дафны Дюморье. Так, в ее новеллах «Не оглядывайся» и «Не позже полуночи» «мнимое» исчезновение Лоры, приехавшей вместе с мужем в Венецию, и Чарльза Гордона, таинственно пропавшего постояльца гостиницы с «мистического» побережья острова Крит, создает в повествовании саспенс, сопровождается напряженными поисками и внутренними монологами героев, которые отличает глубокий психологизм.

В переходные периоды важнейшим элементом художественной прозы становится «игра со стереотипами», переосмысление и ныне актуальных тем. Многие англо-американские авторы обращаются к «мифу», важнейшей идеей которого является превращение хаоса в космос.

Мифологизация образно-сюжетных архетипов создает особое направление и в литературе жанра «ужаса», обеспечивая непрерывность готической традиции, объединяющей англо-американских авторов «страшного» жанра. Одним из наиболее ярких писателей-мифотворцев был Говард Филлипс Лавкрафт, создавший особую мифологию, получившую название «Мифы Ктулху» и ставшую неотъемлемой частью «Лавкрафтовских ужасов», по стилистике напоминающих готические произведения. Лавкрафт создает своих Богов, и эти вымышленные Божества становятся героями новелл: Дагон – покровитель царства Глубоководных, Хастур – фантастическое существо, обитающее за пределами космоса и приходящее в виде вихря, собственно Ктулху – бог, который является братом Древних. Лавкрафтовские Боги несут зло, разрушение, уничтожая на своем пути человека, представляющегося им всего лишь песчинкой, не стремясь поощрять или наказывать, как античные Боги. «Следуя традиции американских романтиков, воспроизводящих старый пуританский мир в мифологизированном варианте, писатель пытается создать воображаемую вселенную в ее высшей, абсолютной форме, подлинную вселенную в себе, можно сказать, новую американскую мифологию и новый готический миф», – констатирует Т. М. Ковалькова. [3, л. 206]. Позднее многие англо-американские писатели обратятся к мифотворчеству Г. Ф. Лавкрафта. В конце XX в. С. Кинг оживит «лавкрафтовского» Бога в романе «Оно», осовременив «подземное» божество, облачив его в костюм клоуна.

В романе Р. Харриса древнеримские Боги «традиционны» и на протяжении романа, казалось бы, мирно «сосуществуют» с городскими жителями: в рамки повседневности вплетены древние истории о героическом прошлом «божественной» Италии. Итальянские фрески играли переливами, и «боги казались совсем живыми» [1, с. 151]. Особенно культивируется у горожан, начиная с безликих рабов и заканчивая ослепительно богатыми рабовладельцами, образ Нептуна – бога морей и потоков, одного из древнейших римских Богов. «Нептуналии проводились в двадцать третий день июля, и в календаре людей, связанных с акведуками, этот праздник был самым главным» [1, с. 126]. В сюжетную линию, где описан эпизод в Помпеях – разговор Аттилия и бывшего раба, вольноотпущенника Бребикса, – вкраплен миф о великанах, напоминающих лавкрафтовских богов. «Там видели великанов... ростом выше любого человека. Они бродят по земле днем и ночью. Иногда путешествуют по воздуху. Их голоса похожи на раскаты грома», – виновато произносит Бребикс, обращаясь к акварию [1, с. 189]. Харрисовское мифическое существо, внешне похожее на великана, заимствовано из мифов Ктулху Лавкрафта: великаны из Помпей, чьи голоса ассоциируются у обывателя с раскатами грома, практически идентичны фантасмагоричному

божеству Хастуру, являющемуся на землю из космоса в виде вихря. У Э. Бульвер-Литтона в романе также возникают фантастические образы, напоминающие призрачных фигур, похожих на гигантские чудовища. Однако впоследствии миф будет развенчан: пугающие великаны, привидевшиеся уставшим помпейцам под раскаленным солнцем, оказались стаей птиц, которая «взмыла в небо, словно огромная простыня, потом нырнула вниз и снова исчезла из виду» [1, с. 212–213]. Мифические галлюцинации, несуществующие Боги необратимо влияют на психику суеверных людей не только в романе Харриса. Герой новеллы Дюморье «Не позже полуночи» во время отпуска на Крите, столкнувшись с Божественным провидением, приходит к выводу, что его падение было вызвано вековой магией, коварным злом, корни которого теряются в глубине истории. Символичен в романе «Помпеи» древнегреческий миф, воспоминания о котором вложены в уста главного героя, аквария Марка Аттилия, сравнивающего себя с «Тезеем в лабиринте» [1, с. 215]. Р. Харрис проводит параллель между бесстрашным Тесеем, брошенным Миносом в Лабиринт на растерзание Минотавру, и обычным акварием, предугадывая и предопределяя таким образом его судьбу. Миф о Тесее неоднократно упоминается в романе, впервые – во внутреннем монологе Аттилия, когда в поисках Африкана он попадает в публичный дом: «Я как Тезей в лабиринте... Только нет у меня путеводной нити Ариадны, чтобы выйти по ней в безопасное место. Если сверху появится враг, а другой перекроет дорогу снизу, мне не выкрутиться» [1, с. 169]. Автор наделяет Аттилия качествами особого свойства, в какой-то степени обожествляет его, уготовив серьезное испытание. Можно сравнить Р. Харриса с другими «мифологизирующими» писателями-постмодернистами, не имеющими отношения к жанру «ужаса», и Дж. Джойсом, который в своем романе «Улисс» так же, как и Харрис, использует мифологические параллели, чтобы подчеркнуть повторяемость тех же неразрешимых личных и социальных коллизий.

Не менее важен в идейно-художественном отношении в «Помпеях» миф о Хароне – древнегреческом персонаже, перевозчике душ умерших через реку Стикс в царство мертвых. Сюжетный архетип, основывающийся на том, что главный герой является заложником обстоятельств, попадая в замкнутое пространство, является еще одним сюжетообразующим фрагментом в готической романной конструкции. Аттилий, вынужденный покинуть родной город и отправиться в Мизены, – жертва череды обстоятельств: пропажи его предшественника Экзомния, сильной засухи и того, что «добрая половина сенаторов отправилась в свои виллы на берегу Неаполитанского залива» [1, с. 29]. Замкнутое готическое пространство для аквария в романе то сужается, когда он попадает в тесное холостяцкое жилище своего предшественника Экзомния в Мизенах или в опасный тоннель в Помпеях, из которого ему чудом удается выбраться живым, то расширяется. Корелия Амплиата – также жертва обстоятельств, заключенная во вполне реальное замкнутое пространство – дом своего отца, бывшего раба, а ныне богатого рабовладельца и жестокого тирана.

В готическом романе, начиная с экспериментальных произведений данного жанра, присутствует мотив заключения героя в замкнутое пространство, который в поздних произведениях трансформируется, приобретая новое звучание. В романе М. Г. Льюиса это монах Амбросио, заключенный в монастырское пространство, искушаемый дьяволом, а у Коллинза в романе XIX века – Анна Катерик, помещенная злодеем в сумасшедший дом. В XX в. у Дж. Фаулза в «Коллекционере» Фредерик Клегг держит плененную им Миранду в подвале, а Дафна Дюморье делает заложником обстоятельств Ната Хокена и его семью, вынужденных находится в домашнем заключении, спасаясь от зловещих птиц. В новелле «На грани» Д. Дюморье главная героиня, авантюристка и актриса Шейла Манни, оказывается плененной на острове старым приятелем своего умершего отца.

Предзнаменование – наиболее распространенный сюжетный архетип, отмечаемый исследователями готической литературы в «неистовой» прозе. В романе Р. Харриса «Помпеи» «знамения», повествовательные элементы-символы, намекающие и предсказывающие, каким будет поворот событий, преследуют аквария, и именно глазами этого персонажа дана оценка всему происходящему. Благодаря готическим романистам, насыщавшим страницы своих сочинений изображениями старинных замков на лоне природы определенными «макабрическими» красками, в творчестве «неистовых» писателей цветопись превращается в «зловещую» эстетическую категорию. Р. Харрис активно вводит в роман, изображая пейзаж, красный или алый цвет, и этот цвет на протяжении всего романа, начиная уже с первых страниц, начинает «преследовать» читателя: «Заходящее солнце окрасило небо алым...», «красная, цвета ржавчины почва вокруг Путеол...», снова «небо на противоположной стороне двора было красным, словно терракотовая крыша», «только что аквarий смотрел, как солнце скрывается за огромной горой, темным силуэтом вырисовывающейся на фоне красного неба, – в лучах вечернего солнца казалось, будто деревья на склонах охвачены огнем…» [1, с. 60, 98, 205, 209].

Лунный пейзаж, используемый романтиками в кладбищенской лирике и новеллистике, появляется в романе «Помпеи» после чудесного спасения Аттилия, его «воскрешения из мертвых». «За то время, пока он находился под землей, успела встать луна – огромная, красная полная луна. В ее свете звезды выглядели неестественными и непомерно большими» [1, с. 237]. Эффект «кровавого», сулящего смерть ночного освещения в данном контексте является важнейшим художественным средством, выполняющим две функции: создавая панорамность приближающейся катастрофы, Харрис использует красный цвет для создания другой иллюзии – игрового поля, где вскоре начнет развиваться любовная трагедия, участниками которой станут Марк Аттилий и дочь Амплиата Корелия.

Зловещим знамением стал также фрагментарный эпизод – падение сорвавшейся с крутой крыши черепицы, вдребезги разбившейся о мостовую, которое сигнализирует о будущем извержении вулкана. У. Э. Бульвер-

Литтона в «Последнем дне Помпей» использован похожий символ – колдуна Арбака придавила каменная глыба в момент, когда он впадает в ярость и может навредить Ионе. Обломки, развалины, одним словом, «деформированная» архитектура – структурный элемент, используемый мастерами готики достаточно часто. Так, Э. А. По в рассказе «Падение дома Ашеров» (1839) описывает, как непогода – начавшаяся буря – приводит к «падению» замка. Готическая традиция, связанная с изображением руин, у Р. Харриса и Э. Бульвер-Литтона также имеет двойственное значение: уничтоженная Везувием итальянская империя задолго до своей физической гибели изживает себя в духовно-нравственном отношении.

Другой выразительный готический символ – птица, как воплощающая определенное знамение, так и представляющая отдельного значимого мистического персонажа. Хронология этого образа-символа уходит к истокам готической литературы: ворон Э. А. По и др. Ворон – не просто птица, а зеркальное отражение исстрадавшейся от утраты близкого человека души, ее таинственный двойник, и в ней – не только боль, отчаяние, двойственность сознания, ужас, но и надежда на благоприятный исход. А. Бирс в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» проводит прямую параллель заглавия рассказа с птицами – совами, являющимися амбивалентным символом, воплощающими мудрость, с одной стороны, и несущими скорбь, дурную весть и смерть главного героя Пейтона Факуэра, с другой. В XX в. к символу птицы обращается Д. Дюморье. Рассказ «Птицы» (1952), впоследствии экранизированный Альфредом Хичкоком, показывает необъяснимое противостояние человека и природы, являющееся лишь началом мировой катастрофы, и птицы-самоубийцы выступают здесь в роли мистического знамения, предупреждающего о крушении жизненных устоев современного общества.

В готической литературе на протяжении двух столетий сформировался некий образный архетип, воплощенный в образе крылатых существ, архетип человеческой памяти, выступающей информационным порталом духовно-нравственных устоев общества, медленно движущегося к конечному пункту. У Р. Харриса в «Помпеях» появление птиц является символичным и знаменательным фрагментом. В романе осознанно проведена параллель, связывающая эпизоды с мистическим присутствием птиц с рассказом Д. Дюморье. Морские птицы на побережье великолепных Помпей, раскинувшихся на берегу Неаполитанского залива, в отличие от агрессивных чаек в рассказе «Птицы» ведут себя не враждебно, а скорее, обреченно, чувствуя роковую неизбежность: в тростниках время от времени слышатся их печальные голоса, им трудно летать в безветренную погоду, которая, по наблюдениям Плиния, «как нельзя лучше подходит для землетрясения» [1, с. 71]. Смертоносным предзнаменованием становится голубь в эпизоде демонстрации Амплиатом Аттилию своих бань – «краеугольного камня цивилизации», украшенных фресками, расписанных «пейзажами Нила», «греющимися на солнце крокодилами», «сценами из жизни богов» [1, с. 147–148]. Все сим-

волы в готической литературе – предвестники разрушительного характера, не предупреждающие о трагедии, а констатирующие роковую неизбежность того, что неминуемо произойдет.

Таким образом, Р. Харрис опирается на достижения постмодернистов, продолжая при этом традицию «неистовых» романтиков и традицию «школы катастроф» английского исторического романа. Готическая традиция не является в романе «Помпеи» художественной доминантой. Готика в современной литературе, реализующаяся посредством утвердившихся образно-сюжетных архетипов, обеспечивает продолжение и существование жанра «ужаса» в современной англо-американской литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Харрис, Р. Помпеи / Р. Харрис. – М. : ЭКСМО, 2014. – 384 с.
2. Жаринов, Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е. В. Жаринов. – М., 1999. – 40 с.
3. Ковалькова, Т. М. Готическая традиция в американской прозе 1920–1930 годов : новеллистика Г. Ф. Лавкрафта : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Т. М. Ковалькова. – Саранск, 2001. – 200 л.

О. А. Судленкова
г. Минск, Беларусь

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КВЕСТ В РОМАНЕ ПЕНЕЛОПЫ ЛАЙВЛИ «ФОТОГРАФИЯ»

Построение сюжета произведения вокруг какого-то артефакта (творения архитектуры, музыки, картины, фильма и т.д.) – достаточно распространенный прием в современной литературе. Анализ взаимодействия литературы с произведениями визуальных видов искусства, т. е. экфрасиса, стал в последние десятилетия одной из наиболее распространенных областей литературоведческих исследований (например, в работах «Экфрасис как тип текста» Н. В. Брагинской (1977), «Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» М. Рубинс (2000), «Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе» Л. Геллера (2002), «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте» (2013), статьях Н. С. Бочкаревой и коллективной монографии «Экфрастические жанры в классической и современной литературе» под ее редакцией (2014), работах западных исследователей: James, A. W. Heffernan «Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery» (1993), Wagner, P. «Icons, texts, iconotexts: Essays on ekphrasis and intermediality» (1996), David, C. «Writing about Visual Art» (2003), Cheeke, S. «Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis» (2010) и т. д., а также в рамках международных

научных конференций «Изображение и слово: формы экфрасиса» (ИРЛИ, 2008), «Взаимодействие литературы с другими видами искусства» (МИГУ, 2009), «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы» (Естеств.-гуманит. ун-т, г. Седльце, Польша, 2017) и других). К подобным артефактам относится и фотография, которая, лишь виртуально присутствуя в произведении, так как является вымышленным предметом, может выполнять разные функции в ткани литературного произведения, в том числе играть роль завязки сюжета, своего рода спускового механизма, который провоцирует действие, влечет за собой цепь взаимосвязанных событий, становится причиной поступков и размышлений героев.

Именно такую функцию имеет вымышленный фотоснимок в остропсихологическом семейном романе «Фотография» («The Photograph», 2003) современной английской писательницы Пенелопы Лайвли (р. в 1933 г.). П. Лайвли – автор более двух десятков романов для детей и взрослых, лауреат Букеровской премии 1987 года за роман «Лунный тигр» («The Moon Tiger»). Ведущие темы в творчестве П. Лайвли – влияние прошлого на настоящее и память – характерны и для данного романа.

Главный герой «Фотографии» Глин Питерс, известный специалист по истории английского ландшафта и университетский преподаватель, неожиданно находит среди своих бумаг папку с надписью «Хранить» (Keep), сделанную рукой его жены, в которой видит конверт с интригующими словами, противоречащими первой инструкции: «Не открывать. Уничтожить» («Don’t open. Destroy»). В конверте – фотография пятерых людей, стоящих спиной к фотографу. Трое из них хорошо известны Глину – его жена Кэт, ее сестра Элейн и муж сестры Ник. Кэт держится за руки с мужем своей сестры, стоящей рядом. В конверте также имеется записка, написанная другим почерком, о том, что негатив этой фотографии был уничтожен. Глин испытывает ярость, ревность, унижение. «He feels as though gripped by the onset of some incapacitating disease, but this paper requires attention. <...> The disease now has him by the throat. The throat, the gut, the balls. What he feels... well, what he experiences is the most appalling stomach–churning, head-spinning cauldron of emotion. Rage is the top-note – beneath that a seethe of jealousy and humiliation, the whole primed with some kind of furious drive and energy» [2, p. 5]. Потрясенный Глин стремится выяснить, где, когда и кем была сделана фотография, какие отношения связывали его жену с мужем сестры, насколько длительной была эта связь, и, наконец, были ли у его жены другие любовники.

Подобно тому, как вытащенный конверт обрушивает всю кипу бумаг Глина, так найденная в нем фотография разрушает его налаженный, упорядоченный, рационально устроенный мир и становится причиной кризиса в семье Элейн и Ника. Находка разделила жизнь Глина на два периода – время неведения, спокойствия, удовлетворенности и время разочарования и поисков. «There was before the photograph, a time of innocence and tranquility, in so far as such a state exists. Now it is after the photograph, when

everything must be seen with the cold eye of disillusion» [2, p. 115]. Глин начинает расследование, встречаясь как с теми, кто имел отношение к снимку, так и с людьми, с которыми общалась его жена, участвуя в организации каких-либо мероприятий. Но постепенно он начинает интересоваться жизнью жены, открывая для себя совершенно неизвестные ему события и детали или по-новому интерпретировать знакомые факты. Глин начинает отдавать себе отчет, что каждый из них жил своей жизнью, почти не соприкасаясь.

Для определения структуры романа и последовательности действий главного героя, на наш взгляд, как нельзя лучше подходит слово *квест,* которое определяется как «поиск, предмет поисков»; в последнее же время этим словом обозначаются интерактивные игры, суть которых и состоит в поисках секретов, открытии тайн, постижении каких-то истин. Процесс расследования, который тщательно готовит и ведет Глин, иногда заходя в тупик и начиная отрабатывать новый маршрут поиска, и в самом деле выглядит как квест, тем более, что сам герой определяет свои поступки словами, синонимичными слову *quest* или связанными с ним – *search, research, pursuit, query, process.*

В поиск включается и читатель, с одной стороны, покорно идя за Глином, с другой, вынужденный по воле автора, вести *свое* расследование, так как ему до поры до времени неизвестно то, что знают герои. Первой же загадкой для читателя является причина недосказанностей в мыслях Глина. Почему, увидев пухлую папку с бумагами жены, герой вопрошает: «What is she doing here, in the middle of all that stuff that has nothing to do with her? He cannot think how it got here. Everything of hers was cleared out. Back then. When she. When» [2, p. 2]. Последние фразы создают впечатление, что Глин словно спотыкается о какую-то мысль или намеренно останавливает себя. Читатель долго остается в неведении в отношении такой странности, предполагая, что, возможно супруги давно и болезненно расстались и не общаются друг с другом, а также теряясь в догадках по поводу того, что случилось с Кэт. Недомолвки звучат и в речах других людей: «I was told she….», – начинает высказывать сочувствие одна из тех, которая по мысли Глина, могла бы пролить свет на отношения Кэт с мужчинами, но он обрывает ее. «Yes. Yes. I am afraid so» [2, p. 123]. Лишь через шестьдесят страниц читатель узнает, что Кэт нет в живых. «As the novel opens, Kath has been dead for several years, and the narrative tease is to keep us wondering why», – пишет А. Хиклинг [1].

Обстоятельства и причины ее, как оказывается, добровольного ухода из жизни раскрываются лишь на последних страницах, хотя по ходу романа расставлены едва заметные указания на причины трагедии, которые не всегда воспринимаются не только читателем, но и самим «искателем» Глином. «...she was on such a high that summer. What a shame it all went wrong. She was so upset – you could see» – сочувственно говорит один из мужчин, которого Глин подозревал в связи с его женой. Но Глин, как обычно, не придал значения этим словам. «But Glyn does not hear this, he will hear it later, much later» [2, p. 123].

Подобные недосказанности задуманы писательницей для того, чтобы, во-первых, ярче обрисовать характер Глина, во-вторых, заинтриговать читателя, подогреть его интерес, ведя по пунктам квеста. В ходе расследования выявляются мотивы и причины поступков всех персонажей, обусловленные, естественно, чертами их характеров. Становится ясно, что только сейчас герои начинают задаваться вопросом о собственной причастности к трагическому событию десятилетней давности. Фотография разворошила их память, которая теперь словно высвечивает отдельные, не всегда связанные друг с другом эпизоды и сцены.

Находка фотографии заставляет Глина вспомнить подробности его знакомства с Кэт и их совместной семейной жизни, а также впервые задуматься над характером их взаимоотношений. Через эти воспоминания выявляется характер Глина. Он – известный ученый, харизматичный, амбициозный, уверенный в себе, настоящий трудоголик: «There's not a day in my life in which I haven't worked» [2, p. 10]. Глин тщательно продумывает план действий; он подходит к огранизации своего расследования с обычными для него методичностью и педантизмом, называя свой научный подход «fact finding process», «pursuit of witnesses», «search for further enlightenment» и даже «forensic research» (судмедэкспертное расследование). Но этот труженик сосредоточен на себе и эмоционально глух. Женившись на Кэт, он относился к ней как к само собой разумеющейся данности, не интересовался не только ее чувствами, но и делами, имея смутное предствление о времяпрепровождении супруги. Теперь, десять лет спустя после смерти жены, у него возникает желание разгадать ее загадку, и это «requires input from others» [2, p. 116], то есть он может сделать только с помощью других людей. Некоторые из встреч Глина оказываются безрезультатными или тупиковыми для него, но, как настоящий исследователь (и игрок в квесте), он не обескуражен, а лишь более рьяно продолжает прохождение своего квеста. Конечной целью его расследования являлось выяснение того, была ли неверность присуща жене в целом. Поэтому встречаясь с людьми, знавшими Кэт, он часто пропускал мимо ушей некоторые их слова, не имеющие, по его мнению, отношения к интересующей его проблеме. Так же при жизни жены он игнорировал некоторые ее слова и поступки. «There's something you never say», – сказала ему однажды Кэт перед его полетом в США, а он даже не поинтересовался, что она имела в виду, как и не обратил внимания на ее заплаканное лицо. Жена художника, который рисовал портрет Кэт, с сожалением сказала Глину, как расстроена была его жена в один из сеансов. Но Глин проигнорировал это, так как во время этого разговора он уже наметил для себя следующую точку квеста. Позже Мэри Пакард, подруга Кэт, скажет ему: «You've become obsessed with Kath <...> in a way that you never were when she was alive» [2, p. 223].

Итак, центральной фигурой романа является Кэт, которой уже десять лет нет в живых, но которая каким-то образом по-прежнему влияет на всех других персонажей. Один из героев, Оливер, сделавший когда-то тот роковой

снимок, говорит: «She had an effect», но Мэри Пакард поправляет его: «She still is having an effect» [2, p. 230]. Воспоминания персонажей дают пищу как для вопросов, так и для догадок и суждений внимательного читателя, который по воле автора вынужден вести свой квест. Вот некоторые из вопросов, которыми невольно задается читатель по ходу чтения романа: зачем Кэт сохранила компрометирующий снимок? почему надписи на папке и конверте противоречат друг другу? кто и зачем сделал эту фотографию? почему Кэт вступила в любовную связь с мужем собственной сестры? что было причиной ее подавленного состояния в определенный период, которое заметили другие люди, но не заметил муж? почему у Кэт не было никаких постоянных занятий? почему в детстве она приставала к сестре с вопросом «Do you love me?» что случилось с Кэт? что стало причиной ее суицида?

Ответы на некоторые из этих вопросов внимательный читатель постепенно находит сам, другие выясняются в конце книги. Когда в предпоследней главе романа Мэри Пакард как бы ставит психологический диагноз Кэт, то такой читатель может почувствовать себя вознагражденным за свою наблюдательность и догадливость, в то время как Глин шокирован ее откровениями. В романе неоднократно возникает ситуация своего рода драматической иронии, при которой читатель оказывается более сведущ или догадлив, чем персонажи романа. Так, зная о любви Кэт к детям, читатель может догадаться о характере беды, постигшей ее и о причинах подавленного состояния, в то время, как ни ее муж, ни сестра – оба в силу своего эготизма – даже не знали о том, что она потеряла ребенка. Читатель может оказаться прозорливее Глина и в отношении следующей ситуации: слушая комментарии мужа по поводу работ своих студентов, Кэт бросает: «I wish I was one of your students» <...> He did not know what she meant. <...> ‘Why?’ – Oh, just, they know someone I don’t. Do you get fond of them?» [2, p. 106]. Из-за своей эмоциональной глухоты он не уловил в ее словах тоску по вниманию, желание играть в его жизни большую роль, чем та, которую он, увлеченный своей работой, отводил ей.

Воспоминания Элейн, преуспевающего садово-паркового дизайнера, которая была старше Кэт на шесть лет, проливают свет на многие обстоятельства жизни обеих сестер. Из них читателю становится понятно, что причины и мотивы поведения Кэт, в конечном итоге приведшие к трагическому финалу, определяются как врожденными чертами ее характера, так и обстоятельствами жизни. Ее встреча с Глином, так как именно к ней он первым делом обратился в своих поисках истины, заставила Элейн возвращаться в прошлое, ворошить в памяти факты и события, которым она ранее не придавала значения. Ее воспоминания тоже превращаются для нее в своего рода квест, так как она стремится разобраться в характере своих взаимоотношений с сестрой и начинает яснее понимать ее психологию, а также осознавать свою вину в случившейся трагедии. Сестры диаметрально противоположны по характеру: Элейн – целеустремленная, амбициозная, с самого детства знающая свое призвание и стремящаяся утвердиться в

избранной сфере. Она не признается себе в этом, но из воспоминаний героини читателю становится ясно, что ее суровость по отношению к Кэт объяснялась ревностью. Мать по-разному относилась к дочерям, явно отдавая предпочтение младшей; она даже по-разному чувствовала себя в их присутствии: неуверенная и сдержанная с Элейн, она становилась разговорчивой и мягкой с Кэт. Потеряв мать в шестнадцать лет, Кэт начала подсознательно искать ей замену в старшей сестре, но та сразу пресекла эти попытки. «Do you love me? – Don't be silly. You are my sister» [2, p. 165]. Позже Элейн будет ревновать Кэт даже к своей дочери Полли.

Избалованная вниманием и честолюбивыми надеждами матери Кэт так и не сумела приобрести специальность и, таким образом, найти прочную опору в жизни. Она жила на небольшое состояние, оставшееся от матери, иногда зарабатывая случайными занятиями. Она обаятельна, но непредсказуема. Быстро располагает к себе людей и сходится с ними, но так же легко расстается. Она очень любит детей, и те отвечают ей взаимностью. Но ее легкость и оптимизм – маска ('smokescreen'), с которой она почти не расстается, лишь иногда раскрываясь в случайно оброненных фразах, подтекст которых адресатам, а вместе с ними и читателю приходится расшифровывать, чтобы понять мотивы ее поступков.

Автор заставляет читателя задуматься о психологических причинах, по которым Кэт могла вступить в связь с мужем своей сестры. Поскольку из предыдущих глав читатель уже получил представление о никчемности Ника и легковесности его характера, то он вправе предположить, что не страсть привела Кэт в объятия этого мужчины, что за этим поступком может стоять нечто иное. Воспоминания Ника об одной из встреч предоставляют читателю возможность проверить верность своих догадок. «Why are we doing this?» she asks. <...> why am *I* doing it? <...> «Is it because you're Elaine's husband?» <...> «When I was younger I wanted to *be* Elaine. More than anything I wanted to be like her – to be organized and sensible and confident» <...> «Maybe I am doing this because I still want to be Elaine», she says [2, p. 139–142].

Сложно однозначно определить, что руководило Кэт в данной ситуации. Был этот адюльтер проявлением ее зависти сестре или желанием отомстить за пренебрежительное отношение к ней и недостаток внимания? Или ею руководило желание хоть в такой извращенной форме встать вровень с ней? В любом случае читатель оказывается ближе к пониманию ее мотивов, чем сама Элейн, для которой причина поступка сестры так и остается загадкой, о чем когда-то сказала и сама Кэт: «She won't ever have realized that, I imagine» [2, p. 142].

Постепенно у читателя складывается представление о причинах, которые могли привести ее к мысли о самоубийстве: нереализованность, одиночество, выключенность из жизни других людей, депрессия, усталость от необходимости носить маску беззаботного, довольного жизнью человека. Но, как известно, толчком для трагического поступка становится какая-то реальная ситуация. Лайвли больше не томит читателя и в главе «Тот день»

(«That Day») показывает, как сосредоточенность близких людей на своих делах, неумение, а еще чаще нежелание услышать и понять другого, уделить ему хоть небольшую часть своего времени и внимания может стать последней каплей. В то роковое утро Глин, в силу своей занятости, в очередной раз отверг предложение Кэт провести вечер вместе, не почувствовал подтекста в ее тоскливых словах, а в середине дня проигнорировал ее звонок. Не ответили на ее звонок ни Ник, когда она пыталась связаться с сестрой, ни сама Элейн, хотя она несколько раз в тот день вспоминала Кэт, с которой до этого не общалась уже несколько недель. Нетрудно представить внутреннее состояние Кэт, ее отчаянные попытки получить поддержку близких людей, которая помогла бы ей избавиться от чувства одиночества, отчаяния, безысходности и неприкаянности. «Her suicide is the consequence of disappointment not in any affair, but in the limitations of those who purported to love her most. They discover her frailty, and their own capacity to destroy, too late», считает С. Викерс [3]. Ощущение потери связи с окружающим миром в лице близких ей людей, внутреннее проживание трагической ситуации собственной ненужности заставили Кэт принять большую дозу снотворного.

Однако было бы ошибкой считать только черствость окружающих причиной добровольного ухода Кэт из жизни. По мере чтения романа, еще до того как читатель узнает о смерти героини, у него невольно возникает ощущение фатальности, некой заданности, предопределенности, которое в конце романа подтверждается мыслью Оливера: «He saw – dimly, inexplicably – that in some disturbing way what had happened was heralded, that there had always been something troubled about Kath, something that set her apart. Behind and beyond her looks, her manner, there had always been some dark malaise» [2, p. 216]. Характер этого психологического «недомогания» поясняет Мэри Пакард в разговоре с Элейн, определяя его как проявление у Кэт своего рода комплекса неполноценности, отсутствия осознания ею собственной значимости: «She always wanted to be someone else. She wanted to be you. She wanted to be me» [2, p. 228]. Она высказывает свою убежденность в том, что причиной такого состояния Кэт мог стать недостаток любви, потребность в которой она ощутила с потерей матери и не смогла получить от старшей сестры. И если для Элейн это стало своего рода откровением и словно подвело итог ее размышлениям, то читатель вряд ли будет полностью удовлетворен данными аргументами. Факторы, сформировавшие характер Кэт, явно сложнее, причины ее нереализованности лежат глубже, что может заставить читателя продолжить свой квест уже за пределами романа.

Дочитав роман до конца, читатель получает ответы на все вопросы, сформулированные выше, кроме одного: зачем Кэт сохранила компрометирующий снимок, сопроводив его интригующими надписями. Герои Лайвли напрямую не задаются этим вопросом, но он не может не интересовать читателя. Ответ на него остается открытым, и это задание квеста каждый читатель волен выполнить по-своему, но непременно исходя из глубокого понимания психологии героини. Таково было, на наш взгляд, намерение П. Лайвли, оставившей непроясненным этот момент.

Вполне возможно, что прочитав роман, узнав о перипетиях взаимоотношений между Элейн и Глином (когда-то они были неравнодушны друг к другу), Ником и Кэт, читатель может заинтересоваться вопросом о возможности другого сочетания внутри этой четверки людей. А. Хиклинг делает следующее предположение: «In an ideal world pompous landscape historian Glyn would have married bossy garden designer Elaine whose footloose younger sister would be perfect for the equally feckless and fancy-free Nick» [1]. На наш взгляд, такое перераспределение вряд ли создало бы идеальные пары. По крайней мере, трудно представить, что Кэт нашла бы ту опору, которую она всегда искала, в слабовольном мечтателе Нике. Впрочем, читатель волен выдвигать свои предположения на этот счет.

Таким образом, фотография, которая заставила героев погрузиться в прошлое, пересмотреть свои взаимоотношения, ответственно задуматься о своем восприятии Кэт, о пространстве, которое она занимала в их жизни, о собственной роли в ее трагедии, дала толчок процессу их самопознания, который тоже стал своего рода квестом. Пройдя его, ответив для себя на вставшие перед ними вопросы, они снова обрели эмоциональный баланс, но это равновесие уже нового качества. Каждый из персонажей по-новому взглянул на себя и, возможно, стал более чуток к другим людям и самокритичен по отношению к себе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hickling, A. Review. The Photograph by Penelope Lively [Electronic resource] / A. Hickling. – Mode of access : http://www.theguardian.com/books/-2003/jan/25/ featuresreviews.guardianreview14/. – Date of access : 26. 05.2017.
2. Lively, P. The Photograph / P. Lively. – London : Penguin Books, 2004. – 236 p.
3. Vickers, S. The Photograph, by Penelope Lively [Electronic resource] / S. Vickers. – Mode of access : http://www.independent/co/uk/arts-entertainment/ books/reviews/thephotograph-by-penelope-lively-133691/html. – Date of access : 26.05.2017.

В. С. Трофимова

г. Санкт-Петербург, Россия

КУЛЬТУРНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ПОНЯТИЯ КРАСОТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. БЕН

Афра Бен – успешный драматург периода Реставрации в Англии и одна из создательниц жанра романа ‘novel’ – в своих произведениях выявляла неустойчивость, незаконченность и двойственность многих понятий, кажущихся незыблемыми. В романе «Оруноко, или Царственный раб» (1688),

а также в «Опыте о переводной прозе» (1688) она показала относительность представлений о красоте. Между тем, в других произведениях Афра Бен зачастую сама транслировала стереотипные представления англичан о внешности и характере соседних народов.

В «Опыте о переводной прозе» Афра Бен высказала поразительную по глубине мысль об относительности человеческих суждений о красоте и их зависимости от позиции наблюдающего. Сравнивая английский и французский языки, она заметила: *То, что мы считаем уродством, они могут считать совершенством, как негры Гвинеи считают нас такими же уродливыми, как и мы их* [1, p. 76]. Большинство ее художественных произведений, написанных в самых разных жанрах, как драматических, так и эпических – комедии, трагикомедии, трагедии, повести, новеллы, романы, проникнуты интересом к другим народам и другим культурам. Однако далеко не всегда Афра Бен признавала позицию «другого». Так, ее комедия «Голландский любовник» транслировала стереотипные для англичан XVII века представления о голландцах – пьяницах и дебоширах. Само словосочетание *голландский любовник* напоминало о других устоявшихся выражениях, связанных с этим народом, например, *голландский праздник* – пирушка, на которой хозяин напивается раньше гостей [2, p. 217]. Не менее критическим отношением к голландцам проникнут ее эпистолярный роман «Любовная переписка дворянина и его сестры», в котором положительный герой Октавио выведен как исключение из общей массы голландцев – представителей нации, лишенной самых элементарных представлений о хороших манерах и воспитании. Октавио изображается как очень красивый молодой человек, в особенности в сцене пострижения в монахи, где его красота усиливается в тысячи раз. Его лицо приобретает новое сияние, и, отрешаясь от мира, он покоряет больше женских сердец, чем когда жил в миру [3, p. 382]. Афра Бен живописует католическую религиозную церемонию и отмечает ее необычайную красоту в соединении превосходной музыки, ослепительного алтаря, благородных картин и множества светильников. Между тем, нельзя утверждать, что Афра Бен относилась к католической церкви, как к чему-то для себя чуждому. Есть свидетельства, что она сама была католичкой и даже однажды собиралась стать монахиней. Правда, в отличие от своего героя, она не претворила этого намерения в жизнь.

Предрассудками отмечена и вторая часть комедии «Странник», в которой сатирически изображаются две богатые еврейские наследницы. Хотя антисемитизм в пьесе Афры Бен не столь ярко выражен, как, например, в «Венецианском купце» У. Шекспира, писательница вроде бы отказывает гигантессе и гному (‘Giant and Dwarf’) во внешней красоте. Они – «монстры», а гигантесса еще и новая «Вавилонская блудница», но вместе с тем Афра Бен включает странное сравнение гигантессы со святым Христофором, а гнома с Христом на его плечах. Известно, что в соответствии с католической легендой святой Христофор был необыкновенно красивым и сильным человеком, а Христос в образе младенца всегда прекрасен. Таким образом, Афра

Бен, с одной стороны, транслирует традиционные для своего времени предрассудки по отношению к евреям, а с другой стороны, сама же подрывает их сравнением со святым Христофором и Христом-младенцем.

Наиболее развернуто тема красоты во взаимосвязи с культурой разных народов освещена в центральном произведении Афры Бен – романе «Оруноко, или Царственный раб» (1688). В посвящении лорду Мейтланду, предпосланном роману, Афра Бен раскрывает некоторые из своих эстетических принципов. Она уподобляет писателя художнику. Художник, по ее мнению, *когда намеревается создать хорошую картину, делает набросок лица разными способами и при разном освещении, прежде чем начать работу, чтобы он мог выбрать наиболее приятный ракурс и придать ему наибольшую прелесть*. Если художнику мешает какой-то дефект, он его убирает, хотя при этом старается сделать портрет близким оригиналу. *Поэт – это художник в своем роде,* – заявляет Афра Бен. Однако поэт изображает лучшую часть человека, его *душу и разум;* творения писателей переживут творения художников и даже сами миры [4, p. 5]. Очевидно, что в данном случае Афра Бен придерживается классицистического принципа подражания прекрасной природе и применяет этот принцип при создании образа главного героя романа Оруноко и его супруги Имоинды. Оруноко – герой классицистической литературы, он прекрасен внешне и внутренне, верен слову, постоянен в любви. Честь – главное для него, *первый принцип в природе, которому следует повиноваться* [4, p. 53]. Оруноко равен самому себе и не изменяется на протяжении всего произведения. Между тем, Афра Бен-повествователь использует разные источники для написания романа: и собственные наблюдения, и рассказы героя, и свидетельства очевидцев. Пространство романа, скорее, барочное, чем классицистическое. Что касается Афры Бен-автора, она обращается и к книгам об Африке и Южной Америке, о чем в романе не упоминает.

Несмотря на то, что многие исследователи творчества Афры Бен склонны минимизировать важность цвета кожи в ее произведениях, в тексте «Оруноко» мы находим отдельные предрассудки, связанные с расой. Уже в экспозиции к роману Афра Бен заявляет, что у некоторых индианок из Южной Америки приятные черты лица, они очаровательны и необычны, они имеют *все, что называется красотой, кроме цвета кожи, который у них красновато-желтый* [4, p. 9]. Таким образом, главный недостаток уроженок Южной Америки – это их раса, и именно из-за цвета кожи их нельзя назвать настоящими красавицами.

В начале первой части романа, действие которой происходит в Африке, в Корамантьене, Бен заявляет, что у короля было множество *красивых черных жен,* ведь *существуют красавицы* с этим цветом кожи, которые способны очаровывать [4, p. 11]. Притом, говоря о принце Оруноко, Афра Бен называет чернокожих *мрачной расой* и отмечает, что по красоте он превосходил всех остальных представителей своей расы и вызывал у окружающих священный трепет и благоговение [4, p. 12]. Предрассудками по отношению к черно-

кожим проникнута новелла «Несчастная новобрачная», в которой злодейка Мурея черна как в мыслях, так и телом. Главный герой трагедии «Абделазар» (как и в случае с «Несчастной новобрачной», персонаж отрицательный) сокрушается по поводу своего цвета кожи: *Будь проклята природа, которая окрасила мою кожу // этим злосчастным цветом* [5, p. 463]. Абделазар, действительно, принадлежит к «мрачной расе».

Афра Бен следует европейским представлениям о красоте, когда описывает внешность Оруноко. Герой очень высокого роста и обладает превосходной фигурой, какую не слепил бы самый искусный скульптор, у него прекрасные вьющиеся волосы до плеч, само его лицо отличается от лиц других чернокожих. Он обладатель римского носа, а не приплюснутого, как обычно бывает у африканцев. У него красивый рот, а не огромные вывернутые губы, *столь естественные для остальных негров*. Его лицо и фигура настолько благородны, что *кроме цвета кожи*, ничто в природе не могло бы быть красивее и привлекательнее. Если забыть о том, что он чернокожий, можно считать что Оруноко полностью отвечает *стандарту истинной красоты* [4, p. 13]. Его будущая супруга Имоинда – *прекрасная черная Венера,* созданная для юного Марса; она само очарование и собрание всяческих добродетелей [4, p. 14]. Афра Бен называет ее *прекрасной Королевой Ночи* [4, p. 14]. У. Шекспир называл «королевой ночи» Луну. Имоинда, таким образом, символизирует в романе женское начало.

В Англии эпохи Возрождения черный цвет кожи ассоциировался с уродством, а также с сексуальностью и недостатком разума и здравого смысла. Чернокожие вызывало интерес, но вместе с тем с ними связывалось множество негативных качеств и подозрений. В Англии XVII века еще не выработался расистский дискурс с утверждением превосходства одной расы над другой, однако сама проблема цвета кожи поднималась довольно часто. Афру Бен этот вопрос также живо интересовал.

Хотя Оруноко превосходит окружающих своей красотой, другие африканцы тоже обладают внешней привлекательностью. Его сподвижник Абоан превосходно сложен и внешне очень красив. Описывая этого персонажа, Афра Бен будто забывает упомянуть о его цвете кожи. Во второй части романа она называет индейского пророка *столь прекрасным, насколько природа могла создать человека* [4, p. 49]. На роль пророка его готовят с детства и делают все, чтобы природная красота героя приобрела завершенность. В эпизоде, посвященном визиту Бен – героини романа и ее свиты в отдаленное индейское поселение, писательница снижает значение расы и даже показывает белых глазами индейцев. Для индейцев белые пришельцы – существа непонятные, они задают вопрос переводчику, могут ли *эти вещи* говорить и обладают ли они разумом [4, p. 49]. В этом эпизоде Афра Бен лучше всего иллюстрирует мысль, высказанную в «Опыте о переводной прозе», – мысль об относительности человеческих понятий о красоте.

Наконец, во второй части романа господин Трефри, англичанин-плантатор, и вовсе заявляет, что ни одна из белых красавиц никогда не очаровывала его так, как Имоинда. Имоинда прекрасна, невзирая на свою

принадлежность к чернокожим. В финале романа Афра Бен называет героиню *храброй, красивой и постоянной* («the Brave, the Beautiful, and the Constant Imoinda») [4, p. 65]. Это последние слова в романе.

Образ Имоинды едва ли не самый необычный в произведении. В переложениях «Оруноко» для сцены она тотчас превратилась в белую женщину (начиная с одноименной трагедии Томаса Саутерна). В Англии XVI–XVIII веков не существовало традиции показывать на сцене чернокожих женщин. Исключение составляет «Маска черноты» («The Masque of Blackness», 1605), которая была поставлена по велению королевы Анны Датской и в которой нимфы Нигера были черными. Между тем уже в следующей пьесе-«маске» – «Маске красоты» – эти нимфы стали белыми [6, p. 158]. В более поздней пьесе-«маске» «Калисто, или Целомудренная нимфа» Джона Крауна среди действующих лиц также фигурировали две африканки; в пьесе обозначалась идея, что африканки завидуют белым женщинам [5, p. 159]. Женщины составляли меньшинство чернокожего населения Англии, и даже в XVIII веке, когда африканцев в Лондоне было довольно много, самые известные чернокожие представительницы прекрасного пола были дамами полусвета или занимались сутенерством. Афра Бен выступила против предрассудков своего времени, сделав главную героиню романа чернокожей, наделив ее лучшими женскими чертами и воплотив в ней истинную женственность.

Таким образом, понятие красоты в произведениях Афры Бен не является устойчивым. С одной стороны, она не свободна от предрассудков по отношению к другим расам, в особенности, если дело касалось враждебных англичанам народов, например, голландцев, а с другой – в теории признавая право на существование позиции «другого», выдвигает идею об относительности представлений о красоте. Даже стилизируя чернокожих под европейцев, она смогла ввести их в культурное поле, в литературу своей эпохи. Ее чернокожие персонажи, прежде всего Оруноко, оказались близкими не только европейскому читателю, но и африканскому. Так, еще в XVIII веке на представлении пьесы Т. Саутерна «Оруноко» африканский принц не смог сдержать слез. В конце XX века английский драматург нигерийского происхождения Бийи Бандель представил свою версию пьесы «Оруноко», расширив первую часть, действие которой происходит в Африке. Тот факт, что герои «Оруноко» вызвали сочувствие и интерес у чернокожей публики, является едва ли не главной заслугой Афры Бен как автора этого романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Behn, A. The Works of Aphra Behn / A. Behn. – London, 1993. – Vol. 4. – 458 p.
2. Trofimova, V. Dialogue in Aphra Behn’s Oroonoko, or the History of the Royal Slave / V. Trofimova // Journal of Faculty of Letters. – Ankara, 2015. – Vol. 32, № 1. – P. 215–224.

3. Behn, A. Love-Letters between a Nobleman and his Sister / A. Behn. – London, 1996. – 473 p.
4. Behn, A. Oroonoko / A. Behn. – N. Y. and London, 1997. – 272 p.
5. Behn, A. Five Plays / A. Behn. – N. Y. and London, 2014. – 496 p.
6. Nissbaum, F. The limits of the human : fictions of anomaly, race and gender in the long eighteenth century / F. Nissbaum. – Cambridge, 2003. – 336 p.

Д. О. Шатьков
г. Орша, Беларусь

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОЛИТКОРРЕКТНЫХ ЭВФЕМИЗМОВ В «ПОЛИТИЧЕСКИ КОРРЕКТНЫХ СКАЗКАХ НА НОЧЬ» ДЖЕЙМСА ФИННА ГАРНЕРА

Книга «Политически корректные сказки на ночь» («Politically Correct Bedtime Stories», 1994), написанная американским писателем и сатириком из Чикаго Джеймсом Финном Гарнером, – яркий пример попытки переосмыслить классические произведения в соответствии с процессами и явлениями, происходящими в обществе. Данный автор переписал самые популярные сказки, используя политически корректную лексику и доведя использование данного явления до абсурда.

С. Г. Тер-Минасова отмечает, что тенденция политической корректности появилась около 30 лет назад в связи с требованиями афроамериканцев, возмущенных «расизмом английского языка» и добивавшихся его «дерасиализации» (англ. “deracialization”), т. е. исключения из языка всех лексических единиц, способных задеть чувства и достоинство человека или поиска других слов, несущих нейтральную или положительную коннотацию. Так как английский язык является языком международного общения и используется в качестве средства коммуникации представителями различных народов, национальностей и рас, неудивительно, что данное движение родилось и получило наибольшее распространение именно в США – многонациональной стране, сталкивающейся с различными межкультурными, межэтническими проблемами на протяжении всей своей истории [1, с. 215]. По ее мнению, «политическая корректность языка выражается в стремлении найти новые способы языкового выражения взамен тех, которые задевают чувства и достоинства индивидуума, ущемляют его человеческие права привычной языковой бестактностью и/или прямолинейностью в отношении расовой и половой принадлежности, возраста, состояния здоровья, социального статуса, внешнего вида и т.п.» [1, с. 216]. Согласно политологическому словарю-справочнику, политическая корректность – это «тактичное, общественно приемлемое отношение к различным политическим и общественным группам, исключающее всякую возможность дискриминации, оскорбления национальных чувств, ущемления достоинства, прав и свобод отдельных лиц или социальных групп по политическим, расовым, религиозным и пр. признакам» [2, с. 189].

Таким образом, из данных определений можно выделить два аспекта политической корректности:

1. Культурно-поведенческий аспект, связанный с идеологией и политикой, больше всего появляющийся в образовании;

2. Языковой аспект политической корректности (поиск новых средств языкового выражения и исправление языкового кода, минуя дискриминирующие понятия и концепты) [3, с. 106].

Доминирующим аспектом политической корректности является культурно-поведенческий. Данный аспект заключается во введении норм, регулирующих такие проблемы, как права меньшинств, равенство полов, защита окружающей среды, возраст, этнос и др. Данные нормы подразумевают признание равноправия представителей этих групп. В предисловии к книге ‘Вы политически корректны?’ («Are You Politically Correct?») Ф. Беквит и М. Бауман, описывая ситуацию в образовании, говорят, что «политика, регулирующая то, что преподается в американских колледжах и университетах, кто принимается и как нанимается преподавательский состав (в течение многих лет рассматриваемая как стандарт качества), теперь заменяется стандартами, направленными на «мультикультурное разнообразие». Традиционные стандарты критикуются как изначально расистские, сексистские и репрессивные, в то время как новая точка зрения считается «политически корректной» [4, с. 9].

На данный момент мы можем наблюдать результаты влияния идей политической корректности на общество и язык. Центральными темами стали проблемы мультикультурализма и языковых кодов. Одним из принципов мультикультурализма является отказ от признания западноевропейской культуры как образцовой и учет таких факторов, как расовая и этническая принадлежность, гендер, положение в обществе, язык, религия, возраст и др. Понятие языкового кода, введенное американскими социолингвистами в 1962 году, постулирует, что «индивид в глазах окружающих в той или иной мере должен следовать определенным нормам поведения, причем некоторые из этих норм будут нормами языкового поведения – кодами соответствующего языка» [5, с. 137].

Следовательно, можно сказать, что политическая корректность изменяет нормы языкового поведения, в частности, если говорить об ограничениях или запрете использования тех или иных слов и словосочетаний в определенных ситуациях, так как дискриминация может проявляться не только в действиях индивида, но и в его речи, т. е. в словесной форме. Для того, чтобы не допустить такого вида дискриминации, и используются политически корректные термины. По мнению Д. Адлера, «главное направление развития в английском языке сейчас – это его “инклюзивность”, стремление никого не обидеть, избежать каких-либо дискриминаций при использовании того или иного слова или выражения» [6]. Соответственно слова, которые так или иначе не удается вписать в рамки политически корректных представлений, заменяются «инклюзивными» терминами, таким образом происходит изменение языкового кода.

В книге Дж. Ф. Гарнера мы также можем увидеть реализацию этих двух аспектов политкорректности. С одной стороны, наблюдается результат перехода «неполиткорректных» вербальных форм выражения мыслей в более мягкие формы и высказывания (языковой аспект). С другой стороны, сюжеты и подсюжеты сказок также видоизменяются в соответствии с культурно-поведенческим аспектом. Несмотря на то, что действующие лица остались неизменными, происходящие в данных сказках события только отдаленно напоминают ход оригинального произведения.

Данные аспекты политической корректности реализуются на трех уровнях языка: лексическом, синтаксическом и словообразовательном.

Одним из наиболее эффективных средств выражения политкорректной лексики является эвфемия (от греческого слова euphemismos: «хорошо говорю»). Эвфемизм – это использование более корректного слова и выражения взамен любого недозволенного или нежелательного с целью избежать упоминания всего, что может вызывать отрицательные чувства как у говорящего, так и у собеседника, а также с целью маскировки определенных фактов действительности. Е. М. Лазаревич в своей статье «Эвфемия как языковая реализация политкорректности» отмечает, что в современной эвфемистической лексике английского языка выделяется два пласта – статичный и новый:

1. Сферы употребления статичного пласта лексики: сверхъестественное, смерть, тело и его отдельные части, заболевания, взаимоотношения между полами, физиология человека.

2. Сферы употребления нового пласта лексики: социальная, общественно-политическая, экономическая, военная и морально-этическая сферы. Комментируя новый пласт эвфемистической лексики, стоит отметить, что приведенные выше сферы включают в себя лексику, появившуюся в данных тематических полях в силу социокультурных изменений, вызванных идеологией политкорректности [7, с. 121].

В «Политически корректных сказках на ночь» мы можем найти огромное количество эвфемизмов. Автор использует политкоррекную лексику везде, где это возможно, иногда заменяя и нейтральную лексику на политкорректную. Что касается способов образования эвфемизмов, обычно они рассматриваются как номинативные единицы, являющиеся эквивалентом слову и постоянно использующиеся в речи, т. е. анализируются в основном на лексическом уровне. Однако эвфемия – это не только замена одного слова другим. Для снижения эмоциональной напряженности высказывания коммуникатор может использовать определенные графические знаки или изменение правописания слова, фонетические изменения, словообразовательные аффиксы и замены, может сделать фразу более синтаксически размытой, может использовать заимствования. Таким образом, эвфемия является особым стилистическим приемом, достигающимся при помощи различных средств и реализующимся на различных языковых уровнях (фонетическом, морфологическом, лексико-семантическим, синтаксическом, графическом).

1) Синтаксические способы образования эвфемизмов. В качестве синтаксических способов образования эвфемизмов выделяются следующие приемы: трансформация словосочетаний (изъятие нежелательного компонента или добавление позитивного смысла), эллипсис, замена утвердительной конструкции на аналогичную по смыслу отрицательную конструкцию, опущение грубого компонента, усложнение конструкции. В качестве примеров из сказок Дж. Ф. Гарнера можно привести следующие:

- It should be mentioned here that the name “Little” was a family name, and not a derogatory, size-biased nickname [8, с. 69];
- So when she screamed, “The sky is falling, the sky is falling!” her conclusion was not wrong or stupid or silly, only logically under enhanced [8, с. 69];
- One day her mother asked her to take a basket of fresh fruit and mineral water to her grandmother’s house – not because this was womyn’s work, mind you, but because the deed was generous and helped engender a feeling of community [8, с. 5];
- For I have brought with me a special fabric that is so rare and fine that it can only be seen by certain people – the type of people you'd want to have in your realm – people who are politically correct, morally righteous, intellectually astute, culturally tolerant, and who don't smoke, drink, laugh at sexist jokes, watch too much television, listen to country music, or barbecue [8, с. 11].

В приведенных примерах мы видим замену утвердительной конструкции на отрицательную. Уточнение также может придавать предложению эффект политкорректности:

- Grandma, what a big nose you have – only relatively, of course, and certainly attractive in its own way [8, с. 7];
- Some healthful snacks for my grandmother, who is certainly capable of taking care of herself as a mature adult [8, с. 6];
- Her screams were heard by a passing woodchopper-person (or log-fuel technician, as he preferred to be called) [8, с. 8].

2) Лексико-семантический уровень является главным уровнем реализации эвфемии в речи носителей языка, на котором происходят основные процессы, способствующие эвфемизации речи. На лексико-семантическом уровне происходят два вида изменений: формальные и семантические. К формальным изменениям относятся словообразовательные средства, фонетические изменения и заимствования, а также прием опущения в двух его разновидностях: графической и фонетической. К семантическим – приемы специализации и генерализации, метафора, метонимия, литота, гипербола и антифразис. Также в группу семантических изменений можно добавить прономинацию (употребление имени собственного в значении нарицательного).

Рассмотрим примеры метафоризации значений. Семантический сдвиг, возникающий при метафоризации, основан на употреблении слова, входящего в один класс предметов (в данном случае слова вне сферы табу) для характеризации или обозначения лексической единицы, входящей в другой

класс объектов (в данном случае лексика в сфере табу) на основе схожих характеристик или особенностей (в целях недопущения упоминания того, что может показаться оскорбительным или предвзятым):

- Freudian imagery – автор использует фразу «фрейдистские образы», как замену слова “deceit” – заблуждение;
- to free smb. from slavish adherence to linear, Western-style thought – автор использует метафору для того, чтобы избежать не совсем политкорректной фразы «быть изгоем общества», а в качестве положительной характеристики он выбирает способ мышления, который отличается от западного;
- a tendency towards cross-dressing – во избежание использования неполиткорректного слова «трансвестизм», автор берет за основу такую характеристику этого термина, как «ношение одежды противоположного пола» (пример метафоры);
- sexual history – автор использует эту метафору для избежания неподобающих слов;
- a person who is confident enough in one’s own budding sexuality – для обозначения такого денотата, как взрослый человек, автор берет за основу такую характеристику, как половозрелость (пример метафоры);
- expansionist idea – также метафорическое значение, по контексту волк хотел съесть трех поросят, и автор использует такую характеристику этого денотата, как попытка захвата;
- wolf – в сказке «The Three Little Pigs», как указывает сам автор, это слово несет метафорический смысл, и автор вуалирует его основное значение: криминальные элементы;
- an imperialistic oppressor (an intruder) – по контексту три поросенка называют так волка, который пытался вторгнуться в их дом (перенос значения);
- a mature adult – выражение «зрелый взрослый» используется во избежание указания возраста человека, что может быть неполиткорректным;
- a Neanderthal – данное слово используется в значении грубый и нецивилизованный человек;
- to invade the personal space of the female employees – в данном случае автор заменяет слово “to molest” ‘приставать’, ‘заигрывать’, и берет за основу такую характеристику, как вторжение в личное пространство человека противоположного пола;
- to endorse a clothing-optional lifestyle – замена фразе «to be naked» [8].

Поляризация значений также может выступать средством образования эвфемизмов. Так, вместо слова, имеющего негативный смысл для собеседников, используется противоположная по смыслу лексическая единица, в результате смягчается эмоциональная насыщенность фразы, отсутствует иронический, разоблачающий контекст. Фраза «attractive in one’s own way» в контексте рассказа может быть также рассмотрена как поляризация значения, так как вместо слова ugly ‘некрасивый’ используется слово-антоним.

Еще одним способом эвфемизации речи является использование терминологии и слов иностранного происхождения. Заимствования малопонятны носителям языка. В значениях данных слов отсутствуют отрицательные или нежелательные коннотации, следовательно, данные лексические единицы способны улучшить денотат даже при его прямом обозначении. Специальные слова и термины в речи говорящего или в тексте вызывают доверие и уважение не только к коммуникатору, но и к источнику информации. Рассмотрим примеры:

- a carnivore (a beast of prey) – биологический термин (латинского происхождения), обозначающий любое плотоядное животное;
- masculine/feminine – также более общие понятия латинского происхождения;
- to enhance (to exaggerate) – слово французского происхождения, имеет общее значение «преувеличивать», без дополнительных коннотаций;
- manifest (plain) – имеет общее значение, когда используется как прилагательное, слово латинского происхождения;
- curio – обозначает, редкую, антикварную вещь, слово используется крайне редко и имеет всего одно значение;
- matriarch – глава семьи в матриархальном обществе, слово латинского происхождения.

В своих сказках автор также зачастую прибегает к специальной лексике, особенно много ее в сказке «Chicken Little»: personal injury ‘оскорбление личности’, discrimination ‘дискриминация’, intentional infliction of emotional distress ‘намеренное причинение эмоционального вреда’, англ. negligent infliction of emotional distress ‘причинение эмоционального вреда по неосторожности’, tortuous interference ‘непрямое вмешательство’, compensatory damages ‘фактические убытки’, punitive damages ‘принудительное возмещение убытков’, disability and disfigurement ‘нетрудоспособность и обезображивание’, long-term care ‘долгосрочный уход’, mental anguish ‘душевное расстройство’, impaired earning power ‘ухудшение способности зарабатывать’, loss of esteem ‘отсутствие уважения’, derogatory ‘умаляющий права’, insecticide ‘инсектицид’, herbicide ‘гербицид’, fertilizer ‘удобрение’, fiberglass ‘стекловолокно’ [8].

Сравнение также может использоваться как способ образования эвфемизмов: shorter-than-average – сравнение делает слово short более нейтральным по значению.

3) В лингвистике рассматривается три основных способа эвфемизации, которые можно отнести к морфологическим способам, – негативная префиксация (негативный префикс + слово в сфере табу), мейозис (преуменьшение интенсивности свойств объекта) и аббревиация. Однако примеров данного вида образования эвфемизмов у Дж. Ф. Гарнера обнаружено не было.

4) О графических эвфемизмах лингвисты упоминают нечасто и иногда относят их к лексико-семантическому уровню образования. Так, В. З. Санников считает, что эвфемизмы, образованные при помощи графических средств языка, – это «наименее интересный вид эвфемизма» [9, с. 537]. К графи-

ческим способам эвфемии относятся различные опущения частей слова: середины слова – синкопа, конца слова – апокопа, а также использование многоточия вместо части слова (как правило, нецензурного). У Гарнера мы нашли всего несколько случаев использования графического эвфемизма в сказке «Little Red Riding Hood»: womyn, wommon (в слове woman корнем слова является “man” – мужчина, автор изменяет его для того, чтобы не дискриминировать женщин).

5) Существует также фонетический способ образования эвфемизмов, чаще всего это звуковое искажение ругательств. Однако так как мы имеем дело с печатным текстом, данный вид эвфемии не рассматривался.

Основные функции политкорректных эвфемизмов Дж. Ф. Гарнера:

1) Игровая (людическая). Важная черта сказок Дж. Ф. Гарнера – создание подсюжетов и сюжетов в современной интерпретации. Использование современных объектов и дополнительных, не содержащихся первоначально в сказках, сюжетных линий превращает данные произведения в примеры языковой и литературной игры с классикой. Обычно новые версии классических произведений содержат в себе перенос в современность, и автор создает этот эффект при помощи политкорректного языка, что и объясняет допустимость такого вида изменения материала. Например, сказка «Красная шапочка» заканчивается тем, что Бабушка выпрыгивает из Волка, хватает топор Дровосека и отрубает ему же голову, а затем Красная Шапочка, Волк и Бабушка создают особую семью (an alternative household built on mutual respect and cooperation).

2) Создание комического эффекта. Автор произведения использует политкорректные эвфемизмы и стилизации под них везде, где это возможно, и даже там, где, казалось бы, не стоит этого делать. Тем самым Гарнер показывает абсурдность чрезмерного использования такой лексики и наглядно демонстрирует то, к чему это может привести.

3) Описание персонажа. В сюжете каждой сказки один из персонажей говорит сугубо политкорректным языком, например, Лиса в сказке «Цыпленок Цыпа», главные герои сказок «Красная Шапочка», «Три поросенка».

Основные тематические поля использования эвфемизмов – это социальная, общественно-политическая, экономическая, военная, морально-этическая сферы. У Джэймса Финна Гарнера эти поля тоже присутствуют, так как, интерпретируя сюжеты сказок на современный лад, он создает различные новые сюжеты и подсюжеты, что является отличительной чертой этих сказок:

1) социальная сфера (сказки «Little Red Riding Hood», «The Frog Prince») – автор видоизменяет сюжет сказок, а особенно взаимоотношения между персонажами, например в сказке «Little Red Riding Hood» Красная Шапочка представлена не как наивная девушка, а как уверенная в себе женщина, умеющая постоять за себя, поэтому общение героев приобретает совершенно другой социальный контекст. Социальная сфера использования политкорректных эвфемизмов присутствует во всех сказках;

2) экономическая и военная сферы – в сказке «The Three Little Pigs» волк становится метафорой и обозначает «захватчика, сильного мира сего, человека, у которого много денег». Сюжет сказки видоизменен автором таким образом, что он напоминает скорее военную баталию, соответственно вся лексика связана с общественно-политической и военной сферой;

3) экономическая и юридическая сферы – в сказке «Chicken Little» автор также прибегает к видоизменению сюжета: главные герои решают засудить небо, за то, что оно навредило Chicken Little, поэтому в этой сказке очень много экономических и юридических терминов;

4) морально-этическая сфера – в этой сфере эвфемизмы употребляются крайне редко, можно найти несколько предложений в сказке «Chicken Little», например:

- «Goosey Loosey was busy teaching her canine animal companion to eat grass so she could avoid the guilty feelings that came with feeding the dog processed animal carcasses from a can» [8, с. 72].
- «He yanked and pulled violently, cursing the door, its mental abilities, and its sexual history» [8, с. 75].

Подведем итоги всего сказанного в данном исследовании:

1) наиболее продуктивным способ образования эвфемизмов у Дж. Ф. Гарнера является лексико-семантический, в особенности основанный на метафоризации значения; автор также использует много специальных терминов и малознакомых слов. Самыми же непродуктивными способами образования эвфемизмов являются морфологический и графический способы;

2) основное тематическое поле, в котором используются политкорректные эвфемизмы – это социальная сфера;

3) основные стилистические функции эвфемизмов Гарнера: создание комического эффекта и игра с классикой (это и объясняет такое огромное количество политкорректных эвфемизмов), чтобы показать к чему может привести тенденция последовательной политкорректности. Автор понимает, что нельзя только видоизменять слова на политкорректную лексику, изменения должны быть более глубокими, поэтому в «Политически корректных сказок на ночь» Джеймса Финна Гарнера политкорректность отразилась на характерах персонажей, на их поступках, на сюжетах самих сказок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – М. : Слово, 2000 – 624 с.
2. Подгорелый, Д. Е. Политологический словарь-справочник / Д. Е. Подгорелый, К. В. Филиппов, В. Ю. Фесенко. – Ростов н/Д. : ООО «Наука-Спектр», 2008 – 320 с.
3. Панин, В. В. Политическая корректность как культурно-поведенческая и языковая категория : дисс. … канд. филол. наук : 18.11.2004 / В. В. Панин – Тюмень : ТГУ, 2004. – 217 с.

4. Bauman, M. Are you politically correct? : debating America's cultural standards / M. Bauman, F. Beckwith. – N.Y. : Prometheus Books, 1993. – 266 p.
5. Белл, Р. Т. Социолингвистика : Цели, методы и проблемы / Р. Т. Белл – М. : Международные отношения, 1980. – 320 с.
6. Адлер, Д. Борьба против политической корректности / Д. Адлер // Америка. – М. : Изд-во Посольства США в Москве, 1993. – № 442. – С. 15–18.
7. Лазаревич, Е. М. Эвфемия как языковая реализация политкорректности / Е. М. Лазаревич // Молодой ученый / редкол. : Г. Д. Ахметова [и др.]. – Чита : Молодой ученый, 2011. – № 9 (32). – С. 120–121
8. Garner, J. F. Politically Correct Bedtime Stories. Modern Tales of Our Life and Times / J. F. Gardner. – New York : John Wiley & Sons Inc, 1994. – 93 p.
9. Санников, В. З. Языки русской культуры / В. З. Санников. – М. : ВВАГС, 1999. – 557 с.

М. Н. Шудейко
г. Минск, Беларусь

ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ Э. УОРТОН В МИСТИЧЕСКОМ РАССКАЗЕ «ОДЕРЖИМЫЙ»

В своем творчестве Эдит Уортон (1862–1937) рассказывала об Америке переходного периода, о крушении старых традиций под натиском новых. Она касалась острой проблемы отчужденного сознания, когда социальные нормы воспринимаются как чуждые и враждебные, что сопровождается возникновением чувства одиночества и бессмысленности жизни. Несмотря на тот факт, что Э. Уортон является признанным мастером реалистического направления, ее творческое наследие также включает мистические произведения, имеющие свой неповторимый стиль. В них автор уходит от реального мира в мир фантазий, добиваясь с помощью иносказаний большего резонанса, чем с помощью прямолинейного «обнажения». Нашей целью является выявление лингвостилистических средств, определяющих стилевые особенности мистического рассказа Э. Уортон «Одержимый» (*Bewitched*, 1926) и использованных автором для создания зловещей и таинственной атмосферы в произведении.

Действие рассказа «Одержимый» происходит в небольшом городке где-то в глуши Новой Англии. Жена одного из обитателей города, миссис Ратлидж, созывает в своем доме трех почитаемых горожан, чтобы сообщить им таинственную новость – ее мужа, Сола Ратлиджа, преследует призрак его бывшей возлюбленной Оры Брэнд, покойной дочери одного из собравшихся. Миссис Ратлидж требует совместных усилий, чтобы избавиться от привидения, дабы вернуть мужа к обычной жизни. По пути из дома Ратлиджей мистер Брэнд, дьякон Гиббен и фермер Босуорт замечают на снегу следы

босых ног, ведущие к той самой хижине, где, по словам Сола, происходят его встречи с призраком Оры. Мужчины решают проверить хижину, и в нетерпении и возбуждении мистер Брэнд стреляет из своего револьвера в то, что, по его мнению, является призраком. Через несколько дней умирает от пневмонии сестра Оры, младшая дочь мистера Брэнда Ванесса, после чего посвященные горожане решают, что призрак покинул этот мир, поскольку теперь не одинок, но воссоединился с сестрой. И жизнь в городке продолжает идти своим чередом, будто ничего не произошло.

Одним из наиболее заметных приемов, использованных Э. Уортон для создания таинственной атмосферы, является введение в повествование «говорящих» топонимов. Так, название округа, в котором находится городок, – *Hemlock County*. Данное название связано с болиголовом, использовавшимся в качестве яда еще в Древней Греции, и подразумевает, что существование жителей округа «отравлено» появлением призрака. *Lamer Pond*, на берегу которого стоит та самая хижина, куда является дух Оры, – пристанище беспомощных и одиноких, или даже неспособных покинуть земную жизнь раз и навсегда. Дом семьи Ратлидж носит название *Lonetop*, что подчеркивает его изолированность и неприветливость к гостям, не раз упоминающиеся в рассказе. Кладбище *Cold Corners* является местом упокоения хладных тел умерших.

Кроме названий мест, Уортон также использует «говорящие» имена, являющиеся одним из способов характеристики персонажей. Так, миссис Ратлидж носит имя *Prudence*, то есть ‘расчетливость’, ‘предусмотрительность’, что объясняет ее желание избавиться от какой-либо связи с потусторонним миром или же от потенциальной перспективы быть женой городского сумасшедшего. Имя же одержимого призраком мистера Ратлиджа – Saul – совпадает с именем первого царя народа Израиля, весьма склонного к меланхолии, «балансирующего на грани помешательства и временами преходящего её» [1, с. 65–66]. Для более полного раскрытия персонажа мистера Брэнда, отца обеих покойных девушек, немаловажно его имя *Sylvester* (от лат. *silva* ‘лес’) и название его дома *Bearcliff*, что создает впечатление «лесного», нецивилизованного человека, склонного к агрессии и необузданности. Фамилия его семьи также важна, так как *brand* может ассоциироваться с клеймом семейного проклятья: «*They don’t ever make old bones on the mother’s side of the family…*» [2, p. 158].

Значимую роль в создании таинственной атмосферы играют погода и время суток. Так, действие в рассказе происходит зимой, связанной с окончанием жизни и смертью, что иллюстрируют такие описания погоды, как *in the dead of winter, the biting outer air, a stinging wind barbed with ice flakes, as if a winding sheet were descending from the sky to envelop them all in a common grave*. Время суток в рассказе перетекает из предзакатного в сумерки: *he saw the evening star, like a white boat in a sea of green*; *the green sunset was spreading upward into the crystal sky*; *pine trunks purpled by the sunset*; *the sunset, suddenly flushing through the trees, crimsoned his face like*

blood; *twilight already lay under the trees, though day lingered in the open*. Этот отрезок дня также ассоциируется с угасанием и смертью. Не менее важна цветовая гамма, при помощи которой Уортон описывает закат. Так, белый цвет, символизирующий память предков, появляется в море зеленого, часто описываемого как обозначающий разложение и смерть. Деревья окрашены закатом в фиолетовый цвет, ассоциирующийся с проявлением потусторонних сил. Красный же цвет, осветивший лицо стрелявшего Брэнда, предвещает трагедию [3].

Уортон прибегает к описанию чувств и эмоций персонажей посредством передачи физических ощущений. Например, в рассказе неоднократно отмечается, что персонажи чувствуют леденящий холод – *felt an icy chill down his spine* или дрожь во всем теле – *body was trembling all over*. Такие ощущения испытывают люди, которыми овладел страх, часто перед неизвестным или необъяснимым. Интересным является сравнение ощущений с состоянием сна: «*Orrin Bosworth listened with a sense of suffocation; he felt as if he were wrestling with long-armed horrors in a dream*» [2, p. 145]. Автор описывает физическое удушье, связанное с происходящим во сне противостоянием, в котором спящему часто не представляется возможным одержать победу. Следующий пример хорошо иллюстрирует чувство свободы в грудной клетке, когда с нее в буквальном смысле снят груз, при этом упоминается нечто черное и сгорбленное – характеристики, приписываемые смерти во плоти: «*'That's so,' said Bosworth, with an explosion of relief, as if the words had lifted something black and crouching from his breast*» [2, с. 153]. Также Уортон сравнивает одиночество с червем, копошащимся в мозгу разлагающегося тела, что приводит к его разрушению: «*It's a worm in the brain, solitude is*» [2, с. 154]. Подобные сравнения помогают читателю более ярко пережить опыт персонажей.

Особым символическим значением Уортон наделяет глаза, которые, как известно, являются зеркалом души. При помощи описания глаз и взглядов персонажей автор не только передает сиюминутные ощущения, но и наделяет их определенными чертами характера. Так, в тексте можно найти следующие примеры: *a glitter of curiosity in his eyes, her eyes began to glitter* (любопытство, нетерпение), *blinking peering eyes* (изучение окружающих), *listless eyes, a glance of freezing indifference* (безразличие), *empty pellucid gaze, curiously clear, unseeing gaze* (отсутствие эмоций). Что касается характерных черт персонажей, то так, например, автор описывает глаза холодной и расчетливой Пруденс Ратлидж: «*her rather prominent eyes looked like the sightless orbs of a marble statue*» [2, p. 144], «*her lowered lids reminded him again of marble eyeballs*» [2, p. 158]. Глаза же дьякона Гиббена пылают огнем, как и его горячая вера и негодование по поводу видений Сола Ратлиджа: «*the Deacon's eyes burned in the whiteness like live embers among ashes*» [2, p. 145], «*the Deacon's little screwed-up eyes seemed to give out red sparks*» [2, p. 146].

Описание внешности героев в рассказе не ограничивается характеристикой их глаз и взгляда, их внешний вид в целом также имеет характерологическую функцию. Так, в первую встречу с миссис Ратлидж в их

семейном доме персонажи так видят хозяйку: «*She was dressed for the occasion in a black calico with white spots, a collar of crochet-lace fastened by a gold brooch, and a gray woollen shawl crossed under her arms and tied at the back. […] Her dark hair, parted above this prominence, passed tight and fiat over the tips of her ears into a small braided coil at the nape; and her contracted head looked still narrower from being perched on a long hollow neck with cord-like throat-muscles. Her eyes were of a pale cold gray, her complexion was an even white. Her age might have been anywhere from thirty-five to sixty*» [2, p. 142–143]. Мы видим женщину неопределенного возраста и неброской внешности, что подчеркивает отсутствие индивидуальности персонажа, собирательность образа этой женщины как типичной представительницы пуританского американского общества XIX века. Одежда ее выдержана в черно-серо-белой гамме, что дает основания охарактеризовать ее как человека, отгородившегося от внешнего мира, отчужденного и близкого к духовной смерти.

Внешность Сола Ратлиджа как таковая не приводится в рассказе, однако пристальное внимание уделяется ауре увядания и безысходности, исходящей от него: «*Bosworth's first thought was that he looked like a drowned man fished out from under the ice – "self-drowned," he added*» [2, p. 146]; «*Saul Rutledge stood before them, like a prisoner at the bar, or rather like a sick man before the physicians who were to heal him […] Bosworth scrutinized that hollow face, so wan under the dark sunburn, so sucked inward and consumed by some hidden fever*» [2, p. 147]. Сол, которого преследует и изводит призрак умершей возлюбленной, выглядит больным или даже находящимся на грани жизни и смерти. Уортон также ярко описывает Сильвестра Брэнда, отца покойных девушек. Мы уже обратили внимание на символизм его имени, еще глубже раскрывающийся на фоне его внешности: «*there was something animal and primitive about him, Bosworth thought, as he hung thus, lowering and dumb, a little foam beading the corners of that heavy purplish underlip*» [2, p. 147]. Животная природа его взрывного характера отчетливо видна в описании пены у рта, как у хищника после долгой погони за добычей.

Поведение и речь персонажей делают образы, созданные Уортон, еще более объемными. Сильвестр Брэнд нередко проявляет несдержанность своего характера на протяжении всей беседы в доме Ратлиджей: «*The man staggered to his feet with an explosion of inarticulate sounds […] Sylvester Brand's chair fell backward with a crash. He was on his feet again, crimson and cursing*» [2, p. 144]. Нервозность дьякона выражается в таких описаниях, как «*The Deacon laid his quivering finger-tips together, and moistened his lips*» [2, p. 148]. Речь Сола, измотанного появлениями призрака, звучит бесцветно и даже неестественно, что подчеркивает его болезненное состояние: «*He spoke in a low automatic tone, as if some invisible agent were dictating his words, or even uttering them for him*» [2, с. 149]. Каменное спокойствие миссис Ратлидж не проходит испытания недоверием со стороны гостей: «*Mrs. Rutledge almost screamed. […] suddenly the wife burst out*» [2, с. 150–151]. Она

слишком сильно не желает быть связанной с чем-либо из ряда вон выходящим и уж тем более потусторонним, нарушающим ее традиционный уклад жизни.

Огромное значение в создании потусторонней атмосферы играют упоминания мертвецов и призраков. Рассказ изобилует такими примерами, как *like one risen from the dead, the dead woman, the spectre of that poor girl, those spectral foot-prints, the feet of the dead*, и так далее. Кроме того, таинственность происходящего усиливают характеристики *mournful solitary air, haunted, the scene with its deep fringe of mystery, secrecy and rumour, mysterious visitations, dark mystery* и прочие. Выбор подобных выражений помогает Уортон глубоко погрузить читателя в мрачную действительность рассказа.

Проанализировав рассказ «Одержимый», мы выделили следующие особенности авторского стиля Эдит Уортон в жанре мистической прозы: использование «говорящих» топонимов и имен собственных, символическое значение окружающей среды и времени действия, описание эмоций персонажей через физические ощущения, различные способы характеристики персонажей (прямые и косвенные), употребление мрачно окрашенной мистической лексики. Данные приемы помогают автору психологизировать жанр «рассказа с привидением», а также проанализировать закрытость и традиционность американского пуританского общества конца XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джонсон, П. Популярная история евреев / П. Джонсон ; пер. И. Л. Зотова. – М. : Вече, 2003. – 669 с.
2. Wharton, E. Bewitched / E. Wharton // The Ghost Stories of Edith Wharton / ed. D. S. Davies. – Ware : Wordsworth Editions, 2009. – P. 141–159.
3. Dictionary of Symbols and Imagery / ed. A. de Vries. – Amsterdam ; London : North-Holland Publishing Company, 1984. – 516 p.

Яо Юань
г. Минск, Беларусь

«АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА» В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИН ХОНГ КИНГСТОН (на материале романов «Воительница» и «Китайцы»)

На протяжении последних десятилетий, особенно с 1960-х годов, по мере развития движения за гражданские права афроамериканцев, в американском обществе произошли сильные изменения: этнические группы стали заметными в жизни общества; улучшалось их социальное положение; они получали возможность стремиться к легендарной «американской мечте» – мечте о свободе, равенстве людей, независимо от их социального положения

или происхождения, как и возможность достижения личного материального успеха. Некоторые из них действительно достигли личного успеха, например, азиато-американцы, которые стали так называемыми «модельными этническими группами» (model ethnic groups). Соответственно, успехи этих людей в виде живой рекламы «американской мечты» привлекали людей со всего мира переселяться в «страну возможностей» в надежде осуществить эту мечту.

Однако, это совсем не просто, как писала в своих мемуарах «Линии разлома» известная индийская поэтесса Мина Александр, работавшая в США: «В Америке ты должен объясняться, постоянно. Это как исповедь. Кто ты? Откуда ты? Что ты делаешь?» [1, с. 212]. Это особенно касается иммигрантов из этнических групп, которые сталкивались с расизмом, дискриминацией и ксенофобией. Их считали не «американцами», а просто «чужими», хотя многие из них уже давно жили в США.

Что касается американцев китайского происхождения, то стоит указать, что в середине XIX века Китай проиграл две Опиумные войны, которые привели к тяжким последствиям. Чтобы улучшить жизнь и накормить семьи, большое количество китайцем, многие из которых были безграмотными крестьянами и ремесленниками, переехали в другие страны, в том числе в Америку. В то время по мере продвижения на Запад американскому правительству требовалась дешевая трудолюбивая рабочая сила, которую оно нашло в первых китайских иммигрантах. А когда в Калифорнии обнаружили золото, миграционный поток китайцев усилился. Китайские «кули» работали в ужасных условиях и занимались тяжелым физическим трудом на золотых приисках, в сельском хозяйстве или на фабриках. Они внесли большой вклад в строительство железных дорог в США, но их труд не был оценен по заслугам.

По мере увеличения количества китайских рабочих, особенно с началом экономического кризиса, появилась концепция «китайской угрозы». В 1875 г. конгресс США принял закон, который запретил иммиграцию китайских женщин, в результате чего появился термин «общество холостяков», означающий китайское сообщество, китайский городок [2, p. 40]. В 1882 г. США приняли печально известный «Акт об исключении китайцев», который является первым и единственным официальным законом в истории США, направленным против представителей конкретной национальности. Закон лишил возможности приезда всех китайских рабочих, несмотря на их квалификацию, запретил любую китайскую иммиграцию и натурализацию уже проживающих в США китайцев. Те китайцы, которые остались в США, страдали от всех видов дискриминации, подвергались остракизму, унижениям и даже жестоким нападениям, например, во время резни в Чайнатауне в Лос-Анджелесе в 1871 г., в результате которой белыми расистами были убиты 18 китайских иммигрантов. Для этих китайцев не было «американской мечты», существовал только «американский кошмар».

«Акт об исключении китайцев» был отменен в 1943 году, но только в 1965 г., после публикации «Закона об иммиграции и гражданстве», ограничение китайской иммиграции и иммигрантов из других азиатских

стран было полностью запрещено, и положение азиато-американцев начало улучшаться, но тем не менее в мире «черных и белых», как пишет в своем романе «Внутри Чайнатауна» молодой писатель китайского происхождения Чарльз Ю, китайские иммигранты не считаются американцами, их предупреждают: «Если тебе здесь не нравится, то возвращайся в Китай!» [3, с. 96].

Китайско-американская литература возникла в тяжелых обстоятельствах, особенно для писателей второго поколения китайских иммигрантов, для которых литература стала важным инструментом для показа проблем идентификации и особенностей своей культуры и традиций. Они активно знакомят белых американцев с китайскими традициями и китайской культурой, хотя сами не очень хорошо их знают. Китайско-американская литература стала быстро развиваться после 1965 года, и особую роль в ней отводится писателям-женщинам. Максин Хонг Кингстон – одна из первых американских писательниц китайского присхождения, которая получила известность во всем мире. Она родилась в Калифорнии в семье бедных китайских иммигрантов в 1940 году. Ее отец был учителем и поэтом в маленькой деревне в провинции Гуандун, Китай. Чтобы реализовать свою мечту, он переехал в США, как и многие его родственники и земляки. Мать писательницы после потери двух детей закончила медицинское училище в Китае и стала деревенским врачом, а через 17 лет она уехала в США и воссоединилась с мужем. Жизнь их была нелегкой – из-за расизма и дискриминации китайцев они не могли заниматься тем, чем хотели, и, как и многие другие китайские иммигранты, открыли прачечную и занимались физическим трудом. С детства Максин как старшая дочь помогала родителям. Как и другие дети из семей китайских иммигрантов, она получила образование и в американской школе, и в китайской школе, где она изучала китайский язык. Она поступила в Калифорнийский университет в Беркли по специальности «английский язык». Свою писательскую карьеру она начала не сразу, так как после окончания колледжа преподавала в средней школе. На это в определенной степени повлияла мать Максин, которая познакомила ее с китайскими традиционными мифами и легендами, древней китайской литературой, рассказала историю своей жизни. Вдохновленная чудесными или трагическими историями о китайских женщинах, Максин решила написать о том, что рассказывала ее мать, и в 1976 году была опубликована первая и, возможно, самая популярная книга Максин Хонг Кингстон «Воительница» («The Woman Warrior»). Она сразу получила большое признание, а также «Премию национального круга книжных критиков США» в разделе «документальная проза». В 1980 году писательница опубликовала вторую книгу – «Китайцы» («China Men»), которая не только получила «Национальную книжную премию» в 1981 г., но также заняла второе место в списке на получение «Пулитцеровской премии».

«Воительница» имеет подзаголовок: «Мемуары юности (девичества) среди призраков» («Memoirs of a girlhood among ghosts»), и слово «призрак» имеет здесь несколько значений: с одной стороны, исторически китайцы

называли всех иностранцев «призраками», то есть «чужими», даже когда они сами переезжали в другую страну, стремясь к лучшей жизни, а с другой стороны, это призраки из китайских мифов, о которых мать рассказывала девочке.

В «Воительнице» писательница обращает большое внимание на судьбу китайских женщин в условиях жестокого патриархата: безымянная тётя, которая совершила самоубийство после рождения внебрачного ребенка (в главе «Женщина безымянная»); брошенная тётя, которая всю жизнь ждала мужа, переехавшего в США, нашедшего новую жену и ставшего американцем, и в результате сошла с ума и умерла (в главе «В Западном дворце»). Она обращается к проблеме дискриминации женщин и девочек в китайской традиции: «бесполезно воспитывать девочек, лучше разводить гусей, чем воспитывать девочек» [4, p. 49]; дядя, который не хотел, чтобы девочки гуляли с ним по улице: «Девочкам нельзя!» [4, p. 50]. Все это кажется автору странным и страшным, она даже кричит, что она «не девочка» [4, p. 49].

Писательница также описывает историю своей матери, которая была смелой и независимой женщиной: она училась в медицинском училище, получила диплом и работала деревенским врачом, а когда переехала в США, она усердно работала, воспитывала детей, собирала деньги, мечтая, что однажды сможет покинуть эту страну, в которой везде «призраки», а жизнь такая тяжелая [4, p. 104]. Но вернуться на родину она уже не могла, тем более, что уже привыкла к американской жизни и считала себя «американкой»: она называла новых китайских иммигрантов «китайцами» [4, с. 106].

Видимо, даже у первого поколения китайских иммигрантов появляется серьезная проблема с самоидентификацией. Чтобы найти свое место и осуществить «американскую мечту» о личном материальном успехе, они переехали в страну «призраков» и чувствуют себя «чужими». Они сохраняют память предков, китайские традиции, культуру и образ жизни и передают их новому поколению, однако американизация неизбежна. Что касается национальной идентификации нового поколения иммигрантов, то проблема становится сложнее. Они, как правило, получают традиционное китайское и современное американское образование одновременно, но считают себя в первую очередь «американцами», не любят устаревшие китайские традиции и не понимают своих родителей. Здесь возникает конфликт между двумя культурами и поколениями. Например, из-за бедности, а также в русле китайских традиций, мать кормила детей мясом разных, непривычных для них животных [4, p. 90, 92], а героине это не нравилось до такой степени, что она предпочла бы «есть пластмассу» («live on plastic»). Однажды она заявила матери о том, что не хочет выходить замуж, как того требуют традиции в китайской культуре [4, с. 194], что привело к ссоре. Кроме того, она не понимала, почему ее мать всё время говорила обиняками о жизни в Китае, китайской культуре, а не прямо, однако получила такой ответ: «Это то, что мы должны говорить. Так говорят китайцы. Мы любим говорить наоборот» [4,

p. 197]. Китайская легенда о женщине-воительнице Мулань помогает героине лучше понять китайскую культуру и свою мать, придает ей уверенности в своих силах [4, p. 107].

Если в «Воительнице» Максин Хонг Кингстон акцентирует нелегкие судьбы женщин в Китае и США (американок китайского происхождения), то ее книга «Китайцы» считается ярким примером, показывающим горькую историю миграции китайских мужчин-рабочих в США, проблему их самоидентификации и неосуществившейся «американской мечты». В начале книги писательница использует сказку из романа «Цветы в зеркале» китайского писателя Лу Жучжэня (1828) о приключении китайца Тан Ао в Царстве женщин: он хотел найти «золотую гору», поэтому покинул страну и приехал в Царство женщин, где был вынужден превратиться из мужчины в женщину. Писательница намекает таким образом на судьбу китайских мужчин в США, своеобразное «Царство женщин». «Золотая гора» (The Gold Mountain) в этом контексте – город Сан-Франциско, штат Калифорния, который всегда привлекал бедных китайских крестьян, надеявшихся достичь в США богатства и личного материального успеха. Они были уверены, что на улицах Калифорнии везде золото, там «достаточно много мяса», а Америка – «мирная и свободная страна», «страна красивая» (от значения слова «америка» в китайском языке) [5, p. 44–45]. Торговый агент, который умел говорить на местном диалекте, обманывал людей, чтобы они «добровольно» заключили контракт и стали «кули» (наемные рабы), после чего их направляли на Гавайи, где выращивался сахарный тростник. И если сахар сладкий, то судьба китайских кули была горькой: в Америке они подвергались жестокой эксплуатации, внося большой вклад в строительстве железных дорог, который, однако, не был замечен. Китайских строителей даже не было на фотографиях церемонии завершения строительства. По всей стране распространилось понятие «желтой опасности»; белые американцы изгоняли китайских рабочих. Везде их ненавидели и нападали на них, многие китайские рабочие были убиты, и среди жертв были китайские мужчины и женщины, которые давно поселились в США [5, p. 148–149], но их всё равно их считали чужими, врагами.

Максин Хонг Кингстон описывает в книге историю четырёх поколений своих мужских родственников. Ее прадедушка и дедушка работали на плантации, строили железные дороги в США и были свидетелями эксплуатации и дискриминации в этой стране. Во время работы им даже не разрешали разговаривать друг с другом, а когда прадедушка пел песни, его хлестал «белый демон» [5, p. 102–103]. Отец писательницы представляет третье поколение иммигрантов в семье; в Китае он был уважаемым деревенским учителем и поэтом, а в США он, как и другие китайские иммигранты, был вынужден работать в казино или прачечной и занимался работой, которую по китайской традиции выполняют только женщины. Брат Максин родился в США, он был пафицистом, но служил в американской армии во время Вьетнамской войны, чтобы доказать, что он и его семья – настоящие американцы, «суперамериканцы» [5, p. 294].

В книге «Китайцы» писательница подробно перечисляет список всех законов, ограничивавших свободную миграцию китайцев [5, p. 152–159]. Все ее родственники, которые работали или переехали в США до отмены дискриминационных законов, не смогли осуществить свою мечту. Например, поколение прадедушки на Гавайях было рабами и работало в ужасных условиях. Многие из них вернулись в Китай. Дедушка считал себя «американцем» не только потому, что он купил законные документы о гражданстве, а (и это важнее) потому что он построил железную дорогу в США [5, p. 146]. Однако никто не признавал его американцем, и Америка для него не стала родиной. Отец писательницы переехал в США, но был вынужден работать «прачкой» и постоянно испытывал жизненные трудности в этой стране. Что касается нового поколения, которое родилось в США и лучше знает английский язык, чем многие белые, то они были вынуждены принимать участие в войне, чтобы доказать свою лояльность к Америке. В то же время, когда они оказались среди китайцев, у них не возникло чувства, что они «вернулись домой»; они не хотели, чтобы их называли «китайцами» [5, p. 291].

В книге «Китайцы» Максин Хонг Кингстон активно защищает китайских (азиатских) мужчин, в отношении которых в глазах европейцев и американцев существовало множество стереотипов (они считались трусливыми, слабыми и молчаливыми, работали поварами, официантами, стирали одежду, т. е. были занятвы в сферах, традиционно считавшимися «женскими»), демонстрируя то, как они брали на себя ответственность, боролись за свои интересы и защищали свои семьи, стремились к счастливой жизни. В обеих книгах писательница показывает историю и реальную жизнь китайских иммигрантов, описывает трудности, с которыми китайские иммигранты (неважно, женщины или мужчины) сталкивались на чужой земле, обращает большое внимание на конфликт между культурами и расами и доказывает, что хотя китайские иммигранты упорно стремились к счастью и американской мечте и постепенно становились американцами (особенно это касается нового поколения иммигрантов, которое родилось в США), национальная самоидентификация оставалась для них серьезной проблемой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Alexander, M. Fault Lines: A memoir by Meena Alexander / M. Alexander. – New York : Feminist Press at the City University of New York, 2003. – 347 c.
2. Chinese Americans: the history and culture of a people / ed. J. H. X Lee. – Santa Barbara, California : ABC-CLIO, 2016. – 550 p.
3. Yu, Ch. Interior Chinatown / Charles Yu. – New York : Pantheon Books, 2020. – 259 p.
4. Kingston, M. Hong. The woman warrior: memoirs of a girlhood among ghosts / M. Hong Kingston. – New York : Vintage Books, 1989. – 304 p.
5. Kingston, M. Hong. China Men / M. Hong Kingston. – New York : Vintage Books, 1989. – 202 p.

I. K. Kudriavtseva
Minsk, Belarus

RON RASH'S VISUAL AESTHETICS

Ron Rash is a contemporary American poet, short story writer and novelist. He was born in South Carolina where both his mother and his father worked in a textile mill, and when he was eight years old, his family moved back to western North Carolina, a region where Rash's ancestors had lived since the 18th century. Rash earned his BA at Gardner-Webb University in North Carolina, and his MA at Clemson University in South Carolina, and later he taught writing at TriCounty Technical College in South Carolina and Queens College in North Carolina. Rash continues to live in North Carolina; he is the Parris Distinguished Professor in Appalachian Cultural Studies at Western Carolina University where he teaches poetry and fiction-writing in the Department of English.

Rash is the author of about 20 books – novels, collections of short stories and poetry and other writings. His creative imagination is fueled by the past and the present of the Appalachian region, its history, landscape and cultural traditions that he knows so well and believes to be unique: "The part of the upper South I focus on has certainly had its share of hardship, of a failure to achieve the prosperity of the rest of America, though that failure is in large part due to the fact that more has been taken from the region, from coal and timber to soldiers for our wars, than given back. But this hardship has also produced an incredible outpouring of art – jazz, bluegrass, country music, blues, rock and roll, as well as a huge number of exceptional writers" [1]. The typical settings of his books are Appalachian mountains, valleys and coves, and he describes life in Appalachian rural communities and industrial towns, past and present.

Rash acknowledges a strong kinship between his fiction and a rich tradition of literature of the American South, and among the writers whom he admires and who influenced him a lot are W. Faulkner, E. Welty, F. O'Connor. He received the James Still Award of the Fellowship of Southern Writers, and the Fiction Book of the Year Award from the Southern Book Critics Circle as well the Thomas Robinson Prize for Southern Literature (in 2019). Rash doesn't mind being called a regional writer, and like Faulkner before him he believes that it is through the local that you can express the universal: "The best regional writers are like farmers drilling for water; if they bore deep and true enough into that particular place, beyond the surface of local color, they tap into universal correspondences, what Jung called the collective unconscious. Thus Faulkner's Mississippi, Munro's Ontario, and Marquez's Columbia are both exotic and familiar" [2]. Among Rash's literary themes and concerns are those that extend beyond his native Appalachia – crime and punishment, the nature of evil in human beings, the conflict between humans and their environment. It is because of his ability to probe for the universal within a specific cultural landscape that critics even called him the "Appalachian Shakespeare" [3]. The universal quality and depth of Rash's work has earned him

The Frank O'Connor International Short Story Award, The Sherwood Anderson Prize, two O. Henry Prizes, a Guggenheim Fellowship and many other awards and distinctions. His works have been translated into 20 languages, and Rash's best-known novel *Serena* (2008) was a *New York Times* bestseller, a finalist for the PEN/Faulkner Award for Fiction and was adapted into a feature film in 2014.

One of the markers of Ron Rash's writing style is the quality which may be defined as literary visuality, that is his texts are connected to vision, sight and seeing in various ways. "Vision is central to everything I do," stated Ron Rash in an interview (q. from [4, p. 84]), and his intensive engagement with visuality may be prompted by his early exposure to visual arts through his father who became an art professor at Gardner-Webb College in Boiling Springs, North Carolina, and by a desire to ground his fiction in a particular place (the Appalachian region) and to "bring the place more intensely to the reader's mind" [5, p. 87].

First of all, Ron Rash's texts are programmed towards readerly visualization through certain textual strategies, such as an abundance of details, narrative construction of place and visuality of rhetorical figures. As Rash himself stated at various times: "…what I want to do is make the writing as vivid as possible for the reader" [6]; "… I try to be as descriptive as possible because I think people have to notice the world before they can care for it" [3].

Secondly, in his texts Rash represents various "practices of looking" and "scenes of seeing" to express his characters' individual visions, and together with visual descriptions and tropes they constitute what the American scholar Randall Wilhelm called "the patchwork quilt of Rash's visual aesthetics" [4, p. 84].

In fact, the very nature of Rash's poetic imagination is visual: his books almost always originate in compelling visual images that occupy his mind and demand their stories to be told. "They start with images and I just follow them. Sometimes I have a vague sense of the story already, but mainly it's just following the images" [7, p. 55]. For instance, *One Foot in Eden* began with Rash's vision of a farmer standing in his field with his back turned; *Serena* originated from an image of a woman on horseback silhouetted against the sky; *The Cove* began with an image of a young woman pulling back some rhododendron leaves and seeing a bedraggled young man playing a silver flute etc.

Rash's intensive engagement with visuality appears to be particularly meaningful in his novel *The Cove* published in 2012. The writer once remarked in an interview: "I'm very conscious that I'm often taking the reader into a deep place, sometimes a very dark place. By entering that place, I hope the reader might find something cathartic" [8, p. 185]. In *The Cove* Rash takes the reader to a place that is literally "dark" and "deep," as the setting of the main action of the novel is a gloomy cove in North Carolina mountains.

The novel tells the story of Laurel Shelton and her brother Hank who live on a farm in a cove in the Appalachian mountains during the final months of World War I, Walter, a German musician who escaped from North Carolina German Internment Camp in Hot Springs and found shelter on Sheltons' farm in the cove,

and Chauncey Feith, a local recruitment officer. He leads an attack on the Sheltons' farm when Walter's identity is disclosed. Feith accidentally shoots Laurel and then deliberately kills her brother to avoid his revenge.

The first "scene of seeing" in *The Cove* occurs in the Prologue which takes place about 40 years after the main action of the novel. A Tennessee Valley Authority worker has arrived to expect the cove because it is going to be flooded into a lake, and his curious but detached glance registers the exterior features of the local landscape and of what used to be a farm: "He passed under the limb and the land fell sharply. The cliff loomed over him now, the trail's surface more granite than dirt. The land leveled a last time and he walked into a stand of dead chestnut trees, their limbs broken off, massive trunks cracked as though a plague of lightning had swept through the cove. The cabin still stood, flanked on its sides by two wells, only one with a rope and pulley. Rusty sags of barbed wire outlined a pasture that held nothing but briar and broom sedge. Collapsed boards smothered the barn's corbelled foundation. No sign of any recent human presence, which was all for the better" [9, p. 2–3]. All these details create not only a palpable physical environment but also a particular visual code that invites interpretation; however, because the TVA worker's vision is *external*, he is able to interpret what he sees only in a general way, as signs of decay and death. This ominous beginning where the cove emerges as a dark, sinister place, "submerged in shadow," allows Rash to establish the novel's connection to a rich tradition of southern (Appalachian) literary gothic and to foreground environmental concerns recurring in his fiction.

Visuality in the novel is further enhanced in the chapters told from Laurel's perspective. Here the vision of the cove is that of *an insider*, so the emphasis is not so much on seeing and interpreting as on the *construction of subjectivity* through acts of seeing, both physical and mental. In her consciousness Laurel continually registers the cove's intimidating darkness and interlinks the present with past events, mainly with the misfortunes that the family had to face after they moved to the cove. In Laurel's unhappy memories of the past and her rendering of the bleak present, Rash demonstrates her sensitivity to colors and shapes that becomes a defining feature of her vision of the world. "A purple butterfly lit on the stream edge to sip water" [9, p. 11]; "A trout wavered in the pool's center, its fins orange as fire, flanks spotted red and gold" [9, p. 139] – through such visual details Rash suggests Laurel's deep need for beauty, recognition and love intensified by her loneliness and the darkness of the cove. In fact, Laurel is forever searching for ways to bring light and beauty into the cove and into her life. One of her most vivid memories is that of a flock of parakeets who once flew into the cove and brightened up its darkness. Her favorite place in the cove is the granite outcrop where she can get relief from the overpowering shadows and where the light is "like warm honey." Rash suggests Laurel's spiritual connection to her natural surrounding, no matter how oppressive it may be. In fact, it has become a part of her identity: "the cove itself had marked Laurel as its own" [9, p. 18], which reflects Rash's idea that "landscape is destiny" [6]. The local townsfolk also associate Laurel with the cove, a "cursed place," and the birthmark on her body in

the shape of a purple stain provokes more irrational fear and prejudice. In the novel's semiotic system it becomes a visual representation of Laurel's otherness and adds to her isolation, loneliness and suffering.

A major event in Laurel's life, encountering Water for the first time, is staged by Rash as an act of seeing and observing. When Laurel first hears Walter's flute-playing she follows the sound and it leads her to "brightness": "Laurel crouched and moved nearer, pulled aside a last thick-leaved rhododendron branch. A flash of silvery flame caused her to scuttle back into the thicket, brightness pulsing on the back of her eyelids" [9, p. 9–10]. Rash stages this episode as an act of seeing that not only brings light and music into Laurel's life but also empowers her, gives her agency as Walter is unaware that he is being watched: "Laurel let her gaze take in a blue chambray shirt torn and frayed and missing buttons, the corduroy pants ragged as the shirt, and shoes whose true color was lost in a lathering of dried mud. Sunday shoes, not brogans or top overs. Except for the flute, whatever else the man possessed looked to be in the haversack. A circle of black ground and charred wood argued he'd been on the ridge at least a day" [9, p. 10]. Later in the novel when they meet and become friends and lovers, the focus in the narrative changes from her seeing to being seen by Walter to reflect Laurel's increasing awareness of her own self. In both cases there is an emphasis on the construction of subjectivity – in the first case by being aware of an Other in the presence of one's Self, in the second – being aware of one's Self in the presence of an Other, confronted with the gaze of an Other ("The I is always in the field of the Other," as stated by Jacques Lacan [10, p. 123]).

One more way for Laurel to transcend the darkness of the cove is imagining *Vaterland*, the German ocean liner where Walter had worked as a musician. It was the largest ship in the world in 1914, and it got stranded in New York harbor for three years before the USA entered World War I and the remaining members of its crew were sent to an internment camp. Laurel urges Walter to give her a detailed account of the ship in all its splendor, and the ship becomes "more vivid to him than any time since he had left New York. Sometimes it was as if he saw it more clearly now than when he'd been on it. Laurel too. She now knew half the ship as well as he did" [9, p. 186–187]. As a result, their visions merge, symbolically bridging the gap between Self and Other.

In the character of Walter Rash problematizes the insider/outsider binary, a characteristic trope of Southern literature. On the one hand, he is an outsider similar to the TVA worker in the Prologue, and as a German placed in the Internment Camp he is an "enemy alien." Walter's initial perception of the cove as a "dreary place" with an emphasis on its austerity, darkness and lack of color is that of a foreigner, an outsider, but his vision of the cove changes as he becomes more and more involved with the work on the farm and as his relationship with Laurel progresses. As noted by Thomas Ærvold Bjerre, in the character of Walter Rash also complicates the "enemy-friend" binary characteristic of war narratives: "Rash did not depict Walter as an enemy figure; that role goes to Chauncey Feith,

<…> someone who creates discord in the community <…>. Walter, on the other hand, is an "alien" but one who <…> proves his worth through hard physical labor, in that way striking a kind of claim on the cove" [11, p. 214]. At the end of the novel Walter is devastated to learn about the tragedy that took place in the cove while he was hiding in the woods at Laurel's insistence.

Six chapters of the novel (in hardback edition) are presented through the viewpoint of Chauncey Feith. Through this character Rash represents *the dialectics of the seen and the unseen*, and he actually makes the unseen (Feith's dark hidden motives) visible to the reader through a number of narrative strategies including the highly performative character of Feith's behavior and the emphasis on his outward appearance. F**e**ith's fresh-pressed uniform, polished shoes and an entourage of youths from the Boys Working Reserve are supposed to transmit a visual message to the community that he is an "unsung hero" whose job requires "a day-to-day courage." Feith has high political ambitions and desperately needs the support of the local community, but his position is shaky because of the scorn of the war veterans. Rash juxtaposes the visual images of Chauncey's smooth skin and immaculate uniform and the wounded bodies of the returned veterans like that of Michael Davenport ("Black patches covered his eyes <…>. Burn scars welted his face and neck and phlegm clotted each breath" [9, p. 122]) to expose Feith's ignorance and exaggerated patriotic fervor as compared to the terrible reality of war. Faith's behavior may also be illustrative of the concept of the gaze in the sense that it implies the "realization of being seen and interpreted by others, and adjusting one's conduct accordingly [12, p. 1]. Feith tries to demonstrate his authority by heightening anti-German sentiments and demanding that "potentially subversive" books in German should be removed from the college library and Professor Horatio Mayer should be dismissed from Mars Hill College because he teaches German and could be a spy. Chauncey's ignorance and xenophobia are exposed by Rash through his vision of the books as "lined up row after row as if poised for an attack" and of the German language as looking "sinister, especially the two dots that resembled a rattlesnake bite" [9, p. 99].

As suggested by Th. Æ. Bjerre, Feith's exaggerated patriotic fervor is largely prompted by his deep-seated fear of being called "a coward, a non-man" [11, p. 214], and his is what causes the tragic ending of the novel: on the day of the welcome home parade for the injured veteran Paul Clayton who spent several months in a Washington hospital some local men see a wanted poster at the train depot and realize that the German runaway from the internment camp in Hot Springs is the man whom they saw in the cove with the Sheltons. "Let's go get the damn Hun" they demand, and Chauncey cannot avoid leading the manhunt which results in bloodshed: Laurel and Hank are shot by Chauncey (Laurel by accident and Hank deliberately, while tied up) and die. Feith's tripping into the well puts an end to his evil doings; if the cove is quite literally "the heart of darkness" in the novel, Chauncey's heart is metaphorically dark, tainted by cowardice, xenophobia, cruelty and egocentrism.

To conclude, *The Cove* offers multiple forms of engagement with the visual including details, images, and acts of seeing, and it foregrounds individual vision as production of subjectivity and construction of agency. The cove itself emerges as a fictional space that is in turn local, liminal, and multicultural, a palpable physical environment and a highly symbolical locus, a site marked by death and violence, but also associated with dialogue and hope. This is where the novel's discourses of love, war, nature, memory and otherness converge to express Ron Rash's unique style, poetic imagination and sociopolitical vision. Through its complex interplay of light and shadow, past and present, individual and community, Self and Other, the novel illustrates what Hal Forster defined as "a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein" [13, p. ix].

LITERATURE

1. Spill, F. The Pursuit of Happiness, or Contemplating Trout in Ron Rash's Fiction / F. Spill // Revue française d'études américaines. – 2018. – №157(4). – P. 199–213. – URL: https://shs.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2018-4-page-199?lang=en (date of access: 20.04.2022).
2. Rash, R. On Writing / R. Rash. – Marly Rusoff Literary Agency. – URL: https://rusoffagency.com/author-info/on-writing-3/ (date of access: 20.04.2022).
3. Haupt, J. Ron Rash on Environmental Concerns, Short Stories, and "In the Valley" / J. Haupt. – Southern Review of Books. – December 10, 2020. – URL: https://southernreviewofbooks.com/2020/12/10/in-the-valley-ron-rash-interview/ (date of access: 20.04.2022).
4. Wilhelm, R. "A Boxed and Stilled Forever" : Vision, Death, and Affect in the Works of Ron Rash / R. Wilhelm // Summoning the Dead : Essays on Ron Rash / ed. R. Wilhelm, Z. Vernon. – Columbia : University of South Carolina Press, 2018. – P. 83–98.
5. Graves, J. Words with Ron Rash / J. Graves, R. Wilhelm // Conversations with Ron Rash / ed. M. Miller Claxton and R. Newcomb. – Jackson : University Press of Mississippi, 2017. – P. 82–98.
6. Wallace, A. Ron Rash : Smoky Mountain darkness : 'There's that physical sense of not getting enough light' / A. Wallace. – The Irish Times. – Aug. 02, 2013. – URL: https://www.irishtimes.com/culture/books/ron-rash-smoky-mountain-darkness-there-s-that-physical-sense-of-not-getting-enough-light-1.1482095 (date of access: 20.04.2022).
7. Birnbaum, R. Ron Rash / R. Birnbaum // Conversations with Ron Rash / ed. M. Miller Claxton and R. Newcomb. – Jackson : University Press of Mississippi, 2017. – P. 49–65.
8. Spill, F. An Interview with Ron Rash / F. Spill // Conversations with Ron Rash / ed. M. Miller Claxton and R. Newcomb. – Jackson : University Press of Mississippi, 2017. – P. 178–189.
9. Rash, R. The Cove / R. Rash. – N. Y. : Ecco, 2012. – 272 p.

10. Collin, C. The Psychology Book : Big Ideas Simply Explained / C. Collin, N. C. Benson, J. Ginsburg, V. Grand, M. Lazyan, M. Weeks. – London ; New York ; Melbourne ; Munich ; Delhi : DK Publishing, 2012. – 352 p.
11. Bjerre, Th. *Æ*. A Hun on the Loose : World War I and The Cove / Th. *Æ*. Bjerre // Summoning the Dead : Essays on Ron Rash / ed. R. Wilhelm, Z. Vernon. – Columbia : University of South Carolina Press, 2018. – P. 205–217.
12. Moe, A. M. Unveiling the Gaze : Belly Dance as a Site of Refuge, Re-Envisioning and Resistance / A. M. Moe // Feminist Theory and Pop Culture / ed. A. M. Trier-Bieniek. – Leiden : Brill, 2015. – P. 1–17.
13. Forster, H. Preface / H. Forster // Vision and Visuality. Dia art Foundation. Discussion in contemporary culture. №2 / ed. H. Foster. – Seattle, WA : Bay Press, 1988. – P. ix–xiv.

M. S. Ragachewskaya
Minsk, Belarus

DOES THE CONTEMPORARY NOVEL HAVE STYLE? REFLECTIONS ON THE 21st CENTURY BRITISH FICTION

Preoccupation with style in fiction has characterized literary criticism since the classical period of the New Age. “Style is sometimes seen as a mark of personality, sometimes as an affectation; but whether natural or feigned, it is certainly a distinguishing trait of narrative persona” [1, p. 351]. Style has become the canonical marker of originality and art not only of individual authors, but of national literatures and literary epochs as well. A fictional work has to have a different form of narrative, its style has to point to literariness and be distinct from reasoning, reporting or common talk. However, when the novel as a mature literary form came into being in the 18th century, the assumption about its style – as well as the readers’ expectations of it – was, according to the critic Ian Watt in his 1957 book *The Rise of the Novel*, “a prose which restricts itself almost entirely to a descriptive and denotative use of language” [2, p. 31]. Not that decorum or embellishments and ambiguities were totally foreign to it.

Traditionally, each author’s writing manner is viewed as unique if they use “typical syntactic structures, favourite or distinctive vocabulary, kinds of imagery, attitude to subject matter, kind of subject matter” [3, p. 277], as well as “figures of speech, the devices (rhetorical and otherwise), the shape of … sentences (whether they be loose or periodic), the shape of … paragraphs” [4, p. 872]. Remy de Gourmont, a French novelist, poet, playwright, and philosopher of the last century, one of the most penetrating contemporary critics of the French Symbolist movement, said that defining style was like trying to put a sack of flour in a thimble (q. from [4, p. 872]). However, attempts to classify, define and categorize styles have never ceased. Moreover, many distinctive authors have received labels

through the markers of their stylistic features, and it is most commonly referred to classics supplied with such personalized attributive adjectives as Chaucerian, Miltonic, Dickensian or Whitmanesque, or, with no adjective, but canonized all the same – such as Hemingway's style, Zola's style.

With a noticeable outflow of literary production in the second half of the 20th – beginning of the 21st century, the common concern arose about the stylistic art, stylistic recognizability. R. Barthes' famous 1967 essay "The Death of the Author" is often wrongly associated with this concern about the loss of individuality, and hence, of style, in that overwhelming sea of writings which often mimic, imitate, parody or "pastichize" others. Stylizations of all kinds engulfed postmodernist fiction reflecting the lamentation of the "used-upedness". Paradoxically, the American John Barth wrote two mutually exclusive essays: "The Literature of Exhaustion" (1967) and "The Literature of Replenishment" (1979). The former argued for the barrenness of the literary field in terms of style, while the latter highlighted new literary figures that gave hope for the birth of a new spirit in fiction, or, presumably, new enquiries, genres, forms and styles.

Literary scholars of the 1990s – early 2000s who attempted the summarizing critique of the 20th century fiction, noted the wide discussion of the "decline of the novel", which, ironically, continues to this day, as the 2019 book *The Decline of the Novel* by Joseph Bottum demonstrates. Optimistic in that sense was David Lodge, writing that "literature is a record of human consciousness, the richest and most comprehensive we have. <…> The novel is arguably man's most successful effort to describe the experience of individual human beings moving through space and time" [5]. Contemporary writing is a controversial area: realist and fantastical, obsessed both with the two world wars and the eternal issue of self-identity through the aftermath of colonization and immigration, with apocalyptic and utopian visions of the world. The modern novel (2000–2025) inevitably engages with the new realities of life, those never before experienced in history: the ubiquitous intervention of IT, AI, DNA, VR and AR, etc.

Several renowned critics have already entered into "broader contemporary dialogue between fiction and history, a kind of fin de millennium, historically transitional mood, registered by a very wide range of writers" [6, p. 30]. They are Peter Boxall, Nick Bentley, James Acheson, Philip Tew. P. Boxall, in particular, accentuates that "the time we are reliving through is very difficult to bring into focus, and often only becomes legible in retrospect" [6, p. 1].

The period under discussion – which is commonly referred to as the "contemporary" – has received various attributes: Z. Bauman calls it "liquid modernity" [7, p. 1], G. Lipovetsky – "hypermodernism" [8, p. viii], T. Vermeulen and V. Akker – "metamodernism" [9, p. 1], J. Nealon – "post-postmodernism" [10, p. 1], K. Stierstorfer – "beyond postmodernism" [11, p. 1], G. Potter – "after postmodernism" [12, p. 4], N. Bourriaud – "aftermodernism" [13, p. 2], A. Kirby – "digimodernism" [14, p. 1], N. Blincoe – "the new puritans" [15, p. 3], A. Kelly – "the new sincerity" [16, p. 5], R. Saldívar – "speculative realism" [17], W. Funk – "aesthetics of authenticity" [18, p. 2], I. Hassan – "aesthetic of trust" [19, p. 303]).

Besides, such nominations as “neorealism” / “new realism” are commonly spread. This multiplicity in understanding contemporary fiction leads us to the problem of style. By style I shall rather mean not an individual author’s writing parameters, but a collective kind of achievement(s), or writing in style, which can be associated with the above.

To be in style inevitably stands for being distinct, visible, relevant, interesting, in demand. Trying to assess the contemporary British novel in this context, I shall discuss the following points:

1. Is postmodernism (as a style) still in fashion?
2. Is any classic style popular – in terms of continuity or mimicry?
3. What style(s) do novelists choose to attract sophisticated and seasoned readers?

Point # 1. To answer the first question, which is at the heart of the current theoretical debate, I prefer to take a dialectical view. Literary production always lags behind those events and phenomena it reproduces and reflects. It is journalism that is produced in the moment; literature needs a temporal distance. To quote N. Bentley, “In terms of literary form perhaps the style that continued to loom over the first decade of the twenty-first century was postmodernism, despite most commentators agreeing that the heyday of postmodern fiction and art peaked around the 1980s and 1990s in Britain” [20, p. 13]. No doubt, many early 21st century writers continued to engage with narrative techniques, styles and approaches that reveal intersection with postmodernism, interrogating its legacies in a number of ways.

David Lodge in his 2001 novel *Thinks…* inserts a narrative experiment: the novel’s main character Helen Read makes her students write a stylized essay “What is it Like to be a Bat?” in the manner of any stylistically recognizable author. Martin Amis, Irvine Welsh, Salman Rushdie and Samuel Beckett were selected and successfully imitated by the students. Here is an example of mimicking Beckett: “Where? When? Why? Squeak. I am in the dark. I am always in the dark. It was not always so. Once there were periods of light, or shades of darkness. Squeak. There would be a faint luminosity from the mouth of the cave. When it faded I knew it would soon be time to leave the cave, with the others, to go fluttering through the dusk. Squeak. Now it is always dark, uniformly dark . . . I can feel with my foot-whisker that there is another beside me. He has a foot-whisker too, I feel it brush against me from time to time. Squeak. I say he, it could be a she for all I know . . . Squeak. Better to remain in a state of uncertainty. Uncertainty is unpleasant, but certainty can be worse . . .” [21, p. 95].

What this experiment with style – and in style – demonstrates, is that nothing is impossible in our age, when a writer ceases being only a story-teller. He/she can easily adopt any previous style and master it. He/she can change the gender-marked writing to challenge our prejudices (as I. McEwan does in his novel *Sweet Tooth*, 2012). A contemporary novelist is / has to / and does become a specialist in a certain field of knowledge, which he/she masters in order to pass over to the readers, as the novel form seeks not only to entertain and instruct, but also to inform and educate.

Examining the "Acknowledgement" pages of contemporary novels, we are faced with an amazing list of documents, scientific data, research materials that the author has worked with. Thus, Pat Barker (b.1943) spent years in the First World War archives to bring onto the surface some unnarrated and uncomfortable facts (apart from the actual WWI historical document): she made an amazing discovery of facial surgery and the relations at the famous Slade School of Fine Art, to face contemporary readers with the buried horrors of bodily suffering in her 2007 novel *Toby's Room*. Hilary Mantel (1952–2022), who dug up the secrets of the Tudor family and King Henry VIII's rule in her trilogy (*Woolf Hall*, 2009; *Bring Up the Bodies*, 2012; *The Mirror and the Light*, 2020), confessed that she saw her fictional (and flesh-and-blood) character Thomas Cromwell in her dreams every night, for such intense and profound was her engagement with research. Helen Dunmore (1952–1917), in order to expose the psychological truth of the trauma of Stalin's and Soviet dictatorship in the novels *The Siege* (2001) and *The Betrayal* (2010), refers to a whole range of books on the subject. David Lodge, in order to entertain the reader with the mystery of human consciousness, dug deep into neuroscience, thoroughly mastering the science and works of Francis Crick and Christof Koch, neo-Darwinism by Richard Dawkins, Gilbert Ryle, Joseph Levine, David Chalmers, James Trefie, Stuart Southerland, Noam Chomsky, Gerald Edelman, Antonio Damasio, William James, Daniel Dennet, and V.S. Ramachandran [5].

In spite of the fact that some novelists – Nicola Barker, A.L. Kennedy, Hari Kunzru, Toby Litt, Tom McCarthy, David Mitchell, Ali Smith, Will Self and others – "continue to use narrative techniques associated with postmodernism", they have also "reintroduced a set of grounded ethical positions" [20, p. 17] that seem to be more appropriate to the new millennium. Kate Atkinson's *Life after Life* (2013), for example, experiments with chronology in presenting readers with deeply unsettling experience of existing in history and living through the darkest moments.

David Mitchell's novels make confusions of characters' appearances and disappearances in various parts of the world, crisscrossing themes and historical references. In *Cloud Atlas* (2004), Mitchell's most outstanding novel, there are typical postmodernist interactions between the distant past and narrative present. It depends on stylization, as the manuscript "found" by one of the narrators, is, presumably, the 19th century journal. A similar approach characterized A. Byatt's *Possession* (1990) and P. Ackroyd's books *Hawksmoor* (1985) and *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983). D. Mitchell intersects nine historical periods applying specific modes of writing characterizing six different narrators whom he constantly interrupts. Then he picks them up again to complete their narratives and mirror-reflect them in the second half of the book. Each first-person narrative is a text read by the narrator of the next one, which is definitely a tribute to postmodern playfulness with historicity. Nevertheless, Mitchell's style reveals what he called "levels of reality in the post-modern novel", as he "attempts to arrive at some defined and concrete sense of human values that tie the periods and forms together" [20, p. 17]. "Viewed chronologically, the novel traces the degeneration of

human life over time. Viewed narratively, the novel suggests that, despite the presence of evil…, we can still resist the tide of history" [22, p. 31]. The search for meaning in *Number9Drea*m (2001) involves a dichotomy between spirituality and consumerism, naivety and crime in contemporary Japan. As N. Bently observes, "the novel as a whole establishes the sense that the search for meaning is still a worthwhile endeavor thus rejecting the skepticism of such a quest in much postmodern thinking" [20, p. 17].

A still more resolute return to the "levels of realism" is exhibited in Mitchell's 2006 novel *Black Swan Green*, which defies genre definition. It blends together Ich-Roman, Bildungsroman and Künstlerroman, and as a result, comes out in a contemporary shape of the novel of maturity, or growing up (toeing an imaginary line with another new genre of crossover literature). The narrator's virtuoso use of a specific idiolect – a mixture of teenage jargon, innumerable allusions to the culture of the 1980s, as well as metaphoric inner speech of a highly imaginative child – produces the effect of empathy for the reader. It is simultaneously a co-feeling of having experienced something similar in our childhood to this or that extent, of having been witness of the same historical and cultural events in the 1980s (whatever the country), and, which is most important – of sharing the common human experience of growing up – within and without. In any case, the return to the classical genres mentioned marks a significant point.

"It is possible, then", Nick Bentley concludes, "to think of the 2000s as a decade in which novelists and cultural critics examine the end, or indeed, ends of postmodernism" [20, p. 14]. For one literary fashion to be replaced by another, as the history of world literature shows, there has to be a trigger, a shock, an event of almost global dimensions, such as were the two world wars which delineated modernism and the postmodern world, or the revolutions of the previous centuries. The 21st century was born with a shock of 9/11, which was "a dose of reality exposing the illusions and complacency of western society" [20, p. 5]. Slavoj Žižek pointed out that "it was before the WTC collapse that we lived in our reality, perceiving Third World horrors as something which was not actually part of our social reality; as something which existed (for us) as a spectral apparition on the TV screen – and what happened on September 11 was that this fantastic screen apparition entered our reality" [23, p. 16].

In terms of historical chronology, this demarcation line – Žižek and other scholars argue – also marks a retreat from postmodernism, a kind of sobering about the real Reality, not the playful fiction that eschews points of reference. Rather, the dumbfounding start of the 21st century awoke a sincere and conscious aesthetic response to things that had been dormant in the underlayers of the western world's collective consciousness, almost to the point of denial. Now the world had to come to terms with the real existence of terrorism not somewhere on the outposts of everyday existence, but close to everyone's home. In Britain, an almost instant aesthetic response to the terrorist attack manifested itself in Pat Barker's *Double Vision* (2003), J.G. Ballard's *Millennium People* (2003) and Ian McEwan's *Saturday* (2005). This and other social realities had actually been shaping our

communal experience. Thus, Martin Amis in his article published in the *Guardian* described the bombing attack on the World Trade Centre as the "apotheosis of the postmodern era" [24].

In a philosophical sense, such postmodernist sensibilities as radical skepticism about grand systems claiming the possession of truth, or grand narratives usurping the power to offer the interpretation of history and human nature, or total relativism and decenteredness – were no longer relevant, and the new pleiad of writers began to think beyond that limit. Many authors representing the literary scene today grew up with postmodernism as their major surrounding style and discourse. So, to them, it was no longer revolutionary, or innovative, or challenging, it became a tradition, a mainstream. As a result, to stand out in the era of new sensibilities, one has to become innovative against the stale innovativeness of the predecessors. The writers who established their position in the 1990s as representatives of postmodernist genres and forms – Martin Amis, Julian Barnes, A.S. Byatt, Angela Carter, Ian McEwan, Salman Rushdie, Jeanette Winterson – had contributed to the wide acceptance of postmodernist ideas to the point of these becoming political goals that had struck home. "By the 1990s, however, a certain amount of easy recognition of the ludic qualities of postmodernism meant that for most interested parties postmodernism was now just part of the cultural wallpaper" [20, p. 15] and contributed to its own end.

Point # 2. Let us make this bold assumption that from approximately that point in history, 9/11, the novel has taken up a new turn – away from the broad relativism towards conscious inclusiveness. Thus, answering the second question of this paper, it is now possible to identify quite a number of 21st century novelists "who have attempted to return (or continue) to work in a broadly realist mode as an implicit rejection of postmodernism" [20, p. 17], and those engaged in looking for new realisms.

Let us consider some of the critical assessments of this phenomenon. As P. Boxall notes, "There is, in the fiction of the new century, as well as in a very wide range of other disciplines and intellectual networks, a strikingly new attention to the nature of our reality – its materiality, its relation to touch, to narrative and to visuality" [6, p. 10]. Ph. Tew also points out to a "new sense of reality" and, consequently, to "a new sense of the text" [25, p. 29], which he terms "metarealism". I. Huber also stresses "some sort of a return to the real" [26, p. 28].

These new realisms encompass ethnicity, which continues to reflect marginalization in British society (Monica Ali's *Brick Lane* (2003), Andrea Levy's *Small Island* (2004), Caryl Phillips' *A Distant Shore* (2003)). Zadie Smith's *White Teeth* (2000) was famously described by the critic J. Wood as "hysterical realism" indicating the tension between postmodern play and realistic portrayal where "the conventions of realism are not being abolished but, on the contrary, exhausted and overworked" [27].

As far as the aesthetical, cultural and ideological practices go, rejecting ideology and historical fact, and facing the collapse of the communist regime in the 1990s, brought postmodernism's lack of coherence and linearity at odds with the

emerging new (or just traditional but rather hitherto unfashionable) historical research and resulting fiction: Pat Barker, Jane Harris, John Harwood, Hilary Mantel and Sarah Waters. These authors, notably the twice Booker prize winner Hilary Mantel, developed narrative strategies – let's term them "style" – that establish a grounded, informed and balanced sense of the past, disrupting, like postmodernists would do, certain official versions of history, which has resulted in a different view of it. History is no longer presented as something monolithic; rather, it is a "living process", which is re-lived in the novels by concrete historical figures, and the author explores their minds and consciousness. At the same time, contemporary historical fiction seems to have abandoned the fashion for the so-called "alternative history" and the "historiographic metanovel". Instead, a historical novelist today once again resorts to the search for truth, at least for something that can be trusted, for psychological verisimilitude – basing on biographies, historical document and being very suspicious of official versions of historical records.

The present political and informational technologies offer so many versions of "truth", even about our current moment, that the study of historical novels presents a good conceptual base to reflect on the issue of "making" or "writing" history. As many scholars have concluded, fiction has turned into a necessary instrument of historisation, as it can say / complement / testify what other forms of historical narratives cannot.

In the 21st century, realism acquires a more express appeal to the psyche, consciousness and memory. Actions in novels often take place in psychiatric clinics, mental institutions, paying attention to the overwhelming side-effect of living longer – mental disruptions and dysfunctional memory. Groundbreaking findings in psychiatry, neurology and other sciences studying the human mind stimulate the search for meaning not only in the external logic of events, but also in the nature of our inner selves (David Lodge, Maggie O'Farrell, Salley Vickers, Julian Barnes, Mark Haddon, Ian McEwan, Emma Healey). The term "neurological realism" comes from Charles B. Harris, "The Story of the Self: *The Echo Maker* and Neurological Realism" [28]. Two similar genre terms exist. The first is the "neuronarrative" from Gary Johnson [29, p. 169]. The second is "neuronovel" from Marco Roth [30]. All three critics identify the genre using exemplary works of contemporary literature and they interpret it as a distinctly contemporary phenomenon.

Reality and truth are inseparable from the material and physical aspects of life. Therefore, contemporary writers address with increasing frequency the human body, even in its ugliness, deformity and disease. Ailments, mutilations, traumas, wounds and the suffering in flesh can be found in the novels of Sarah Hall, Pat Barker, Ian McEwan, Helen Dunmore.

Point # 3. Addressing this question, I rely on N. Bentley again. He singles out a group of authors "who have self-consciously returned to modernist techniques as a way of return to a pre-postmodernist aesthetics" [20, p. 17]. For example, Ian McEwan in *Atonement* (2001) and *Saturday* (2005) practices the style of modernism, with its interior monologues and free indirect discourse, as well as a "one-day" plot.

If one had to compliment a work of fiction of the 21st century with an "Oh, you have style" exclamation, it would be addressed to the novel of consciousness, or the neuronovel. McEwan's 1997 *Enduring Love* was already a response to the shifting perceptions of the brain and mind in contemporary scientific and medical research. This is how one specialist researcher assesses the significance of the neuronevel: "the penetration of consciousness, the exploration of the workings of the human mind, and the mapping of a subjectivity that could both bear the weight of, and act as a lodestone for, the autonomous, liberal, perhaps even moral individual" [31, p. 84–85].

This takes us to the role of science in artistic creativity. The first clearly marked signs of incorporating science into fiction can be found even in John Donne's "alchemic" poems, in the Enlightenment novels, but especially evidenced in the naturalistic trend (Emile Zola, Stephen Crane, Theodore Dreiser, Gerhart Hauptmann, and in a certain sense, George Moore and Thomas Hardy) at the turn of the 20th century. Novelists looked up to science in search of answers to the eternal question: why do human beings manifest such different characters? They looked into natural philosophy, biology, sociology and psychology to explore and mystify those psychological concepts to which natural sciences have not found any definite answer. Lodge in the novel *Thinks…* (2001) builds a fictional case on his brilliant study of the cognitive theory of mind, only to conclude, with the main character's point of view, that it has ever been left to literature to describe and transfer the ungraspable and vague qualia of human sense experience. Mark Haddon in the *Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) explores autism, and Richard Powers in *The Echo Maker* (2006) treats facial agnosia. In his turn, Ian McEwan explores what is known in medicine as Huntington's disease (a neurodegenerative genetic disorder and dementia) in *Saturday*.

Now the time has come for modern concerns, such as: What is man in the epoch of intelligent machines, clones, the sex industry, epistemological doubt and language's alleged inadequacy, complexes and neuroses, and syndromes? D. Lodge in his epochal work *Consciousness and the Novel* (2002) states: "Literature constitutes a kind of knowledge about consciousness which is complimentary to scientific knowledge" [32, p. 16]. The central conflict in Lodge's novel *Thinks…* reflects the epistemological gap between cognitive science and literary/artistic insight and their paradoxical interpenetration. This gap is created by the hegemony of technological progress. Thus, in *Thinks…* this mythical parallel feeds up the central discord, for the mystery of human consciousness is the longed-for Grail, and Messenger and Reed (with their homonymic speaking names) are the two methods of gaining possession of it: through knightly valor (Ralph's chivalrous ramblings in the scientific labyrinths) and by means of centuries-old spiritual, mystical tradition and worldly wisdom (Helen's catholic background and her inveterate belief in the immaculacy of her marriage to Martin).

Thus, presenting two different points of view on the same issues and experiences/events, and permeating Ralph's passages and Helen's diary entries with third-person narration, Lodge establishes a bulwark to the two temples

of knowledge: "computerized messaging" from Messenger strives towards determinacy in the discovery of the ultimate law of human consciousness, and it is also terribly sexually charged; while Reed's "reading" of the cultural inheritance oscillates between conventional knowledge of religion and literature and reveals a more reserved, ruminating character. At a certain moment the two are brought together in a love romance, which is also a meaningful fusion and interchange, and dialogue between spiritual knowledge and cognitive science.

In *Saturday*, McEwan, in response to 9/11, explored empathy, referring to his own essay: "Imagining what it is like to be someone other than yourself is at the core of our humanity. It is the essence of compassion and the beginning of morality" [33]. The fictional terrorist attacks in the novel provoke a kind of moral and spiritual boost of a surgeon-neurologist Perowne. It happens he is involved in a typical "McEwanesque" accident. The doctor becomes a victim of a sick man's fit and obsession. He and his family, including his pregnant daughter, find themselves hostages in their own house. In between the minor traffic accident that involved the intruder and the crucial liberation scene, there is a lot of introspection involving both family matters, politics and the philosophy of life. As it happens, it is a poem that saves lives. Perowne's daughter starts reciting M. Arnold's poem "Dover Beach" (1867), and the poetic magic brings empathy and tears into the intruder's eyes. Later, it is Perowne who performs a brain surgery on this very man. Thus sensibility can save lives, however, the man character still hopes for a logical explanation of human consciousness: "Could it ever be explained, how matter becomes conscious? …he knows it will come, the secret will be revealed… an irrefutable truth about consciousness" [34, p. 255].

Another work that merits the compliment of style is S. Faulks' *Human Traces* (2005) which took him five years to finish – he spent months in libraries reading psychology, psychiatry, psychoanalysis, neurology, etc., and with charts and diagrams hanging everywhere on the walls of his study. *Human Traces,* in addition to being a novel of consciousness, is a story about relationships, a kind of romance. Both main characters' – Jacques Rebiere's and Thomas Midwinter's – year of birth is 1860 (while Ch. Darwin's *The Origin of Species* was published in 1859). The two young men start a friendship because they are united by a love of science studying consciousness and the brain. They are motivated differently though. Jacque dreams of curing his elder brother Olivier of his "madness". Thomas is attracted by a more philosophical and abstract purpose: to find an answer to the question "What makes us human?". Consciousness and the brainwork at that point in history were still Terra incognita.

Further peripetias bring about a rich variety of enlightening subjects. The young alienists/mad doctors get involved in life-changing personal relations with each other's relatives; they open a sanatorium high up in the Swiss Alps; they travel around the world attending famous psychiatrists' lectures, doing anthropological studies, offering their own concepts to the public. Discoveries about human "madness" and failures to explain – let alone cure it – result in both

inspirational and disappointing conclusions, the major one expressing the novel's haunting message: "…what makes us mad is almost the same thing as that which makes us human" [35, p. 222].

Coming back to the issue of style in the contemporary novel, it is worthwhile to mention the most recent follow-up of the debate about the decline of the novel, explicated by J. Bottum, who writes that "the novel came into being to present the Protestant story of the individual soul as it strove to understand its salvation and achieve its sanctification, illustrated by the parallel journey of the new-style characters, with their well-furnished interiors, as they wandered through their adventures in the exterior world" [36, p. 11–12]. However, the critic argues, as modernity progressed, "the thick inner world of the self increasingly came to seem illmatched with the impoverished outer world, stripped of all the old enchantment that had made exterior objects seem meaningful and important, significant in themselves. This is what we mean by the crisis of the self: Why does anything matter, what could be important, if meaning is invented, coming from the self rather to the self? The novel – already running down parallel tracks of interior and exterior life thanks to its Protestant origin – was uniquely positioned as an art form to present a vivid picture of that crisis. And, indeed, it was able to do something more than just present the crisis of the self. The novel was uniquely positioned to attempt to solve that crisis, as well. The novel was an opportunity for artists to assume the role of demiurges, filling their fictional worlds with meaning, reenchanting the exterior setting in which their characters move, and thereby showing readers how to live well in modern times by uncovering connections between the self and the self's environment at any given moment in the historical progress of the culture" [36, p. 11–12]. The disturbing conclusion is that it is no longer so; and the variety of style modulations, transformations and modifications testify to the fact.

The answer to the question put in the title, as it results from the above overview, is hard to present as univocal. On the one hand, continuity is evident: the British writers have never been too much into experiment, and so they remain more cautious of it today; but on the other hand, the new realities of life dictate their own conditions and propel novelists into new-found lands, invigorating them with stylistic and genre techniques to accommodate new knowledge.

LITERATURE

1. Kujawińska-Courtney, K. Words about Eloquence : A Glossary of Basic Critical and Cultural Terms / K. Kujawińska-Courtney. – Moscow : RuBriCa, 1998. – 400 p.
2. Watt, I. The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding / I. Watt. – Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2001. – 339 p.
3. Gray, M. A Dictionary of Literary Terms / M. Gray. – Harlow : Longman York Press, 1992. – 335 p.

4. Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (revised by C. E. Preston) / J. A. Cuddon. – London : Penguin Books, 1999. – 991 p.
5. Lodge, D. Sense and Sensibility [Electronic resource] / D. Lodge // The Guardian. – Saturday, November 2, 2002. – Mode of access : https://www.theguardian.com/books/2002/nov/02/fiction.highereducation. – Date of access : 25.06.2021.
6. Boxall, P. Twenty-First-Century Fiction. A Critical Introduction. – N.Y. : Cambridge University Press, 2013. – 266 p.
7. Bauman, Z. Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty / Z. Bauman. – Cambridge : Polity Press, 2007. – 128 p.
8. Lipovetsky, G. Hypermodern Times / G. Lipovetsky. – Cambridge : Polity, 2005. – 150 p.
9. Metamodernism : Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies) / ed by R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. – London : Rowman & Littlefield Publishers, 2017. – 246 p.
10. Nealon, J. Post-Postmodernism : or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism / J. Nealon. – Stanford, CA : Stanford University Press, 2012. – 227 p.
11. Beyond Postmodernism : Reassessment in Literature, Theory, and Culture / ed. K. Stierstorfer. – Berlin; N.Y. : Walter de Gruyter, 2003. – 340 p.
12. Potter, G. After Postmodernism : An Introduction to Critical Realism / G. Potter. – London : Athlone Press, 2005. – 352 p.
13. Bourriaud, N. Aftermodern / N. Bourriaud. – London : Tate Publishing, 2009. – 224 p.
14. Kirby, A. Digimodernism : How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture / A. Kirby. – London : Continuum, 2009. – 288 p.
15. Blincoe, N. All Hail the New Puritans / N. Blincoe. – L. : Fourth Estate Ltd., 2000. – 204 p.
16. Kelly, A. Beginning with Postmodernism / A. Kelly // Twentieth-Century Literature. – 57. – 2011. – P. 391–422.
17. Dickason, K. Contemporary writers represent race in new ways, Stanford literary scholar finds [Electronic resource] / K. Dickason // Stanford News Service. – 2017. – Mode of access : https://news.stanford.edu/press-releases/ 2017/01/17/contemporary-wriry-scholar-finds. – Date of access : 10.07.2021.
18. Funk, W. The Aesthetics of Authenticity : Medial Constructions of the Real / W. Funk, F. Grob, I. Huber. – Transcript Publishing, 2012. – 284 p.
19. Hassan, I. Beyond Postmodernism : Toward an Aesthetic of Trust [Electronic resource] / I. Hassan // Modern Greek Studies (Australia and New Zealand). – 2013. – V. 11. – P. 303–317. – Mode of access : https://www.theguardian.com/ world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2. – Date of access : 24.06.2021.
20. Bentley, N. Introduction / The 2000s : A Decade of Contemporary British Fiction / ed. N. Bentley, N. Hubble, L. Wilson. – L. : Bloomsbury Academic, 2017. – P. 1–26.
21. Lodge, D. Thinks… / D. Lodge. – L. : Penguin Books, 2001. – 342 p.

22. Finney, B. English Fiction Since 1984 : Narrating a Nation / B. Finney. – L. : Palgrave, 2006. – 240 p.
23. Žižek, S. Welcome to the Desert of the Real / S. Žižek. – L. : Verso, 2002. –154 p.
24. Amis, M. Fear and Loathing [Electronic resource] / M. Amis // The Guardian. – 2002. – Mode of access : https://www.theguardian.com/world/2001/sep/18/september11.politicsphilosophyandsociety. – Date of access : 10.07.2021.
25. Tew, Ph. The Contemporary British Novel / Ph. Tew. – L., N.Y. : Continuum, 2007. – 272 p.
26. Huber, I. Literature after Postmodernism : Reconstructive Fantasies / I. Huber. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014. – 302 p.
27. Wood, J. Human, All Too Inhuman. On the formation of a new genre : hysterical realism [Electronic resource] / J. Wood // The New Republic. – 2000. – Mode of access : https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman. – Date of access : 25.06.2021.
28. Intersections : Essays on Richard Powers / ed. S. J. Burn and P. Dempsey. – Champaign and London : Dalkey Archive Press, 2008. – 334 p.
29. Johnson, G. Consciousness as Content: Neuronarratives and the Redemption of Fiction / G. Johnson // Mosaic. – 41.1. – March 2008. – P. 169–184.
30. Roth, M. The Rise of the Neuronovel [Electronic Resource] / M. Roth // n+1. – Issue 8: Recessional. – Fall 2009. – Mode of access : http://www.nplusonemag.com/rise-neuronovel. – Date of access : 08.02.2022.
31. Salisbury, L. Special Topic 2. Translating Neuroscience : Fictions of the Brain in the 2000s / L. Salisbury // The 2000s : A Decade of Contemporary British Fiction / ed. N. Bentley, N. Hubble, L. Wilson. – L. : Bloomsbury Academic, 2017. – P. 83–114.
32. Lodge, D. Consciousness and the Novel / D. Lodge. – Cambridge : Harvard University Press, 2002. – 320 p.
33. McEwan, I. Only love and then oblivion. Love was all they had to set against their murderers [Electronic resource] / I. McEwan // The Guardian. – 2001. – Mode of access : https://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2. – Date of access : 25.06.2021.
34. McEwan, I. Saturday / I. McEwan. – L. : Vintage Books, 2006. – 282 p.
35. Faulks, S. Human Traces / S. Faulks. – L. : Vintage, 2006. – 793 p.
36. Bottum, J. The Decline of the Novel. – South Bend, IN : St. Augustine's Press, 2019. – 150 p.

M. N. Shudeiko
Minsk, Belarus

ADAPTING LOVECRAFT'S MYTHOLOGY FOR A YOUNGER AUDIENCE: COMIC BOOKS AND ANIMATION

Howard Phillips Lovecraft is rightly considered the founder of cosmic horror in literature. His works, though not thought of highly during his lifetime, have now become a source of infinite inspiration for various spheres of entertainment – from

films and computer games to music and escape rooms. Authors all over the world try to imitate his style of writing and contribute to the Cthulhu Mythos. But how can the young generation get to know the world of Lovecraft's mythology without being too shocked by the Great Old Ones and their doings from the very start? Modern mass culture has an answer to this – through comic books and cartoons, which make the atrocities of this lore seem less terrifying and add humanity to the characters. In this article, we'll take a closer look at some of them to see how the life of Howard Lovecraft and his mythology can be entwined into the canvas of a children's cartoon and the young adult graphic novel.

The graphic novel trilogy *Howard Lovecraft and the Three Kingdoms* (2009–2013), written by Bruce Brown and illustrated by Thomas Boatwright, shows the readers Howard Lovecraft as a child. His father Winfield, who is "stark raving mad" after getting a glimpse of the unknown during his travels, is confined in Butler Sanitarium. And when one evening, after visiting Winfield in the sanitarium, Howard's mother Sarah gives him a journal written by his father years ago, sinister things begin to happen with little Howard as he gets to the other world known as R'Lyeh through a portal in his room. This is what starts *Howard Lovecraft and the Frozen Kingdom*, which is followed by *The Undersea Kingdom* and *The Kingdom of Madness*. Seven years later Sean Patrick O'Reilly, a Canadian director, decided to create a trilogy of animated films of the same names based on the graphic novels. The cartoons do not mimic the comics word for word. On the contrary, there are many differences and deviations from the books, especially in the second and third parts, which mostly take the location and some characters from the novels but change the events beyond recognition. Anyway, there are plenty of interesting features to look at that make both the novels and the films fit well into the Lovecraft universe.

A curious thing about the comics and the cartoons is that each of them has an epigraph, and in the case of the films, an afterword as well. The novels take their epigraphs from Edgar Allan Poe's *The Raven* (e.g., "*Ah, distinctly I remember / it was in the bleak December; / And each separate dying ember / wrought its ghost upon the floor.*" [1]) and *A Dream within a Dream* ("*All that we see or seem is but a dream within a dream*" [2]). The animated films are framed by quotes taken from Lovecraft's various works – the series begins with the opening sentence of his critical essay *Supernatural Horror in Literature* ("*The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown*" [3]). Other quotes include fragments from a letter to a group of friends called 'Keicomolo' and several stories (*The Picture in the House, Dagon, The White Ship, The Call of Cthulhu*). Each of the epigraphs reveals the key concepts of the part they accompany, and the afterwords sum up the main idea and serve as a kind of conclusion for the events in the films.

Another notable aspect of the comics and cartoons is the characters and the way they are portrayed. The creators of the books and films in question employed a number of particular features (e. g., the language they use, their facial expressions, peculiar behavior) to make the characters vivid, memorable and really individualized. So let us take a closer look at the major characters.

First and foremost, it is young Howard Lovecraft, of course. Although the age of the boy differs in the novels and the films (four and eight respectively), he is still a child in both. Howard is portrayed as a lonely boy desperately wanting to have real friends. So when he meets Thu Thu Hmong, the Sleeper of R'Lyeh, who is to become Cthulhu the Destroyer of Worlds, and saves his life, they become friends. In a most childishly naïve way Howard, unable to memorize his real name, gives him a pet name: "*I always wanted a dog. I shall call you Spot.*" [4]. This episode brings the character closer to young readers, who might have the same wish for a pet-friend, on the one hand. On the other, not saying the actual name of something or someone fearsome often makes them less terrifying, which might be the case with Cthulhu here. We can also feel the age of the main character in such small details as constant questions about the same thing ("*Are we there yet?*" [5]), strong desire to play (he talks Thu Thu Hmong into playing snowballs and making snowmen in R'Lyeh), unconditional love and devotion to his close ones (he is ready to sacrifice himself for the sake of his parents and friends). And, quite logically, young Howard was voiced by then 9-year-old Kiefer O'Reilly, which accounts for the character being even more believable.

Howard's friend Spot is another important character in the stories. He is depicted as a huge creature of greenish colour with facial tentacles and bat-like wings. Here is the description of Cthulhu as put by Lovecraft: *"<The figure> represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind*" [6]. In the cartoons, Spot's speech, albeit human, is very simplistic, with mostly basic forms and often incomplete sentence structures ("*Me – Thu Thu Hmong. You?*"; "*Family dangerous, scary in R'Lyeh*"). As a character he is just as devoted to his friends as Howard is – ready to help at all times, sometimes even going against his own principles and interests. In the cartoon version of *The Kingdom of Madness*, Thu Thu Hmong chooses to give up his good form and turn into Cthulhu only to rid Howard of the threat to his life. And even then, having become the Destroyer of Worlds, he helps Howard to save the worlds by sacrificing himself. This is something unthought-of in Lovecraft's mythical universe, but at the same time, it teaches young people to be selfless and kind.

The character that is definitely curious is Winfield Lovecraft, Howard's father. Just as it was in reality, Winfield is an inmate in a lunatic asylum, Butler Sanitarium. He was driven to madness by some sinister events that occurred during his travels, one of which is meeting Abdul Al Hazred, the mad Arab who wrote the Necronomicon, the book of the dead in Lovecraft's mythology. He is a middle-aged man with messy uncombed hair and crazy eyes (one of the pupils is always dilated), wearing sanitarium robes and walking barefoot at all times. To stress his madness the creators have made his speech extremely colourful. Winfield talks to himself ("*Think, you bumbling baboon, think!*" [7]), interrupts other characters ("*Is it why…? – Why I'm crazy as a bedbug? Yes, yes, yes!*" [7]) and uses odd language. In the comic books he laughs demonically ("*Hahahaha!!!*" [4]) and

speaks in an uncanny manner ("*Eeeeeevil*!!!" [4]). The expressions he uses are often rather childish, which creates a comical effect. For example, he speaks in rhymes on several occasions: "*Liar, liar, pants on fire!*", "*One! Two! Three! Diddly-dee! 24, 25, 26, pick up sticks! 30, 30, time to get dirty!*" [7]. Nevertheless, despite the seeming inability to think straight, Winfield makes absolutely sane decisions when it comes to saving his family and possibly the world.

There is another noteworthy personage in the graphic novels – Constable Smith. Though a minor character, Smithie is of interest due to the traits attributed to him. Constable Smith is a Civil War veteran, and this point of his biography is stressed by different means. Several times throughout the graphic novels, we notice him singing the same song: "*Mine eyes ha' seen the glory of the coming o' the Looooord… He's tramplin' out th' vintage where them grapes o' wraith are stooooored…*" [7]. This is *The Battle Hymn of the Republic*, a popular American patriotic song by the abolitionist writer Julia Ward Howe. Smithie often speaks in army terms, like "*Retreat!*" for escaping and "*Eat lead!*" when firing his gun at some creatures. In the song quote, we can also see spoken language imitated in writing, which testifies to the constable coming from a simple background. To emphasize this fact he also uses such expressions as "*I'm a wee rusty*", "*It's easy as pie*", etc. Eventually Smith, too, is eager to save the world by means of his own life, when he decides to stay behind and close the portal to another dimension with the Necronomicon.

In the animated films we encounter several minor characters from the original universe, most of whom work at Miskatonic University. The university itself is often mentioned in Lovecraft's short stories and was modeled on the universities of the Ivy League, and the stories mention many scientists from various departments. Doctor Henry Armitage, Chief Librarian of Miskatonic, was first mentioned in *The Dunwich Horror* together with Professor Warren Rice, who specializes in classical languages. Other professors of the university featured in the cartoons are Professor William Dyer (geology, *At the Mountains of Madness* and *The Shadow out of Time*), Professor Ellery (chemistry, *The Dreams in the Witch House*), and Professor Atwood (physics, *At the Mountains of Madness*). These five make up the expert group for the supernatural in the last part of the animation trilogy. We also encounter Herbert West, "*a small, slender, spectacled youth with delicate features, yellow hair, pale blue eyes, and a soft voice*" [8]. He is the title character of *Herbert West – Reanimator* (1922), and similarly to the short story, his sphere of interest is bringing the dead back to life. One of his subjects in the cartoon is the zombie version of Captain Obed Marsh, first mentioned in *The Shadow over Innsmouth*, where he appears to be the initiator of the pact with the Deep Ones and the founder of the esoteric order of Dagon.

Besides the characters taken from the works of H. P. Lovecraft, there are some of the most recognizable gods and creatures in both the novels and the films. Primarily, it is Azathoth, the ruler of the Outer Gods. He is described by Lovecraft as "*that amorphous blight of nethermost confusion which blasphemes and bubbles at the center of all infinity – the boundless daemon sultan Azathoth*" [9], the quote

that is used in the cartoon at the appearance of the Lord of All Things, as he is sometimes referred to. He is the central villainous character in *The Undersea Kingdom* comic book and a serious threat to the worlds in *The Kingdom of Madness* cartoon.

Another one of the well-known Outer Gods is Nyarlathotep, with his first appearance in Lovecraft's 1920 prose poem of the same name. He is a malign deity resembling an ancient Egyptian pharaoh (thus wearing a nemes and holding the crook and flail in the cartoon) and possessing the ability to take human form. Nyatlathotep appears in all parts of the animation trilogy, and his character develops with every part. At first he is shown as an adviser to Kind Abdul [Al Hazred] and is not named in the course of the film. In the second part, we see him as the true authority over Abdul and the one that guides the evil in the plot. Eventually, in *The Kingdom of Madness*, he is revealed as the messenger and voice of the Outer Gods, finally taking his demonic form and heralding the appearance of Cthulhu and the destruction of all worlds.

There are other creatures from the Mythos in the comics and the cartoons, less significant but still often mentioned in the creative work of Lovecraft. These include Shoggoths ("*normally shapeless entities composed of a viscous jelly which looked like an agglutination of bubbles, and each averaged about fifteen feet in diameter when a sphere*" [10]), Elder Things ("*Like a barrel with five bulging ridges in place of staves… In furrows between ridges are curious growths–combs or wings that fold up and spread out like fans*" [10]) and Nightgaunts ("*black things with smooth, oily, whale-like surfaces, unpleasant horns that curved inward toward each other, bat wings whose beating made no sound, ugly prehensile paws, and barbed tails that lashed needlessly and disquietingly*" [9]). In the second and third cartoons, Dagon and his fish-frog men also known as the Deep Ones, are shown. All of these creatures are depicted in a way that is practically identical to their descriptions in the original short stories.

The language of the books and the films is definitely in tune with that of Lovecraft's short stories. Both abound in adjectives with distinct negative connotations, such as *horrific, blasphemous, unsanctified, profane, fearsome, ghastly, ghoulish, demonic, dire,* etc. The characters emphasize the overall mood of mental instability by such expressions as *stark raving mad*, *his mind is a shattered looking glass*, *crazy as a bedbug*, *utter madness* and others. Expanding the connection to the Cthulhu Mythos, the fictional Aklo language is used for spells and magical formulae: *Nr'Fga Ra'Nazen Flugn!*, *Ph'Nglui Mglw'nafh Cthulhu!* [4]. The language was first mentioned by Arthur Machen in a short story in 1899. Lovecraft admired the story greatly and later used Aklo in several of his own stories. Shoggoths also pronounce the sounds from the original stories. The closing sentence of *At the Mountains of Madness* goes: "*At the time his shrieks were confined to the repetition of a single mad word of all too obvious source: 'Tekeli-li! Tekeli-li!'*" [10]. The sound is exactly the same in both the comics and the cartoons.

An interesting detail, though typical of this genre of literature, is how the atmosphere-creating sounds are rendered in the graphic novels. Creaking doors and floors (*skriiitch*, *craaack*), roaring monsters (*ROAAAR*), water splashing (*sploooosh*), arrows flying (*thwip*) – all help the reader to dive into the spooky surroundings of the three kingdoms. When in unexpected situations, characters feel surprised (**gasp**), frightened (**gulp**), scream in worry (*OHMYGOSH*) or shout in irritation (*NOYOUCANNOTHAVEONE!*). So, despite the absence of descriptive texts and audio effects, it is quite easy for the reader to picture the surrounding sounds.

One of the peculiarities of animated films is definitely the voicing of the characters. In the case with the Three Kingdoms trilogy, some of the characters are more curious than others in this aspect. As mentioned before, young Howard was voiced by a peer, who is expressive in his intonations, showing all the true emotions of a child. Spot has a deep voice, which is made somewhat unreal with the help of sound-altering technologies. The same goes for Nyarlathotep, whose voice is metallic and multilayered, which definitely gives it an astral tint. Professors Rice's and Atwood's nationalities are manifested by the accents of their voicing actors – the former a Scotsman, the latter an Indian.

Another aspect of creating an eerie atmosphere that is common for the novels and the films is their visual side. The colours are mostly dark, often monochrome for particular locations – white for the snowy R'Lyeh, green for the underwater city of Y'ha Nthlei, red for the infernal world of V'rool. The weather in Providence is mostly rainy or foggy, with indistinct shapes and angular lines, which enhances the mysteriousness of the surroundings. There is thunder and lightning at the moment of Cthulhu's arrival to R'Lyeh, which, together with Nyarlathotep quoting the Bible's *Book of Revelation*, make the whole scene absolutely apocalyptic.

In spite of being based on the dark lore of the Cthulhu Mythos, both versions of the trilogy show the best correlation with the ideas normally seen essential in children's and teenage culture. We can easily trace the motif of the importance of friendship for every creature – be it a lonely ostracized child or a fearsome monster from outer space. The relationship between Howard and his parents illustrates how vital it is to love and value your family members, although they can make mistakes and their life choices are questionable sometimes. The trilogy teaches young people to see themselves as a part of something bigger than just an individual. However, individuality is also a trait to be honoured but not mocked at.

Having looked at the reflection of Lovecraft's Cthulhu Mythos in the graphic novels and animated films trilogy *Howard Lovecraft and the Three Kingdoms*, we have come to the following conclusions. It is a valid way to get a younger audience acquainted with H. P. Lovecraft as an author, which sticks to the original mythology, on the one hand, and teaches universal moral values, on the other. The characters are vivid and realistic in their depiction. The special Lovecraftian atmosphere is rendered through the language, sounds and colours. And the plot is an illustration of how the biography and creative work of a writer can be intertwined to create a whole new fictional reality.

LITERATURE

1. Poe, E. The Raven [Electronic resource] / E. Poe. – Mode of access : https://poestories.com/read/raven. – Date of access : 10.05.2021.
2. Poe, E. A. A Dream within a Dream [Electronic resource] / E. A. Poe. – Mode of access : https://poestories.com/read/dreamwithin. – Date of access : 10.05.2021.
3. Lovecraft, H. P. Supernatural Horror in Literature [Electronic resource] / H. P. Lovecraft. – Mode of access : https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx. – Date of access : 12.05.2021.
4. Brown, B. Howard Lovecraft and the Frozen Kingdom [Electronic resource] / B. Brown. – Arcana Studio Inc., 2009. – Mode of access : https://readcomiconline.li/Comic/Arcana-Studio-Presents-Howard-Lovecraft-the-Frozen-Kingdom. – Date of access : 03.05.2021.
5. Brown, B. Howard Lovecraft and the Kingdom of Madness [Electronic resource] / B. Brown. – Arcana Studio Inc., 2013. – Mode of access : https://readcomiconline.li/Comic/Arcana-Studio-Presents-Howard-Lovecraft-The-Kingdom-of-Madness. – Date of access : 03.05.2021.
6. Lovecraft, H. P. The Call of Cthulhu [Electronic resource] / H. P. Lovecraft. – 1928. – Mode of access : https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cc.aspx. – Date of access: 30.10.2021.
7. Brown, B. Howard Lovecraft and the Undersea Kingdom [Electronic resource] / B. Brown. – Arcana Studio Inc., 2011. – Mode of access : https://readcomiconline.li/Comic/Arcana-Studio-Presents-Howard-Lovecraft-and-the-Undersea-Kingdom. – Date of access : 03.05.2021.
8. Lovecraft, H. P. Herbert West – Reanimator [Electronic resource] / H. P. Lovecraft. – Mode of access : https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/hwr.aspx. – Date of access : 26.04.2021.
9. Lovecraft, H. P. The Dream-Quest of Unknown Kadath [Electronic resource] / H. P. Lovecraft. – Mode of access : https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/dq.aspx. – Date of access : 27.09.2008.
10. Lovecraft, H. P. At the Mountains of Madness [Electronic resource] / H. P. Lovecraft. – Mode of access : https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mm.aspx. – Date of access : 12.11.2013.

Yu. V. Stulov
Minsk, Belarus

PARODYING "PROTEST NOVEL": P. EVERETT'S "ERASURE"

Contemporary African American fiction keeps addressing the question of identity that has been its major concern throughout its centuries-old history. Among the many remarkable authors that have started their literary careers in the

recent decades one cannot miss Percival Everett who is, undoubtedly, one of the most interesting US writers of today. He is also a Distinguished Professor of English at the University of Southern California. Everett has received various kinds of prestigious literary awards, such as the PEN USA 2006 Literary Award, and the Hurston/Wright Legacy Award as well as the PEN/Oakland-Josephine Miles Award for Excellence in Literature and the New American Writing Award. Most importantly, in 2024 his novel "James" won the National Book Award for Fiction and the Pulitzer Prize for Fiction. So far, P. Everett has authored about 30 books that include fiction, satire, collections of short stories, a story for kids, 2 books reworking Greek myths, collections of poetry and a philosophical pamphlet – all this done within a short period of time, his first novel written in 1983. The variety of genres in which he writes and styles that he employs for each particular work is amazing. According to him, "I play with styles. I think they're amusing" [3, p. 48].

As he grew up in South Carolina, the realities of life in the US South found their way into his oeuvre, but it would be a gross misconception to think that his focus is the issue of race, as is the case with a number of his colleagues. His best-known novel "Erasure" (2001) that seems to turn on race deals, in fact, with erasure of African American subjectivity. It is a multi-layered novel which can be defined a satirical metafiction as it includes a novella within the novel (written by the protagonist), a few fragments of a possible play presenting Hitler, his cronies and artists like K. Kolwitz, and a parody of the academic paper presented by the protagonist at the Nouveau Roman Society meeting.

The novel is central for understanding Everett's attitude to US publishing industry as it highlights the problems black writers have with getting their works printed. It got the Academy Award for Literature of the American Academy of Arts and Letters and aroused heated debates concerning African American literature. In his review of the novel David Maine calls it "a killer" and concludes that this "is a book that deserves to be read, and talked about, and argued over, by everybody" [2]. The writer plunges his readership into the discussion of what qualities a book by an African American author should have in order to be published and insists that today books like R. Ellison's "The Invisible Man" can hardly be expected to be published. They are experimental and oriented towards a reader who would like to go beyond the surface and to get into the complexities of human predicament. They are not sensational or simplistic. Regretfully, people tend to lose the habit of reading; they get accustomed to "swallow" the information provided by popular mass media without giving it a thought. Everett insists that "Everybody should read fiction. I think everybody should read Joyce and Ellison. I don't think serious fiction is written for a few people. I think we live in a stupid culture that won't educate its people to read these things. It would be a much more interesting place if it would" [3, p. 49].

P. Everett shows the traumatic experience of his protagonist Thelonius (Monk) Ellison, an ambitious African American writer and university don whose last "intellectual" book has been rejected by a number of publishers, but much to his surprise, the novel "We's Lives in Da Ghetto" by an unknown young black

woman instantaneously becomes a bestseller and its author a celebrity. In a review he comes across, she is said to have "written a masterpiece of African American literature. One can hear the voices of her people as they make their way through the experience which is and can only be Black America" [1, p. 46], which is not true. In fact, the author showed things that were not really part of her experience. Her middle-class status did not give her a chance to know what life in Harlem was like – she spent there only a few days visiting her relatives. However, she understood what the book market required: referring to the stereotypes of black characters, their mode of life and language borrowed from the times of the "protest novel". The success of "We's Lives in Da Ghetto" was carefully calculated and, therefore, predictable. Analyzing the recent output of African American cultural produce, R. L. Schur claims that "African American cultural workers have increasingly found commercial and critical success precisely to the extent to which they produce images, lyrics, and texts that revel in presenting the sordid "reality" of the African American experience" [4, p. 166.].

With "We's Lives in Da Ghetto" its author adds to the mythology of "bad niggers" and their ways of life that have been created by the racists throughout centuries denigrating and humiliating African Americans. It tries to imitate the speech of uneducated blacks playing into the hands of the diehards who try to prove that the present condition of blacks is the result of their inferiority, their unwillingness to study, work hard and their inability to conform to the rules of the "civilized" society. The novel enjoys enormous popularity; its author Juanita Mae Jenkins appears in prestigious TV shows (reference to the famous Oprah Winfrey's show), gives interviews and has enormous financial success, the copyright being bought by Hollywood. However, in reality, it is an example of trash literature with its clichés and stereotypical characters. Ellison's own novel is "too dense", "not for us", "the market won't support this kind of thing" [1, p. 69] because what he cares for is not the superficial description of how horrible the conditions of life for African Americans are but existential problems where such things as family, home, identity, or ancestry and sense of belonging are of great importance.

The title reflects the most important themes of the novel. There are different kinds of erasure taking place with the novel's characters. Thelonius erases his own writer's personality by publishing under the name of Stagg R. Leigh the novel "My Pafology", which he is disgusted with: "I hated writing the novel. I hated reading the novel. I hated thinking about the novel" [1, p. 70]. It is written in the mode of Juanita Mae Jenkins, which aroused Thelonius's indignation and which is fundamentally a kind of "ghetto-lit", and it is exactly this "poor black guy – racist white society" conflict that made the unknown (fictitious) author famous. The plot of "My Pafology is reminiscent of "Native Son" by Richard Wright and describes a "bad nigger" who defies social norms in every possible way, being an aggressive sexist, irresponsible dropout, macho, etc. and who is arrested during the detestable Jerry Springer's show that appeals to the lowest instincts of human nature. This is a moment of his glory: he has appeared on TV, and it really does not matter that he is disgusting and horrible: audiences like this kind of show; he is a hero in his own eyes.

Now Thelonius has to live under the new name playing the role imposed on him and do things expected of a black celebrity. The price is the loss, erasure of his identity. As the writer says, "He's the victim of misperception after misperception, until he no longer recognizes himself" [3, p. 49]. He puts on a mask, but it becomes more and more difficult to live his life as Thelonius, and not Stagg R. Leigh. It is all the more significant that the title of his book is so smartly printed that behind the red title one can see the glowing white f-word, which may denote his response to his "erasure" as a serious artist, expressing his annoyance or contempt for what has been done. He tests public sensitivity even more insisting that the novel should be published under the new title – "Fuck"; in spite of various objections on the part of the editor the publishers agree that it would promote the book, and it really does, both challenging the audience and catching the eye. The last sentence of the novel, a quotation from Isaac Newton, runs: "Hypotheses non fingo" meaning "I feign no hypotheses", makes Everett's point quite clear: the novel is his reflections on how African American literature develops today, what society's expectations connected with it are, and what writing strategies can be welcome or unwelcome to ensure success with the readership. Everett's trick is that Thelonius's identity is erased: he is not the writer who is awarded the National Book Award but his invented mysterious author. As R.L. Schur writes, he becomes "a parody of himself in order to receive cultural recognition and material wealth" [4, p. 170].

On another level, "Erasure" introduces a personal touch connected with erasure. Thelonius's mother is suffering from Alzheimer, slowly developing problems with cognitive abilities and losing a sense of reality; the reader slowly observes the erasure of her mind. Thelonius's brother comes out as a gay man acquiring his identity but losing his family, social status, a job and dissolving in the environment of people who do not care about his personality. His sister is physically erased when she is killed by one of the anti-abortionists who organized rallies outside the clinic where she worked taking her job as a mission. Taking care of his father's papers Thelonius finds out about his father's unknown past and his daughter born of the secret love affair… This part of the book is definitely the most interesting as it delves into real problems of real people who have to discover the truth about themselves. It acquires psychological depth and sincerity. One cannot but agree with Martin Paul Eve who writes that "[I]n this blurring of the creative and critical spaces, however, the claims for sincere truth-telling spill over into the fiction" [5, p. 134].

The name of the protagonist is also full of referential meaning. On the one hand, it brings to mind Thelonious Monk, a US jazz pianist and composer known for a unique improvisational style whose music was not immediately appreciated by wider audiences for being "too difficult" but was later recognized and awarded a Pulitzer prize. In this case, associations speak for themselves. The books by the novel's protagonist Thelonius are "too difficult" for general audiences because he does not want to capitalize on the "race" issue. He wants them to be appreciated

for their literary qualities, but this does not happen. When he writes “My Pafology” using all the possible clichés and stereotypes, he becomes a celebrity, though under an assumed name.

On the other hand, the name reminds of Ralph Ellison, one of the most prominent black writers of the 20th century, and his novel “The Invisible Man”. This book turned to be seminal for African American literature containing some of the most important features of the philosophical novel written against the grain of the traditional “protest novel”, which reduced the experience of African Americans to a number of stereotypical characters and situations. Along with James Baldwin, Ellison defies the ideology of the “protest novel” as it emphasizes racial oppression, horrors of black ghettoes, violence and hopelessness that permeate the life of black Americans at the cost of going deep into human psychology and existential issues. The question of identity is of utmost importance to Ralph Ellison, and it is as important to Percival Everett. Thelonius does not want to be reduced to a stereotypical brutal African American. Likewise, the novels that he writes are far from simplistic, but the publishers insist that their audiences want things to be definitely outlined and divided along the oppositions “black – white”, “light – dark”, “day – night”. Everett’s novel is full of intertextual links that determine its special place in contemporary African American fiction. In fact, one can see the juxtaposition of Thelonius’s ambitious, intellect-driven novel that develops the strategies of “The Invisible Man” and the market-driven text written in the style of “Native Son”, which wide audiences see not as a parody but accept at its surface value.

Added to it, “Erasure” can be fully appreciated only in the context of metafiction with its text within a text, fragments of possible plays and an academic paper written in the specific metalanguage of literary studies that are built into the novel’s sophisticated structure making it a remarkable achievement in contemporary African American writing.

LITERATURE

1. Everett, P. Erasure / P. Everett. – London : Faber and Faber, 2001. – 294 p.
2. Maine, D. “Erasure” Is Bitter, Vicious, Hilarious and Extremely Important / D. Maine. – URL: https://www.popmatters.com/erasure-percival-everett-book-review (date of access: 02.05.2021).
3. Rone Shavers and Percival Everett // Bomb. – No. 88. – Summer 2004. – P. 46–51.
4. Schur, R. L. Parodies of Ownership: Hip-Hop Aesthetics and intellectual property law / R. L. Schur. – Ann Arbor, MI : University of Michigan Press, 2009. – 236 p.
5. Eve, M. P. Literature Against Criticism Book : University English and Contemporary Fiction in Conflict / M. P. Eve. – Cambridge : Open Book Publishers, 2016. – 237 p.

N. S. Zelezinskaya
Minsk, Belarus

LOOKING FOR SHAKESPEARE IN YOUNG ADULT FICTION

The phenomenon of intertextuality born by neoclassical philosophy and brought up by postmodernism successfully outlasted its 'parents' and entered XXI century's literature. Intertextual connections can still be observed on the levels of the plot, characters, ideas, symbols, themes and citations. But nowadays intertextuality as a phenomenon undergoes a number of changes. The first one is the reduction of precedent texts. A common reader is aware of a smaller amount of texts than ever and is not able to recognize many classical authors whose works had been learnt by heart through centuries. Moreover, nobody can be sure that the writer and the reader got acquainted with the same choice of books as we live in the age of free choice and are not dictated what to read any more (alas!). To be honest, there are fewer and fewer writers who can deal with citations and are educated enough for it. So the list of active precedent texts tends to become shorter and soon perhaps will consist of the Bible and William Shakespeare's works only. In the article, we addressed the latter as W. Shakespeare's canon has always been one of the most powerful precedent texts and remains one of the few which hasn't been losing this status.

Fortunately, Shakespeare is studied in educational establishments all over the world and is trustworthy to be referred to not in vain. However, the majority of authors do not risk allusions without mentioning the name of Shakespeare or his characters. This transition from hidden allusions to explicit references is the second tendency we notice.

A most evident proof of intertextuality in its original meaning and form can be found in three young adult novels: *Spanking Shakespeare*, *New Boy* and *Saving Hamlet*.

Spanking Shakespeare by Jake Wizner uses a number of Shakespeare's allusions, all of them used to add a shade of meaning to the narration. The citation from "Romeo and Juliette" 'What's in a name?' hints that the boy named Shakespeare imposes too much of a burden on his name though he himelf is responsible for his destiny. The title of the second chapter "The Early Years" implies that it would be devoted to a great man's childhood though we know that the protagonist is a typical teenager and has not yet become a VIP. So the allusion is used ironically. A lot of other allusions to famous writers and poets are used in the boy's verse which he devotes to his girlfriend in order to impress her with his knowledge and passion. Here is an extract from it:

"We can start way, way back with the epic bard Homer
Who wrote about Helen while nursing a boner.
And even though Homer was totally blind
He was blessed with something beyond a sharp mind.
Shakespeare (the first) while writing King Lear

Got totally hammered guzzling beer.
And in between poems, word has it that Keats
Liked to cavort betwixt oft-soiled sheets.
Milton himself was a mischievous louse
Whose favorite hobby was to egg Shakespeare's house.
And with whom did Milton engage in this fun?
Sometimes Ben Jonson, sometimes John Donne" [1, p. 176].

New Boy by Tracy Chevalier [2] is Shakespearean on a deeper level and offers intertextuality in the postmodernist tradition of Michel Tournier and Michael Cunningham. Tracy Chevalier, the author of several historical books including the New York Times bestseller *Girl with a Pearl Earring*, was asked by Hogarth Press to take part in their Shakespeare Project, in which, as she explains, "writers were invited to write a novel inspired by a Shakespeare play. I chose Othello, for its timeless themes of jealousy and discrimination. I like writing about outsiders" [3]. The novel is set in a 1970's suburban Washington school where Osei Kokote, an eleven-year-old boy and a diplomat's son, comes to study. He makes friends with the most popular girl Daniela Benedetti. Both of them usually go by the first letters of their names, O and Dee, which we can perceive as Othello and Desdemona. Of course there is a Iago in the face of the bully Ian and his girlfriend Mimi who are old enough to transfer their parents' and teachers' racial prejudices to their schoolmates. The author is pedantic enough to follow her hypertextual idea to the degree of preserving the symbol of betrayal: she just changes Desdemona's handkerchief for Dee's strawberry pencil. The catastrophe is not long to wait for. The irony of Chevalier's novel lies in time management: the whole drama takes place in one day. There are also other markers of the ironical mood. As Rebecca Foster notices in her review for the Pittsburgh Post-Gazette, "Dee has a refreshingly innocent curiosity about the exotic: "It was his skin that stood out, its color reminding [her] of bears she'd seen at the zoo." She also likens O's head to a clay pot and his hair to a thick forest. In another context those metaphors might induce a cringe, but here they are a clever re-creation of a childlike perspective" [4]. Perhaps she has a point about the unreliable narrator's viewpoint but the general impression is nevertheless rather ironic. Thus the serious problem field and the plot from Shakespeare combined with the ironic mood of the novel return us to the blooming years of postmodernistic deconstruction. There are some specific points that should be mentioned. Firstly, the novel is cleverly set in the 1970s when otherness was taken as a great drawback. Secondly, the classical conception of otherness is oriented towards young readers for whom jealousy, lies, bullying and betrayal are as fresh and genuine at 11 as they were in the 16th-century's tragedy but far more obvious and raw. Reinvention of well-known Shakespeare's plays in accordance with today's reality can also be found in a number of books such as *The Gap of Time* by Jeanette Winterson being a new *The Winter's Tale* and *Macbeth* by Jo Nesbo.

The third novel also deals with the issue of otherness but of a different kind. *Saving Hamlet* by Molly Booth [5] is a quite ambitious debut novel written by a

young author for young readers about a young girl Emma who has been unexpectedly promoted to the stage manager of a XXI century college Hamlet production but cannot think it up. One night after rehearsal, Emma being in a most pessimistic mood about her unsuccessful beginning falls through the stage's trap door and lands in the Globe Theater of 1601. Naturally they are staging Hamlet at the moment and let Emma enjoy the work as a backstage assistant and then an accountant, hand in hand with William Shakespeare (her being taken for a boy because of her short haircut and trousers). Emma learns things about the way Hamlet should look like and obviously falls for… no, luckily not Shakespeare but an actor named Alex. First of all, it is a historical novel as the narration shifts from nowadays to the beginning of the 17th century. Elizabethan English in the novel adds to the credibility of Emma's communication success and creates the atmosphere of Elizabethan England. Life in Elizabethan England is also represented in such aspects as water pollution, disease, and hygiene. Molly Booth compares lifestyles of the two epochs, highlights the concepts of love and sexuality, and meditates upon a person's place in so different worlds. Much attention is given to stagecraft and interpretations of *Hamlet* but it does not become the main focus. *Saving Hamlet* is not a thorough inquiry into Shakespeare's life and work, but taking into account the author's age it is a very good attempt to express her love for Shakespeare and to attract young amateurs of the Bard. After her first success Ms. Booth wrote a playful adaptation of Shakespare's *Much Ado about Nothing* under the title *Nothing Happened.*

But as we proceed looking for Shakespeare in young adult books it becomes clear that the relations between two texts often deviate from the decoding of the canon, deconstruction of patriarchal texts, dethronement of centripetal ideologies and polemics with traditional hierarchies. It is evident even in *Saving Hamlet* and *Nothing Happened*. While postmodernist authors questioned the role of a woman in Elizabethan society and contrasted gender roles claiming the canon got it wrong, Molly Booth uses Shakespeare as an ally to prove how close his culture is to ours especially in terms of love relationships and sexuality. Thus, we see that writers continue to exploit Shakespeare's plays in their urge to tell old stories in modern interpretation though shifting the relations between two texts from opposition to complementarity.

Certainly, contemporary texts tend to influence Shakespearean canon because there exist such a great plenty of biographical (pseudobiographical) literary works that the personality of the Bard has considerably changed in our perception. For example, Carolyn Meyer reinvents Shakespeare's young years to create a bitter romance between the boy who will become the world's most famous playwright and a poor farmer's daughter Anne Hathaway who will manage to become his wife (*Loving Will Shakespeare* [6]). The so called Shakespeare's question nowadays triggers a lot of fictional works. They claim to explain doubtful facts from his biography from either stratfordian or antistratfordian points of view. Some of them are intended for teenagers' reading, for example ***Shakespeare's Secret*** by Elise Broach. The main character of the novel is a teenage girl named after

a Shakespeare's heroine Hero while her sister is Beatrice because their father is a philologist involved in Shakespeare's studies. Like in *Spanking Shakespeare*, a "literary" name spoils the teenager's school life but the problem turns out to be just a matter of attitude. As soon as she solves her psychological issues she finds friends. But the main plot is based on the problem of authorship skillfully introduced by the innocent narrator. Hero's family buys a house from the Duke of Oxford's descendant and she finds a necklace which belonged to Ann Boleyn five centuries ago. Then she investigates the loss of a diamond from the necklace and within a week comes to the conclusion that the real Shakespeare was the Duke of Oxford, an illegitimate son of Queen Elizabeth. Of course she finds the diamond itself, too [7].

The theory of intertextuality provides us with different forms of intertextual connections which are the result of producing a text from two separate texts. Theses texts exist in a kind of relations which were called "an intertextual dialogue" by Umberto Eco. The recipient text can echo the precedent text in the form of an allusion, a quotation, a parody, or a pastiche and some other which inflates the text with new interpretative meanings. And the tendency we observe nowadays is simplification of the intertextual dialogue and reduction of its forms. Nowadays literary works lack hidden allusions, do not collide ideas with precedent text, do not even hint at some deeper sense. The majority of young adult novels like those just described demonstrate a growing amount of simpler forms of intertextuality: commented allusions, attributed citations, well-known symbols, just references to the famous name of William Shakespeare.

Thus, in *Shakespeare's Landlord*, the first book in Charlaine Harris's 'Lily Bard' mysterious series, we do not find any ties with either the English playwright's personality or his books. It is a good detective story (and romance) masterfully playing with suspence. The word claiming our attention is the name of a provincial town in Arkansas – Shakespeare – where the main character Lily Bard comes to in order to escape from her dark and violent past. Shakespeare remains the setting, and the only mentioning of its intertextual nature is the following: "I have chosen Shakespeare simply observing the map and choosing where to hide from my past and then I saw the name and as my own name is Bard so I decided to choose this one" [8] Neither the character of Lily nor the details of murders resemble any Shakespeare's heroine or plot though attract the naïve readers' attention (like me I suppose).

The name of Shakespeare is used as a symbol in the novel *Play On* by Samantha Young, too. Shakespeare's books hidden under the bed symbolize hidden desires and suppressed ambitions of a girl who dropped her studies in order to look after her paralyzed father: "Like the stuff hidden in my room. I crouched down and pulled out the old shoebox I'd hidden under my bed and gently lifted it onto my bedspread. I savored opening it, like it was a treasure chest. Calm moved through me at the sight of my stash. I had a bunch of secondhand plays and poetry books in there, books I'd bought online and hidden so my mom wouldn't see what

I'd "wasted" my money on. I didn't think they were a waste. Far from it" [9, p. 3]. The author characterizes her heroine and discovers her real feelings through her attitude to Shakespeare's plays: "I had a thing for Shakespeare. He made even the most ordinary feelings, un-extraordinary thoughts, sound so grandiose. Better yet, he spoke of the most complex, dark emotions in a way that was beautiful and absorbing <…> When I was a kid, I'd been part of an amateur theater group, but had to stop when Dad couldn't take care of himself anymore. That was the extent of my experience on the stage. I'd loved it, though. I loved disappearing into someone else's life, another world, telling stories that held the audience enthralled. And the way they'd clap at the end. Just clap and clap. It was like a giant hug in place of all the hugs my mom had forgotten to give me" [9, p. 4]. The girl leaves her family and homeland for a stranger. She marries him and moves to Ireland. But he is not her destiny, just an instrument to escape. Her Irish life is a long road to her own self where she has to release her guilt, find faith in her strength and make other people believe in her. Performing in front of the children in a hospice symbolizes her guilt and atonement. Because of the past haunting her, she is stuck in her widower's role, a low-paid job and the feeling of inferiority which prevents her from developing healthy relations with her boyfriend. The climax of the story is Nora's apologizing to her mom and getting her pardon. In a year we find Nora studying at Dublin University and having joined an amateur theatre company where she is a Viola's understudy dreaming of acting which suggests her awakening. Acting Viola in a live production symbolizes her new life. The book is full of citations from Shakespeare, which creates a romantic atmosphere: "Conceal me what I am –", "Yes; and shall do, till the pangs of death shake him" etc. The man Nora is in love with appears to be a composer and creates music to their production. Thus Shakespeare turns out to be the plot moving force (being the reason for their reunion), the background of a romantic story and a symbol.

One of the most outstanding books involving Shakespeare is *William Shakespeare's The Phantom of Menace* in the series of *William Shakespeare's Star Wars* by Ian Doescher. Whatever one may expect from a book with such a title it appears to be a fine stylization of Shakespearean individual style with iambic pentameter, dramatic characters and renaissance pathos, the plot following the famous Lucas's film version. This weird attempt to present the world-known sci-fi in the form of an Elizabethan drama brought mind-blowing success to its author because it is based on an unexpected assumption that Shakespeare and Star Wars are absolutely identical from dramatic point of view and thus can be expressed through each other. "Now the curtain rises once again on that star-crossed galaxy far away, this time revealing the tragedy, hubris, and doomed romance that will lead to the fall of the Republic and the rise of an Empire. The saga starts here with this reimagining of Episode I, a prequel tale in which a disguised queen, a young hero, and two fearless knights clash with a hidden, vengeful enemy" [10]. One would find here sword fights, soliloquies, and doomed romance... and enjoy the style:

“O, wherefore art thou but so little pleased?
Because thou read not Phantom of Menace,
Alack! But this be but the fourth of four
So far released in this most grand old lot.

Behold! Mister Binks, he is no one's fool.
'Ere thou too harshly judge his wretched soul,
In this iambic pentameter play,
Binks plays his cards with perfect aptitude.

O, wert thou not but wasting thy short time,
Thou wouldst mayhap hath read yet Anakin's
A-rising out from podraced slavery
To clench his place in the wise Jedi ranks.

And noble Qui Gon, fie! That thou shouldst die
So early, saga-wise. And Gungans fight,
Dear Padme rules, while Palpatine doth plot,
And Maul, well, thou art still a weakling true.

Dost thou sit? Wherefore read thou not the book?
O, but a holy crap! I tire early.
Iambic pentameter: thou art hard” [11, p.14].

What is the use of this stylization? It does not add to the sense of Doescher’s poem but to its dramatic effect, and moreover “The main goal is to improve the Star War series” [10].

A most funny attempt to attach one’s writing to the eternal name of Shakespeare is found in the young adult romance *One Week Girlfriend* by Monica Murphy. It has an epigraph «When I saw you I fell in love and you smiled back because you knew» signed Shakespeare [12, p. 3]. But any reader acquainted with Elizabethan writing feels that this authorship is highly disputable. It is even difficult to guess which Shakespeare’s character could pronounce such a phrase. The real story runs as follows: in 1893 the Italian-language opera “Falstaff” with the music by the influential romantic composer Giuseppe Verdi was first performed. The work was a lyrical comedy in three acts with a libretto by Arrigo Boito that was based on “The Merry Wives of Windsor” by William Shakespeare plus some material from “King Henry IV”. In Act 2, Part 2 of the opera the character Fenton says the following to the character Nannetta:

“Come ti vidi
M’innamorai,
E tu sorridi
Perchè lo sai.”

These Italian words can be translated into English in several different ways. This version is popular today: “When I saw you I fell in love, and you smiled because you knew”. In 1894 an edition of “Falstaff” with the Italian text together

with an English adaptation by Frederic Lyster was published in New York. The line spoken by Fenton in English differed somewhat from the modern instance: “I see that you love me. Ah! you smile because I see it!” In 1977 an English translation of “Falstaff” by William Weaver included the following lines spoken by the character Fenton to the character Anne (originally Nannetta):

“When I saw you
I fell in love,
And you smile
Because you know it” [13].

The confusion of attributing the statement to William Shakespeare instead of Arrigo Boito is understandable because the opera “Falstaff” was derived from Shakespeare’s plays. From that time a few authors have quoted the line as Shakespearian, e. g. Jeane Westin in the romance *Lady Katherne’s Wild Ride* (2006). In 2007 a company called DreamAid produced pillowcases with covers that listed an assortment of sayings, this one included. In 2008 a compilation titled “101 Ways to Say Thank You: Notes of Gratitude for All Occasions” ascribed the quotation to William Shakespeare’s classic tragedy *Romeo and Juliet*.

This example is a brilliant illustration of intertextuality being used for its own sake. It does not matter what is said until we attribute the words to Shakespeare. It can also be called the lowest degree of intertextuality, a point where it dissolves into a simple brand.

LITERATURE

1. Wizner, J. Spanking Shakespeare / J. Wizner. – Ember, 2008. – 304 p.
2. Chevalier, T. New Boy / Tracey Chevalier. – Hogarth, 2017. – 192 p.
3. Chevalier, T. New Boy – The Story and its Inspiration [Electronic resource] / T. Chevalier. – Mode of access : https://tracychevalier.com/my-novels/new-boy. – Date of access : 20.05.2021.
4. Foster, R. 'New Boy': Tracy Chevalier rewrites 'Othello' as sixth-grade drama [Electronic resource] / R. Foster // Pittsburgh Post-Gazette. – Tuesday, June 12, 2018. − Mode of access : https://www.post-gazette.com/ae/books/2017/05/28/New-Boy-Tracy-Chevalier-rewrites-Othello-as-sixth-grade-drama/stories/201705280042. – Date of access : 20.05.2021.
5. Booth, M. Saving Hamlet / M. Booth. – Disney-Hyperion, 2016. – 352 p.
6. Meyer, C. Loving Will Shakespeare / C. Meyer. – HMH Books for Young Readers, 2008. – 272 p.
7. Broach, E. Shakespeare’s Secret / E. Broach. – Square Fish, 2007. – 272 p.
8. Harris, Ch. Shakespeare's Landlord / Ch. Harris. – Berkley, 2005. – 216 p.
9. Young, S. Play On / S. Young. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. – 398 p.
10. William Shakespeare's The Phantom of Menace: Star Wars Part the First [Electronic resource]. – Mode of access : https://youtini.com/media/william-shakespeare-s-the-phantom-of-menace-star-wars-part-the-first. – Date of access : 20.05.2021.

11. Doescher, I. William Shakespeare's The Phantom of Menace: Star Wars Part the First / I. Doescher. – Quirk Books, 2015. – 176 p.
12. Murphy, M. One Week Girlfriend / M. Murphy. – N.Y. : Bantam, 2013. – 273 p.
13. Falstaff. Commedia lirica in three acts by Giuseppe Verdi to a libretto by Arrigo Boito [Electronic resource] // The Grove Book of Operas / ed. S. Sadie and L. Macy. – Oxford University Press, 2006. – Mode of access : https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195309072.001.0001/acref-9780195309072-e-84?rskey=Izy8V1&result=19&print. – Date of access : 29.05.2013.

A. P. Zhuravleva
Moscow, Russia

THE ROLE OF MASS MEDIA IN "ADJUSTMENT DAY" BY CH. PALAHNIUK

Chuck Palahniuk's popularity is based on his piece of transgressive prose named "The Fight Club" (1996) which was followed by sixteen more novels, two documentaries and a number of short stories. His novels are hard to be neutral to: widely-known are the episodes of the public readings of his stories where people in large numbers lost consciousness because of what they heard. According to the feedback given by "The Independent", *people fainted most where they also laughed a lot* [1]. His prose is full of controversy and has gained significant attention from literary critics around the world. Among the Russian researches of his art are: V. B. Shamina, N. S. Bochkareva, E. R. Chemezova. R.A. Semchenko is the author of a PhD dissertation devoted to the individual style of the writer, and the contemporary researcher A. I. Zholud from Kazan presented the prose by Palahniuk as a part of mass culture. In her article his writing style is characterized as *simple, but dynamic enough to be able to compete with modern audio-visual forms of entertainment* [2, c. 236]. The trend among the latter is that they are becoming more and more interactive. City journalism is prospering, amateur anchors can broadcast news, everyone is able to edit Wikipedia. The same tendency is traceable in Palahniuk's prose: from essays and classically-shaped novels he turned to the creation of literature pieces which require more of readers' engagement. To illustrate, the sequel of "The Fight Club" is a graphic novel which involves more interaction between the reader and the writer. The collection of short stories "Bait: Off-Color Stories for You to Color" (2016) by Palahniuk is also a colouring book. Another example is the fact that the author rewrote one of his earlier books ("Invisible Monsters") and confessed that his intention was to make a book-magazine out of a traditional book.

Mass media have always been of particular interest to Palahniuk: having received a degree in journalism he moved on to writing novels applying some of the journalistic methods. The first common trait of media means and Palahniuk's

novels is the characters who they both concentrate on. Glossy magazines are primarily concerned about everything happening around celebrities. The writer does the same in his prose. The heroes of his novels are mostly media people (a media messiah Tender Branson from "Survivor", a porn queen Cassie Wright form "Snuff", a famous actress Miss Kenton from "Tell All"). The latter piece of writing is of particular interest as it is constructed as a scenario of a Hollywood film. The narrative is laced with the names of Hollywood stars, and to make them even more notable the writer printed them in bold. According to the contemporary Canadian novelist Michel Basilieres, this is *an imitation of the style of old Hollywood gossip columns* [3].

Another common feature of contemporary media and Palahniuk's work is the use of repetition device, widely applied by advertisers. In the interviews the author admits that repetition is a key to success in embedding information in people's minds. To give an example, in the novel under study such classical means as a literary allusion is used in the journalistic style: there are two prominent references and both of them are repeated in the narrative several times. "Bouvard et Pecuchet" by Gustave Flaubert and "The Grapes of Wrath" by John Steinbeck are not only mentioned, but described and evaluated by the heroes of "Adjustment Day". Referring to classics does not make Palahniuk a carrier of mass culture, rather a carrier of culture into masses. His writings are a combination of what he thoroughly knows and what he researches at the moment. In the interview given in December 2020 he says that research is his favorite part of the writing process and is *the fuel that drives his novels* [4]. This method of investigation, derived by Palahniuk from his journalistic experience, is an integral part of the writer's work. The subject matters he is undertaking to describe may vary greatly within a single novel. Using a reader-focused approach, he intends to distract people from watching TV and involve them in reading, that is why he touches upon various spheres inserting something universally-known into his captivating narratives to satisfy the needs of the many. What rarely changes about Palahniuk's prose is the setting of the story. Contemporary America is always a matter of his concern and he focuses on the most acute problems of the American society. Being disappointed in the current reality, the authors of the past from time to time resorted to writing dystopian novels. Orwell wrote his famous "1984" in 1948 being oppressed by British Imperialism, and in 2018 Palahniuk writes "Adjustment day" being troubled by modern American individualism, telling in his novels that the US citizens are tired of it and would vote for collectivism. The New Bible in Palahniuk's dystopian novel is called (in contrast to what they have in the US) – the Declaration of Dependence. The novel under study (as the vast majority of Palahniuk's writings) is set in America: meaningful events are happening in his native state of Washington and in particular focus is the University of Oregon where Palahniuk got his BA in journalism in 1986. The idea of "Adjustment Day" is based on the theory of a German anthropologist Gunnar Heinsohn who *warned that all great upheavals in history are due to an excess of young men* [5]. The educator states the problem of surplus of ambitious educated sons. This redundant

number needs to be controlled, that is why the government is planning a Middle Eastern war and already digging a tomb for the future-war-fallen soldiers. The older generation seems not to object to these upcoming events as *recent politics had effectively branded young men as an internal enemy – perpetrators of rape culture, school shooters, and neo-Nazis – and media-frightened Americans were glad to see these bad apples culled. The mass media had done its state-instructed job to demonize draft-age men, greasing the skids for their induction* [5]. If these youngsters are not exterminated, there is a risk of a revolution, which, as a matter of fact, takes place in the narrative of "Adjustment Day". Young males get an ideological leader they need. No one has ever seen him, but he has utmost power. The success of his propaganda is guaranteed by the effective use of mass media. The joint work of TV, radio, print media and on-line resources is widely exploited in the novel. Interestingly, even a new Bible, having appeared to inspire the revolution, looks like "a glossy magazine". The author presents the new reality, which emerged after the revolution, where American citizens are divided into three kingdoms: Gaysia (for homosexual people), Caucasia (for the whites), Blacktopia (for the blacks). The kings are the ex-addicts being controlled by an old man named Talbott Reynolds whose idea is to check whether it is sometimes good if instead of an ordinary act of sacrificing people to preserve the nation, *the nation would be scuttled every hundred years in order to preserve the people* [5]. With the help of a hedonistic young man, whose only objective is his beloved whom he hopes to win by his future opulence, he issues a new Bible (he also calls it Mein Kampf, Mao's book of quotations, Saul Alinsky and Quran). The new Bibles are issued in millions and given away for free. There is no opportunity to buy a book – only the chosen people are able to obtain it. And this historically American national ambition (to be the chosen) adds a certain value to the book.

TV and radio constantly broadcast the speeches of the new leader. The only thing which can be seen between the new messiah's declarations are the advertisements. *The radio was playing, turned up so he could listen. That man, Talbott, was on. No music. No broadcast ballgames. The entire television and radio played nothing but Talbott Reynolds* [5].

Besides free books and constant radio and TV broadcasting, there is the Internet. According to the author, *this book combined with the Internet gimmick of The List – it was a drug* [5]. Internet appears the core instrument, being an interactive element and the trigger of the whole new system. Talbott (with the help of his so-called 'son') launches a web-site called "the List" for the masses to be able to indicate the names of the people who irritate them. The "most popular" ones are to be lynched during the Judgement day which is proclaimed to be the beginning of the new history of the USA. Obviously, most votes are given to politicians, professors and journalists. As soon as there are a lot of people who deserve death according to the list, the Judgement day is announced. In the course of this day most of the political and media leaders together with the community of educationalists are executed. The survivors are to serve the new elite. The incentive the revolutionaries follow is to escape being sent and killed at war. They are aware

of the fact that the government planned a war to reduce their large quantity. All the participants (young men of 18, i .e. potential army recruits) start believing in the brighter future when they and their children will live in the ideal world. The plan seems to be working successfully: new kingdoms are established; the people are to migrate according to their race and sexuality. The new-born society should be functioning as follows: the whites would stop dying from hunger, the blacks would stop being repressed, the homosexuals could enjoy the company of their mates. The way of life changes completely: the whites neglect all years of development and resuscitate the medieval rituals and live only to propagate. The blacks, in reverse, throw away the masks of the blunt, humble and obese, open up their wisdom and become virtuous inventors. As for the community of queers, they stop suffering from discrimination as everyone is homosexual in their kingdom. All the benefits of the new order, all the regulations and instructions are being unstoppably advertised via radio and TV. The success of the promotion company is due to the image of the actor who plays the new leader: a mature, fit and good-looking actor who plays Talbott Reynolds *an Absolute Monarch Appointed by the Council of Tribes* [5] on TV. His image is described as follows: a picture of *a pompous man dominating one side. He looked familiar, as if he could've been an actor she'd seen on forgettable television commercials* [5]. According to Palahniuk, the job of an actor is *to make the unreal believable. To spin imaginary straw into tangible gold* [5], so the chosen actor does his best to make meaningless quotes from the Declaration of Dependence sound convincing using the famous intonations of Kennedy and Reagan. It is also pointed out that Piper (for this was the name of the actor) successfully played the parts of President Reagan, Moses and King Lear in the course of his career. He is the perfect choice: he looks respectable, familiar and speaks well, thus comprising all the qualities required for an absolute monarch. Having worked in the sphere of media for many years, Piper never realizes the way celebrities may be used by the media. Palahniuk describes an episode when after receiving a substantial reward for playing Talbott Reynolds, the actor stays at home watching TV and pays attention to the advertisement where *a digitalized Audrey Hepburn continued to work, shilling for Galaxy Chocolates. Fred Astaire sold vacuum cleaners. Marilyn Monroe hawked Snickers candy bars* [5]. He thinks about these actors as ghosts: they are no longer alive, but still interact with people. In several minutes he becomes this kind of ghost himself, he is killed and before he is dead, he only hears his own multiple voices quoting the new Bible on TV. When there are only bones remaining of the celebrated actor, still *the man on the television, whose face might be that of a king or saint or president* [5] is on the screen.

Opposite to the actor's is the description of the creator of the system. He is shown by Palahniuk as *always tied to a chair, …woozy with blood loss and dappled with scabs and razorblade scars* [5], another time as *a naked old man, his wrists and ankles flapping with scraps of dirty duct tape. His emaciated body looked glossy with dried blood. What might be a hash-mark carpet of tiny stab wounds dotted his spindly arms and legs* [5].

These contrasting images are an imitation of yellow press newspapers style which tend to describe events in black and white. So, the combination of the ideas of one person and smart appearance and artistic talent of the other convince young people of the success of their undertaking. The dramatic image of the new idol is not the only influential factor. Another thing is that the promoted ideology becomes the basis of a new mass culture because it is aimed at a targeted audience consisting of young people as the most vulnerable group. Similarly, the biggest bestsellers in history had been targeted at children and young adults [5]. They had their reason to believe: thanks to mass media, the society did not have mercy on them – they were presented as offenders and terrorists, so even their own parents were ready to send them to war. They belonged to Millennials or Generation Y – the one brought up not only by their parents (generation X), but also by the films about superheroes. These children *were starved for stories depicting similar kids attaining an ultimate power. From Harry Potter to Superman to Luke Skywalker to Robin the Boy Wonder, it would seem that all kids wanted to develop their own latent superpowers and to see their parents dead* [5]. In the course of events, the new kingdoms formed after the revolution start to fight and the final scene of the story presents a by-chance meeting of decamped people who ran away from the new order: a gay, an anti-gay and a feminist, a black, a white, a white pretending to be black and the ex-president of the US. All in rags, having barely survived, they share food they possess and have a picnic. We witness the scene of unity in diversity. The little copy of the world they initially wanted to change. They came to what they previously left, like it was in the repetitively mentioned by Palahniuk Flaubert's "Bouvard et Pecuchet", where two clerks who tried a new way of life, which initially seemed better, finally returned to their former positions as they found them the most satisfactory variant. Similarly, the heroes of Palahniuk's dystopia, having tried the new way of life, seek for salvation in return to the past. Palahniuk's story finishes with an open end. But what is obvious is that the media are responsible for the occurrence of the dreadful events which turned out to be fruitless, though the author points out that the general public is able to realize their negatives. The proof is the fact that media doers are one of the categories of people who got most haters according to the on-line List *(the staggering vote totals went to media figures, actors, journalists* [5]) and are liable to execution. Palahniuk acts as a judge for the modern press – and the heroes of his book are their executors.

The first accusation of the author lies in the fact that contemporary mass media tend to neglect singular cases: journalists pay attention only to recurring events. General public in the novel is knowledgeable about the fact. That is the reason why the characters commit various crimes. The first case to be mentioned is the parents of the protagonist teenager Nick suffering from graffiti punks. The author describes how the young man resolved the issue – *One night, between taggers, he went out with his own can of spray paint. All down two sides of the house he painted swastikas as tall as he could reach. He sprayed the words "Kill Queers" and "Niggers Suck." The whole job took less than a can of paint. Not that Nick was a Nazi, he just had a plan…* Next morning the television crew was

outside. *The street was crowded with people taking pictures. His parents were confused and angry, but he could tell they didn't mind the sympathy. After being ignored for so long, dealing with the graffiti alone, they were glad that the problem now belonged to the entire city.* Finally, the author mentions that the media *lauded his parents as brave, long-suffering heroes* [5].

Another case is a story about a firefighter whose son (a schoolboy) suffered from racial discrimination. As a result of the accident when his son was severely beaten by his classmates, which the father could not prevent, he worked out a plan to incinerate the schools in the area. One by one they are burnt down by the firefighter in an attempt to attract the attention of the media.

Finally, the strongest case is the abduction of the antagonist of the story. The old man Talbot (the author of the new Bible) is kidnapped by a teenager (who eventually becomes "the hands" of the revolution) and kept in the basement for a year – nobody notices his disappearance as the case is a singular one. If the press had paid attention to this case, the revolution described in the novel would not have happened and many lives could have been saved. Suchwise, the writer makes the media responsible not only for imparting information which contradicts common sense into people's minds, but for the rise in crime rates.

Another disturbing feature of the modern media is their carelessness. The father of the young protagonist (Nick) occasionally dies from an aneurysm in his brain which burst when the man was mowing the lawn. The obituary for Nick's dad said, *A beloved husband and father, the deceased died as a result of a cerebral hemorrhoid. The word everyone was looking for was hemorrhage;… Just that one word, and the newspaper couldn't get it right* [5]. The author of the obituary did not care that the mistake could be a shame and deep offence for the family.

Ridiculously, the same thing happens to the new Bible – when publishing it Walter (the boy of the new messiah) makes a mistake in the title: the author intended to name it "A Judgement Day" but billions of books are printed under the name of "Adjustment Day". The reporter did not care about that like the media do care only about the scope not about how exact the facts they present are. The existence of such similar approaches convincingly proves the New Bible to have much in common with a glossy tabloid. Additionally, the author highlights that besides messing up the name of the book *God only knew what else Walter had misheard* [5]. Supposedly, the writer intends to emphasize how doubtful the information carried into masses is.

The plot of the novel under study shows the destructive features of the media. Obviously, Palahniuk detests some aspects of the journalistic approach, nevertheless, he successfully applies some proven methods in his novels, which, undoubtedly, empower the author with a certain influence over his readership. Moreover, the work of mass media described in the narrative helps the plot to successfully function, making a dystopia believable. Showing broadcast, on-line and print media in his recent writings, the author demonstrates how influential the media have become due, mainly, to the two reasons: their joint work (they become the strongest influencers when the same message is delivered by all the means: TV,

radio, internet, magazines); their being targeted – they aim at the most sensitive community, namely Millennials. This generation is a targeted audience for the writer as well; he uses his powers, adopted from the media, and sheds light on the imperfections of mass media, warning the contemporary generation by depicting how vulnerable they may be.

LITERATURE

1. Chalmers, R. Chuck Palahniuk : Stranger than fiction / R. Chalmers // The Independent. – 2011. – URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/chuck-palahniuk-stranger-fiction-554764.html (date of access: 21.03.2021).
2. Жолудь, А. И. Писательский стиль Чака Паланика / А. И. Жолудь // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2016. – Т. 158, кн. 1. – С. 235–243. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pisatelskiy-stil-chaka-palanika (дата обращения: 21.03.2021).
3. Basilières, M. Tell-All : Chuck Palahniuk recycles an old Hollywood tale / M. Basilières. – Toronto Star. – July 17, 2010. – URL: https://www.thestar.com/entertainment/books/2010/07/17/tellall_chuck_palahniuk_recycles_an_old_hollywood_tale.html (date of access: 21.03.2021).
4. TDO Interviews Chuck Palahniuk, Part 2. – Youtube. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZAC3oPuYF5c (date of access: 21.03.2021).
5. Palahnuik, Ch. Adjustment Day / Ch. Palahnuik. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/chuck-palahniuk/33838-adjustment_day_read.html (date of access: 21.03.2021).

Часть 2

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

Ю. А. Афанасьева
г. Минск, Беларусь

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В АВТОБИОГРАФИИ «СЛЕДЫ НА ПЫЛЬНОЙ ДОРОГЕ» ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН

Бытие человека в культуре, сопровождающееся эволюцией мысли и усложением понятийного аппарата для познания окружающего мира, определяет его обращение к формам саморефлексии, помогающим обозначить себя в качестве субъекта в рамках отношений индивида и общества. Автобиография как культурный феномен является важным элементом литературной традиции, утверждая важность синтеза фактического и фикционального для самопознания личности. Исследователь Л. М. Баткин определяет жанр в качестве специфической культурной формы трансляции экзистенциального опыта, с помощью которой индивид способен выделиться в историческом хронотопе, – это является «субстанциональным оправданием автобиографизма как такового» [1, с. 139]. Ф. Лежён, французский историк и теоретик литературы, определяющий автобиографию как прозаический текст с ретроспективной установкой, созданный реальной личностью для нарративизации собственного становления в жизни, комментирует парадоксальность жанра как «волевого акта» и «литературного текста» одновременно, формирует концепцию соглашения между автором, читателем и текстом [2]. Фактическая достоверность автобиографии неизбежно сопряжена с определённым уровнем фиктивности (словесная конструкция обретает функции социального поступка), что определяет парадоксальность жанра, оборачивающегося «воплощением “литературы как невозможности”, практикой целенаправленного самоподрыва, бесконечным балансированием на грани собственного краха» [2]. Автобиографический нарратив становится не только способом самопознания через признание категории Другого, подразумевающегося читателя, но и способом реконструкции идентичности создателя текста.

Афроамериканская специфика жанра предполагает избрание в качестве фактологического базиса значимые элементы национальной истории – их основным источником является рабство, травматический опыт которого выступает одним из факторов формирования аутентичной идентичности. Г. Л. Гейтс определяет важный аспект афроамериканской автобиографической традиции, комментируя её как «положение фиктивных черных “я” в языке, в режиме дискурса, традиционно определяемом довольно большими притязаниями на “я”. Самость в этом смысле существует не как сущность, а как закодированная система знаков, произвольная по референции» [3, p. 122]. Текстуальная природа тела афроамериканца, неспособного письменно зафиксировать индивидуальный опыт, являлась источником коллективной жизненной правды, которую белые аболиционисты изначально фиксировали на основе интервью с жертвами рабства. Автобиографии беглых рабов

(иначе – невольничьи повествования, англ. slave narrative), стоящие у истоков афроамериканской традиции, посвящены рефлексии процесса преодоления перипетий, сопровождающих человека на пути от рождения в неволе до обретения свободы. Исповедальный характер материала соединяет факт и фикцию не только так, как это видит создатель автобиографии, но и затрагивая актуальные темы национального развития, что рассчитано на потенциальную читательскую аудиторию. Подобные нарративы развенчивают мифы о рабстве, освещают темы, занимающие особое место в этническом самосознании : опыт расизма и сегрегации, эмиграция, стремление к конструированию единой истории, освобождённой от замалчивания травматического опыта. Наиболее заметными в ранний период развития жанра являются повествования, созданные мужчинами, обращающими внимание на положение маргинального индивида в обществе, поднимая острую социальную проблематику. Ярким примером является автобиография Ф. Дугласа (Frederick Augustus Washington Bailey, 1818–1895) «Повесть о жизни Фредерика Дугласа, американского раба» (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave,* 1845), проникнутая аболиционалистским пафосом.

Специфика афроамериканской женской автобиографии, по словам исследовательницы Нелли Ю. МакКей, заключается в том, что «выстраивая свои личные повествования, чернокожие женщины преодолевают опасные перекаты расового и классового угнетения белых мужчин и женщин, а также сексизма белых и черных мужчин. Связанные с последними историей класса и расы, с белыми женщинами полом и конфигурацией гендерных ролей, а также с обоими политикой написания извне, они с самого начала создавали уникальные “я” в письменной форме, чтобы документировать свой индивидуальный и коллективный опыт» [4, p. 177]. На начальных этапах афроамериканки постулируют важность внутри- и межрасовых женских связей в патриархатном обществе, обращают внимание на объединяющую функцию ролей матери и духовной наставницы, роль религии и природы [5]. Вычленение себя из общего потока истории и автономизация гендерного опыта позволяет им встраиваться в литературный процесс и наравне с мужчинами участвовать в текстопроизводстве. Так, одна из первых беглых рабынь-мемуаристок Гарриет Джейкобс (Harriet Jacobs, 1813–1897) в мемуарах «Случаи из жизни девушки-рабыни, написанные ею самой» (*Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, 1861) ставит женский опыт угнетения на первый план, тем самым расширяя культурное пространство для репрезентации разнообразия гендерного опыта в следующие века.

Автобиография афроамериканской писательницы, фольклористки, антрополога Зоры Нил Херстон (*Zora Neale Hurston,* 1891–1960) «Следы на пыльной дороге» (*Dust Tracks on a Road*, 1942) может быть названа экспериментальной из-за принципиального несоответствия традиционным характеристикам жанра. Будучи уже признанной на литературном поприще (ранее выходят её романы «Тыквенное дерево Ионы» (*Jonah’s Gourd Vine*, 1934), «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), этнографический сборник «Мулы и

люди» (*Mules and Men*, 1935), травелог «Расскажи моей лошади» (*Tell My Horse*, 1938), некоторые рассказы и мюзиклы), писательница вынуждена обратиться к описанию собственной жизни из-за отсутствия средств к существованию и нового художественного материала, готового к изданию. Отражая индивидуальный опыт писательского бытия, Зора Нил Херстон сознательно фрагментирует нарратив, расширяет хронотоп, использует элементы разных жанров, смещает акцент с фактов личной жизни на процесс её рассказывания (англ. storytelling), означивая читательские ожидания критиков разных рас. Отвергая риторические паттерны невольничьих повествований, она обращается к качественно новым способам конструирования формы и передачи содержания, используя «подзорную трубу антропологии». Исследовательница Ф. Лионнет обозначает жанр исследуемого произведения как «автоэтнография», определяя в качестве объекта повествования индивидуальную аутентичность, опосредованную через язык, историю и методы этнографического анализа. «Следы на пыльной дороге» рассматриваются ею в качестве «сиротского» текста, который пытается создать свою собственную генеалогию, одновременно апеллируя к культурным традициям и развенчивая их, раскрывая сопротивление между индивидуальным (авто-) и коллективным (этно-), где нельзя исключить написание (-графия) сингулярности [6].

Позиция Зоры Нил Херстон как рассказчика своего «текста» аналогична той, которую она часто занимала, будучи ребёнком, – сидя на верхушке столба у ворот дома и переговариваясь с проезжающими людьми. Между мирами двух рас маленькая Зора чувствует себя в безопасности – устраивая небольшие перформансы, она не только получает опыт межкультурного диалога, но и умудряется иногда заработать. Писательница выстраивает повествование, актуализируя двойной опыт бытия – как женщины в мире, где доминируют мужчины, и как чернокожего человека в мире, не терпимом к цвету, смотрит «на себя своими и чужими глазами одновременно» [7, с. 332]. Выбирая в качестве витальной стратегии «означивания» народную традицию, Зора Нил Херстон исполняет функции африканского гриота внутри американского литературного процесса, сохраняя прошлое культуры в повествовании, тем самым воплощая его вне времени.

Начиная повествование за четверть века до своего рождения, Зора Нил Херстон вводит читателя в мифологическое пространство детства. Каждая из пяти начальных глав («Место моего рождения» («My Birthplace»), «Мои предки» («My Folks»), «Я рождаюсь» («I Get Born»), «Внутренний поиск» («The Inside Search») и «Фигура и фантазии» («Figure and Fancy»)) сосредоточена в городе Итонвилле, находящимся полностью под управлением афроамериканского населения. Уделяя внимание истории создания города, писательница выстраивает желательную для неё завязку истории – реальный факт рождения в Нотасульге, штат Алабама, не удовлетворяет авторским ожиданиям. Подобным образом писательница меняет дату своего рождения с 1891 г. на 1901 г. для того, чтобы получить возможность бесплатно обучаться в школе. Хронотоп становится гарантом формирования желаемой идентич-

ности, сопряжения фикционального и фактического в реальной жизни и автобиографии. Как ребёнок с необычным именем (так могли называться в то время сигареты) и обстоятельствами рождения (белый человек, проходивший мимо родительского дома, перерезает пуповину матери писательницы, неожиданно родившей в период охоты на кабанов), Зора обладает очень развитым воображением и физической силой, тянется к чтению, открывает в себе визионерство. Героиня реализует мифологический аспект самобытия, отождествляя себя с героями античных мифов и сказок (Персефона, Золушка), самостоятельно придумывая различные истории. Мифологическая основа повествования подчёркивается и вербальными элементами нарратива, сопровождающими важную для читателя информацию. Важность памяти обосновывается в начальных фразах первой главы: «*Like the dead-seeming, cold rocks, I have memories within that came out of the material that went to make me. Time and place have had their say*» [8] («Подобно кажущимся мертвыми, холодным камням, у меня внутри есть воспоминания, возникшие из материала, из которого я была сделана. Время и место сказали свое слово») (здесь и далее перевод с англ. наш. – Ю. А.). История рождения Зоры Нил Херстон оказывается неточным пересказом того, что знают члены её семьи. Начало третьей главы отражает ненадёжность рассказчика : «*This is all hear-say. Maybe, some of the details of my birth as told me might be a little inaccurate, but it is pretty well established that I really did get born. The saying goes like this…*» [8] («Это все слухи. Возможно, некоторые подробности моего рождения, как мне рассказали, могут быть немного неточными, но довольно хорошо установлено, что я действительно родилась. Поговорка звучит так…»).

По мнению исследовательницы Дж. Робей, Зора Нил Херстон предстаёт перед читателем не только как героиня мифа, но и как пикарескный персонаж [9]. Поворотным моментом в смене типа героя становится смерть матери, забирающей с собой беспечность детского мировосприятия: «*Mama died at sundown and changed a world. That is, the world which had been built out of her body and her heart*» [8] («Мама умерла на закате и изменила мир. То есть тот мир, который был построен из её тела и сердца»). В главах с седьмой по десятую героиня представлена как фактически бездомная девушка с Юга, кочующая с одной черной работы на другую, хватаясь за любые возможности. Описывая ситуации с различными работодателями, писательница параллельно представляет срез общества, с которым среднестатистической молодой афроамериканке приходится взаимодействовать. Как и в плутовском романе, эта часть повествования представляет сатирический взгляд на мир, в котором находится персонаж-Другой. Так, отношения с «рабским» прошлым Зора устанавливает через работу в семьях разных рас. Когда героиня ухаживает за лежачей хозяйкой в белой семье, она подвергается сексуальным домогательствам со стороны хозяина, что напоминает элементы автобиографии беглой рабыни Х. Джейкобс. Ярким примером амбивалентности межрасовых отношений является описание работы рассказчицы

в качестве помощницы актрисы в опереточной труппе. Именно здесь Зора усваивает скрытые стратегии взаимодействия с белыми людьми и получает возможность продолжать учёбу. Однако наравне с сатирическим в автобиографии используется и комический элемент, заложенный в основу не только повествования, но и авторского амбивалентного мировоззрения. Например, поступив в Барнардский колледж в Нью-Йорке, она называет себя «Барнардской священной коровой» («*Barnard's sacred black cow*» [8]). Экзотичность чёрной кожи вызывает у автора метафоры горькую улыбку – таким же образом можно читать главу, где Зора Нил Херстон становится восточной принцессой, сопровождающей белую писательницу Фанни Херст. Отвергая конвенции автобиографического жанра, Зора Нил Херстон сокращает свою литературную карьеру до восьми страниц. Перенося фокус с карьеры на собственные рассуждения о карьере, писательница подчёркивает нежелание давать разрозненным фактам своей жизни единственно верный вариант прочтения.

Начиная с двенадцатой главы «Мой народ! Мой народ!» («My People! My People!») повествование обретает эссеистический характер. Следующие части, в том числе и не опубликованные при жизни писательницы, но включенные в приложение к новым изданиям, имеют чёткую аргументацию, анализируют актуальные для общества вопросы и включают больше фактического материала из эссе, написанных Зорой Нил Херстон ранее. Она стратегически подвергает сомнению набор читательских ожиданий, распространяющихся на афроамериканскую автобиографию. В главе «Вижу мир таким, каков он есть» («Seeing the World as It Is») писательница утверждает, что раса сама по себе является фикцией, обобщением, которое не даёт возможности осознания индивидуальности человека, не зависящей от её воображаемых общественных характеристик. Рабство – важный, но не единственный элемент коллективной памяти, оно – точка отсчёта для будущего прогресса. Расовый вопрос, характерный для творчества большинства афроамериканских писателей первой половины XX в., радикально понимается Зорой Нил Херстон в качестве пагубного рассадника предубеждений, ограничивающего развитие нации. Она пишет следующее: «*I do not wish to close the frontiers of life upon my own self. I do not wish to deny myself the expansion of seeking into individual capabilities and depths by living in a space whose boundaries are race and nation*» [8] («Я не хочу закрывать границы жизни для самой себя. Я не хочу отказывать себе в расширении поиска индивидуальных возможностей и глубин, живя в пространстве, границы которого – раса и нация»). Благодаря патронажу белых людей (преимущественно женщин) Зора Нил Херстон получает возможность стать писательницей, что соотносится с важностью межрасовых связей в женских невольничьих повествованиях. Однако амбивалентная риторика «означивания», задействованная в автобиографии, позволяет её создателю скрыть часть действительного отношения к этому факту и для них. Глава «Религия» («Religion») содержит элементы духовных песен, отрывки из проповедей, совмещая индивидуальный опыт наблюдения афроамериканских церковных практик писательницы и критический анализ применимости

религиозных конвенций к миру власти, влияние идей единства с природой, а не христианских догматов, на собственную судьбу. Критикуя настоящее положение вещей, она привлекает фольклорный и библейский материал. В главе «Любовь» («Love»), определяя значение данной концепции, писательница не раскрывает подробностей личной жизни, что является фактом действительности, но не становится частью произведения. Можно сказать, что части, в которых используются элементы жанра эссе, играют роль «приманки» для читателя, надеющегося на искренность создателя текста.

Перформативность акта написания автобиографии реализуется в игре Зоры Нил Херстон со своей расовой и гендерной идентичностью, фактическим материалом и спецификой рассказывания фольклорных историй, читательскими ожиданиями [10]. Называя себя в эссе «Каково это – чувствовать себя цветной?» (*How It Feels To Be Coloured Me*, 1928) «*a brown bag of miscellany propped against a wall*» [11] («закрепленный на стене коричневый мешочек для всякой всячины» [12]), она в письменной форме показывает невозможность создания нормативной автобиографии. Смена типов персонажа (мифическая героиня, пикаро, эссеист-критик), элементы фольклора, ненадёжность рассказчицы и её нежелание раскрывать правду означивает процесс прохождения жизненного пути героиней, обладающей мерцающей идентичностью. Таким образом, раскрывая сложности сопряжения фактического и фикционального в реальной жизни, писательница реализует концепцию творческой индивидуальности на практике, экспериментируя с формой и содержанием автобиографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баткин, Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания / Л. М. Баткин. – М. : РГГУ, 2000. – 1005 с.
2. Лежён, Ф. В защиту автобиографии / Ф. Лежён ; пер. с фр. Б. Дубина // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 110–122.
3. Gates, H. L., Jr., Figures in Black : Words, Signs, and the «Racial» Self / H. L. Gates. – New York : Oxford University Press, 1987. – 344 p.
4. McKay, Nellie Y. Race, Gender, and Cultural Context in Zora Neale Hurston's «Dust Tracks on a Road» / Nelly Y. McKay // Life / Lines : Theorizing Women's Autobiography / ed. B. Brodski, C. Schenk. – Ithaca, NY : Cornell University Press, 2019. – P. 175–188.
5. Braxton, Joanne M. Autobiography and African American Women's Literature / Joanne M. Braxton // The Cambridge Companion to African American Women's Literature / ed. A. Mitchell, Danille K. Taylor. – Cambridge University Press, 2009. – P. 128–149.
6. Lionnet, Fr. Autoethnography : The An-Archic Style of Dust Tracks on a Road / Fr. Loinnet // Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture. – Cornell University Press, 1989. – P. 97–129.

7. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин // Сост. С. Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1986. – 423 с.
8. Hurston, Z. N. Dust Tracks on a Road [Electronic resource] / Z. N. Hurston. – Philadelphia : J. B. Lippincott, 1942. – Mode of access : https://gutenberg.ca/ebooks/hurstonzn-dusttracksonaroad/hurstonzn-dusttracksonaroad-00-h.html. – Date of access : 15.10.2022.
9. Robey, J. Generic Strategies in Zora Neale Hurston's Dust Tracks on a Road / J. Robey // Black American Literature Forum. – 1990. – Vol. 24. – № 4. – P. 667–682.
10. Pietka, R. There Is No Me Like My Statue : Life and Text in Zora Neale Hurston's Dust Tracks on a Road / R. Pietka // Pacific Coast Philology. – 2014. – Vol. 49. – № 1. – P. 99–111.
11. Hurston, Z. N. How It Feels to Be Colored Me [Electronic resource] / Z. N. Hurston // The World Tomorrow. – 1928. – Mode of access : http://xroads.virginia.edu/~MA01/Grand-Jean/Hurston/Chapters/how.html. – Date of access : 15.10.2022.
12. Херстон, З. Н. Каково это – быть цветной? [Электронный ресурс] / З. Н. Херстон ; пер. с англ. И. В. Морозовой / Иностранная литература. – 2007. – № 7. – С. 208–214. – Режим доступа : https://magazines.gorky.media/inostran/2017/7. – Дата доступа : 15.10.2022.

И. С. Балабанович
г. Минск, Беларусь

КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ КАК СРЕДСТВО ИНТЕГРАЦИИ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА В ЛИРИКЕ Д. САМОЙЛОВА

Среди литераторов, оказавшихся на фронтах Великой Отечественной войны, были поэты «поколения 40-го года» – студенты ИФЛИ и Литературного института им. Горького Д. Самойлов, Б. Слуцкий, П. Коган, С. Наровчатов, М. Кульчицкий. Их ждала разная судьба: кто-то погиб, а кто-выжил и был поставлен перед задачей возвращения к мирной жизни и проработки травматического опыта. Среди дошедших до Берлина и выживших был Давид Кауфман, взявший в качестве псевдонима фамилию Самойлов и понемногу входивший в литературную жизнь послевоенного СССР. Его первый поэтический сборник увидел свет спустя более чем 10 лет после Победы, в 1958 г. Однако тема войны возникала в его стихах вплоть до смерти в 1990 г. Его лирический герой ненавидел и оправдывал войну, романтизировал и тосковал по ней как по времени свободы, боялся ее повторения – отношение к страшному опыту столкновения лицом к лицу со смертью менялись, но всю жизнь Д. Самойлов не мог забыть те годы. Его герои, в том числе лирические «я» и «мы», залечивают раны и рубцы на душе, оставленные войной, разными способами: от любования природой до

алкоголя и мимолетных отношений с женщинами. Одним из средств, помогающих осмыслить и интегрировать отщепленный психикой, трудный для осознания опыт травмы, у Д. Самойлова становится обращение к широкому культурному контексту. Это закономерно, ведь с раннего детства Д. Самойлов был начитанным мальчиком, осознающим свою принадлежность к интеллигенции, увлекался литературой и философией, мечтал о будущем незаурядного поэта. Даже во время войны он продолжал вести дневник, в который выписывал наиболее понравившиеся мысли из читаемых книг, планировал свое дальнейшее литературное творчество.

Первая книга поэта – «Ближние страны» – получила свое название благодаря вошедшей туда одноименной поэме. «Ближние страны» – поэма психотерапевтическая, в которой боль и горечь войны прорабатываются, приглушаясь шумом возрождающейся новой жизни, через травматическую фрагментацию психики перебрасываются мостики от мирного прошлого к мирному будущему. Поэме предписан эпиграф из А. Пушкина – поэта, которого Давид Самойлов высоко ценил на протяжении всей своей жизни и считал одним из эталонов мастерства: *Я возмужал среди печальных бурь…* [1, с. 61]. Поэма написана от первого лица, и благодаря эпиграфу, объединяющему все ее главы, лирический герой Д. Самойлова идентифицируется с лирическим героем А. Пушкина. *Печальные бури* Великой Отечественной сравниваются с драматическими событиями XIX в., наложившими отпечаток на биографию и творчество «солнца русской поэзии». Тем самым обращение к культурному контексту позволяет читателю нормализовать опыт войны 1941–1945 гг. и осмыслить его как лишь один из кровавых эпизодов истории. Происходит расфокусировка взгляда: в область внимания читателей благодаря пушкинским ассоциациям попадает контекст, что снижает болезненность воспоминаний. Более того, *возмужал* – положительное следствие преодоления травматического стресса. Так в творчество Д. Самойлова вводится мотив посттравматического роста. Идея о нем, как свидетельствуют «Поденные записи», присутствовала уже в первые годы войны. Находясь в тылу после ранения, поэт записал в дневник цитату из Ф. Ницше: *Что не убивает меня, то меня укрепляет* [2, с. 165]. *Дни мрачных бурь, дни горьких искушений* прошли для лирического героя стихотворения А. Пушкина 1834 г., для лирического героя поэмы Д. Самойлова – поэтому «Ближние страны», цитируя выбранное для эпиграфа стихотворение классика, также *отразили небесную лазурь*, пусть эта умиротворенность и нестабильна, неустойчива, т. к. перемешана с горечью воспоминаний и болью военных флешбэков.

Д. Самойлов был человеком образованным, интересовался не только литературой (русской и зарубежной), но и музыкой, живописью, архитектурой. Поэтому интермедиальность – значимая черта его творчества: он то и дело в своих стихах обращался к изобразительному искусству и музыке. В «Ближних странах» именно музыкальный контекст наряду с литературным позволяет смягчить травму войны. Например, в 4-й части главы «Берлинский май» поэзия объединяет бывших врагов. Да, на войне русские и немцы были

по разную сторону линии фронта, но есть и то, что их объединяет – мировая культура. Война временна, а искусство вечно, и лучшие образцы поэзии вечны вне зависимости от национальной принадлежности их авторов. Именно поэтому русский лирический герой Д. Самойлова, оглядываясь вокруг, любуясь природой, вспоминает стихотворение Г. Гейне «Im wunderschönen Monat Mai», вводя в русский текст незакавыченную неатрибутированную цитату из немецкого поэта, даже переданную латиницей: *Monat mai! Месяц май! И над нами Небеса без конца и без края* [1, с. 67]. Стороны воевали, но человечность – одна на всех, культура – одна на всех, природа с ее красотой – одна на всех. Точно так же объединяет людей музыка, о чем Д. Самойлов пишет в следующей, 5-й, части рассматриваемой главы «Ближних стран». Слепой (как Гомер или как древнегреческая богиня правосудия Афина с завязанными глазами) тиролец играет на скрипке *простодушный и нежный Старомодный тирольский вальсок* [1, с. 67] – а все вокруг танцуют, независимо от пола, возраста и – главное – национальной принадлежности. Музыка и танец – искусство – снова оказываются сильнее вражды и ненависти. Пацифист-автор, утверждая идеал добра, даже дает свою интерпретацию сюжета о крысолове из Гамельна, восходящую к средневековой немецкой легенде. И если в классических вариантах сюжета крысолов полон жажды мести и злобы, специально уводя своей музыкой всех городских детей на погибель, то Д. Самойлов пытается его оправдать: *О, быть может, без умысла злого, А вот так же, как этот вальсок, Пресловутый напев крысолова Всех детей за собою увлек. Может, злобные бюргеры Гаммельна Подозреньем смутили умы, Может, все нам сказали неправильно, Чтоб не верили музыке мы* [1, с. 68]. Лирический герой превозносит силу искусства, абстрагируясь от роли личности, ведомой недобрыми мотивами: допускается, что дети ушли сами, потому что не уйти было невозможно. Может быть, крысолов был оклеветан, так как искусство настолько сильно, что нужно предпринимать дополнительные усилия, чтобы люди не шли за ним, не верили ему в любой ситуации. К слову, стихотворение «Бертольд Шварц» [3, с. 122–123] – монолог Бертольда Черного, монаха XIV в., которого считают изобретателем пороха в Европе, – также представляет собой миролюбивое оправдание зла. По преданию, Бертольд изобрел порох, находясь в заключении, а когда освободился, стал заниматься разработкой пушки-мортиры. Д. Самойлов опровергает предание, предпринимает попытку объяснения психологической мотивировки изобретателя, тонко реконструируя картину мира средневекового человека. По Д. Самойлову, Шварц изобрел порох исключительно для забавы: *Моя рука – гляди! – обожжена, О, господи, тебе, тебе во славу... Зачем дозволил ты, чтоб сатана Похитил порох, детскую забаву!* [3, с. 123].

Так же, как *тирольский вальсок*, мостик между прошлым и будущим через «разрывной» для психики военный опыт перебрасывает *вальс довоенный* в стихотворении «Средь шумного бала» [3, с. 251–252]. Травма – это всегда разрыв: разрыв образа «Я» и образа Другого. Бывшие возлюбленные,

встретившиеся после войны, травмированы, поэтому не узнают друг в друге людей из собственной юности. Именно музыка (неслучайно образ довоенного вальса вынесен в концевую позицию стихотворения – композиционно сильное место) позволяет начать рефлексию *(Они постигали начало Беды, приключившейся с ними)* и содействует интеграции. Но не только музыка: вспомним, что само название стихотворения интертекстуально и отсылает к стихотворению «Средь шумного бала, случайно…» А. Толстого. Благодаря включению в такой культурный контекст искалеченная войной любовь представляется нам не столь трагичной: героев Д. Самойлова *несколько тысячелетий ... разъединили* (разумеется, здесь гипербола: на войне минута как год); у героев А. Толстого не было столь травматичного внешнего вмешательства, значит, грусть – спутница любви. *Люблю ли тебя – я не знаю, Но кажется мне, что люблю!* – мог бы повторить вслед за героем А. Толстого герой Д. Самойлова.

Музыка и музыкальность помогают героям Д. Самойлова не только залечить раны войны, но и облегчить боль, страх в период активных боевых действий. Например, в 3-й части главы «Берлинский май» лирический герой восхищается пением полячки пани Марыски – и ее песня не дает психике фрагментироваться, как бы поддерживает связь с реальностью. Позднее Д. Самойлов написал стихотворение «Как странны польские эмблемы…», в котором с теплотой и благодарностью вспоминает польских девушек, которые с любовью и лаской отнеслись к советским солдатам: *Привисленские озорницы Нас провожали в новый бой – В метель железных полонезов И в гром мазурки огневой* [3, с. 247]. На наш взгляд, не случайно здесь развивается метафора сравнения боя с музыкой. Да и, в общем-то, ощущать себя входящим в искусство как в вечность – гораздо приятнее, чем просто идущим в очередное кровавое сражение.

Однако музыка не только наднациональна. В поэме «Ближние страны» представлена и иная интерпретация музыки, патриотическая. В 3-й части главы «На том берегу» описывается героический бой горстки окруженных поляков с немцами. Но поляки дают врагу достойный отпор. Не важно, что их меньше, а немцев больше: патриотичный гимн Польши (мазурка Домбровского: *Jeszcze Polska nie zginęła!..*) по силе равен гимну «Песня немцев» (*Deutschland, Deutschland über alles…*). Поэтому бой у Д. Самойлова представлен как сражение не только двух групп людей, но и двух мощных культур: *И вдруг Даже воздух напрягся вокруг. – Батарея. Прямая наводка. Ружья вбиты в плечо и в ладонь, Щеки к жестким прикладам прижались. «Дейчланд! Дейчланд! (Огонь!) ...юбер аллес!» «Дейчланд… (Снова огонь!) ...юбер аллес!» «Дейчланд! Дейчланд!» (Огонь и огонь!) Каждый нерв напряжен до предела, Тишина прорвалась, как нарыв. «Еще Польска… (Разрыв!) ...не сгинела!» «Еще… (Снова разрыв!) ...не сгинела!» «Не сгинела!» (Разрыв и разрыв!)* [1, с. 83–84]. Война высоких культур подобна спортивному состязанию: победа или поражение не умаляют достоинство соперника. Это ли не рецепт избавления от ненависти к обезличенному военной пропагандой врагу, отравляющей истерзанную психику?

В 1-й части главы «Рубежи» той же поэмы опыт Великой Отечественной войны подвергается нормализации за счет включения в список *песен старых и новых времен* [1, с. 85] текстов 1941–1945 гг. Эти песни распевают солдаты, возвращающиеся из павшего Берлина в Москву эшелоном. Становится понятно, что Великая Отечественная – лишь одна из войн, выпавших на долю русских людей. Эти военная доблесть, юный задор солдат, дошедших до Берлина, имеют свой исток в глубинах русской истории, и народ пронесет их сквозь века. Д. Самойлов не просто перечисляет песни: каждая номинация обладает множеством коннотаций, оживающих в сознании читателя, одухотворенного патриотическим пафосом «Рубежей» и разделяющего с лирическим героем гордость за Родину. Кроме того, фольклорное, народное начало, склонность к творчеству и балагурству представлены как неотъемлемая часть национального характера. *... Поют вечерами ребята Песни новых и старых времен, Про Чапаева, про Ермака… «Эх, комроты, даешь пулеметы!», «То не ветер...», «Эх, сад-виноград», «Три танкиста», «Калину», «Землянку», «Соловьи, не будите солдат», Вальс «Маньчжурские сопки», «Тачанку» ...* [1, с. 85] – это одновременно краткая история героического прошлого России с XVI по XX вв. и антология народной песни (включая популярные авторские). Не случайно во 2-й части «Рубежей», завершающей поэму «Ближние страны», все вагоны дружно, по зову сердца – словно по команде, затягивают «Москву майскую» В. Лебедева-Кумача: *И внезапно запел эшелон. Пели в третьем вагоне: «Страна моя!» И в четвертом вагоне: «Москва моя!» И в девятом вагоне: «Ты самая!» И в десятом вагоне: «Любимая!» И во всем эшелоне: «Любимая!» Пели дружно, душевно, напористо Все вагоны поющего поезда* [1, с. 87]. Проанализировав лирику и дневники Д. Самойлова, можно утверждать, что это не фальшиво-патриотическая патетика, необходимая для финала поэмы «правильного» советского поэта. Чувство гордости за себя, свой народ и Родину было искренним, оно объединяло и помогало утолить боль военных потерь.

Именно песню хочет сочинить в память о погибшем боевом товарище лирический герой стихотворения «Семен Андреич» [3, с. 63–65]. Это произведение автобиографично: оно посвящено крестьянину С. Косову, который служил вместе с Д. Самойловым. Когда поэта во время боя ранили в руку, товарищ его отправил в санчасть, перевязав рану, а сам остался у пулемета один – *пока жив*. Как облегчить чувство вины перед погибшим другом? Как смягчить синдром выжившего? Чтобы сделать хоть что-то для друга, которому обязан жизнью, лирический герой посвящает ему стихи, надеясь, что они станут народной песней. Лирический адресат – простой русский крестьянин, пахарь. Кони – самое дорогое, что есть в его жизни. Он поэтизирует свое увлечение лошадьми, находит в их движении красоту, искусство высшего, нечеловеческого порядка. И точно так же простой человек «из народа» воспринимает литературное творчество – книги, стихи – как явления высшего порядка. В его представлении один человек не может создать столь величественное, свободное творение. И если творец фольклора – народ, то народ –

высшая сила, создатель песенной стихии, демиург, равный Богу – создателю лошадей. С. Косов совершил подвиг, достойный того, чтобы быть воспетым в песнях, подобных народным. Фольклор всегда превозносил героев, в ряд которых благодаря Д. Самойлову становится С. Косов. Однако и для лирического героя создание такой песни – честь. В стихотворении разворачивается метафора: «песни человеческие – песни природы». О герое будет петь сама природа. И тогда автор песни-стихотворения уподобляется Богу, творцу «песен» природы. Вспомним, что еще в 1943 г. Д. Самойлов записал в дневнике: *Лучшее, чего может ожидать поэт, это если его поют, не зная имени автора…* [2, с. 178].

Несмотря на юношеские сомнения в праве своих стихотворений считаться настоящей поэзией и характерную для молодого возраста самокритику, Д. Самойлов всегда стремился к приобщению к высшим образцам художественного мастерства. Морально это помогало в годы войны находить силы, чтобы жить, смотреть в будущее. Свое психологическое состояние на передовой поэт описывает как безразличие к жизни, когда человеку все равно, убьют его или нет в следующем бою. Это диссоциативная реакция на дистресс. Выходить из этого состояния помогали планы на литературное будущее, в том числе масштабные замыслы вроде романа «Поколение сорокового года» или книги-трактата «Эстетика». Лирический герой Д. Самойлова всегда стремился к творческому совершенству и приобщению к классической традиции, восходящей к А. Пушкину и поэтам плеяды. Об этом – стихотворение с интертекстуальным названием «Старик Державин» [3, с. 129–130], вводящим текстообразующий образ. Это отсылка к строчкам из «Евгения Онегина» (гл. VIII): *Старик Державин нас заметил, И, в гроб сходя, благословил*, которые связаны с биографией А. Пушкина. На экзамене в Царскосельском лицее Г. Державин восторженно встретил «Воспоминания в Царском Селе» А. Пушкина, провозгласил молодого поэта своим правопреемником. Д. Самойлов искажает пушкинскую цитату: *Рукоположения в поэты Мы не знали. И старик Державин Нас не заметил, не благословил…* [3, с. 129]. «Мы» Д. Самойлова (его поэтическое военное поколение) противопоставляется пушкинскому «мы», сам факт их сравнения делает поэтов XX в. более значимыми. В стихотворение вводится прямая речь – фантазия о мыслях Г. Державина. Тот недоволен. Он не может передать лиру новому поколению, т. к. оно занято войной. Появляется неопределенный советчик, который рекомендует передать лиру *некоему малому способному*, однако Г. Державин не слушает. *Старик Державин* (то есть литературная традиция в его лице) верил во фронтовых поэтов и «ждал» их с войны, не желая прерывать цепь преемственности талантов. Литература не вычеркнула поколение 40-х из своей истории.

Связь с реальностью, с довоенным прошлым лирическому герою Д. Самойлова на войне помогала поддерживать литература. Об этом – стихотворение «Пушкин по радио» [3, с. 340–341]. Лирический герой ожидает чего-то на вокзале, общаясь с *шальными девчонками*. Истошно и

неразборчиво кричит голос из радио. И вдруг становится понятно, *что все его слова я помнил. Читали Пушкина.* Читали не просто А. Пушкина, а стихотворение «К Чаадаеву» (в лирике Д. Самойлова тема декабризма возникает часто и имеет особое значение). *Мы это изучали в школе И строки позабыли вскоре…* – признается солдат. Забвение классики – это для Д. Самойлова максимальная степень травматического разрыва в психике, подобная амнезии. И вдруг радио воскрешает воспоминания. Строки из А. Пушкина *(Любви, надежды, тихой славы Недолго тешил нас обман; Исчезли юные забавы, Как сон, как утренний туман)*, взятые в кавычки, повторяются эпифорой. Они никак не связаны по смыслу с событиями и пейзажами (разговор на вокзале с девушками, смех и объятия, бомбежка, убитые мальчик и старик, взорвавшийся вокзал), что создает пространство для свободной читательской интерпретации и установления ассоциативных связей. Строки из пушкинского послания можно ассоциативно связать с событиями XX в., а судьбы декабристов – с судьбами участников Великой Отечественной. Из стихотворения «К Чаадаеву» цитируются лишь первые строки, остальной претекст остается вне вторичного текста, однако дарит читателю, помнящему послание еще со школьных времен, надежду. *Товарищ, верь: взойдет она, Звезда пленительного счастья…* – вспоминает читатель, и именно это определяет интерпретацию конца самойловского стихотворения: лирический герой и девчонки остаются в живых, стоит хорошая погода. Возможность отомстить за мальчика (искалеченное будущее) и старика (разрыв с довоенным прошлым) остается у молодых, сильных патриотов, подобных декабристам.

Когда слишком трудно писать от первого лица, на помощь приходит стилизация. Было у Д. Самойлова и такое. Яркий тому пример – баллада «Солдат и Марта» [3, с. 201–202]. Ей предписан эпиграф из «Разысканий об императрице Екатерине Первой»: *Первую брачную ночь Марта и драгун Рааб провели в доме пастора Глюка.* Отсюда Д. Самойлов берет номинации героев: она – Марта, он – драгун. А вот произошедшую между ними историю поэт конструирует самостоятельно. Марта не дождалась возлюбленного с войны, стала супругой царя, а когда драгун пришел во дворец, не признала его, как будто их любви никогда не было. Война не просто разделяет жизнь героев на «до» и «после», она делает любовь обреченной. В интервью, опубликованном в 1978 г. в «Вопросах литературы», Д. Самойлов рассказал об истории создания баллады: *В 41-м году перед уходом на фронт один юноша женился. У него оставались сутки до отъезда – и он с молодой женой отправился на дачу, чтобы побыть вдвоем перед разлукой. Во время ночного налета немцев на Москву самолет, не прорвавшийся в город, сбросил бомбы где попало. Одна из бомб обрушилась на эту дачу – и погибли оба. Из этого факта родилось первое мучительное ощущение жестокости войны ко всему – и к любви тоже. Об этом я написал стихотворение «Солдат и Марта»* (цит. по: [4, с. 541]).

Таким образом, лирику Д. Самойлова можно считать иллюстрацией переработки психикой травматического военного опыта. Одним из средств нормализации и интеграции такого отщепленного опыта становится обращение к широкому культурному контексту, реализуемое за счет формирования интертекстуальных связей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Самойлов, Д. С. Ближние страны / Д. С. Самойлов. – М. : Сов. писатель, 1958. – 90 с.
2. Самойлов, Д. С. Поденные записи / Д. С. Самойлов : В 2 т. – Т. 1. – М. : Время, 2002. – 416 с.
3. Самойлов, Д. Стихотворения / Д. Самойлов. – СПб. : Акад. проект, 2006. – 800 с.
4. Немзер, А. С. «Про женщину и про солдата»: об одном сквозном сюжете поэзии Давида Самойлова / А. С. Немзер // Лотмановский сборник. – Вып. 4. – М. : ОГИ, 2014. – С. 532–548.

И. В. Брянцева
г. Москва, Россия

РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ПОСТРОЕНИИ СЮЖЕТА АЛЬТЕРНАТИВНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В наши дни феномен переписывания истории увлекает умы не только критиков и учёных, но и многих писателей, создающих в своих художественных текстах вероятностные миры, исходя из прогнозируемой цепочки исторических событий после выбранной точки расхождения с общепринятой реальной историей. Однако, в отличие от ретроспективных исторических исследований и прогнозов, альтернативно-исторические произведения также содержат в себе вторую сюжетную линию – романическую, по-разному коррелирующую со сценарием альтернативного развития истории: от тесного переплетения, поэтапно раскрывающего процесс создания новой истории, до низведения альтернативно-исторического сюжета до уровня намёков и штрихов, отражающих колорит эпохи.

На проблему личности в альтернативно-исторических художественных текстах обращали внимание многие исследователи. Теоретической основой для данного доклада послужила статья «Контрфактические исторические исследования» В. А. Нехамкина, в которой исследователь выделяет два уровня исследования альтернативной истории: персоналистский, подразумевающий изучение личностей, и событийный. На персоналистском уровне учёный выделяет следующие методы:

– продление бытия реально существовавшей исторической личности;

– пространственно-временное перемещение личности;

– приписывание реальной личности иных, ирреальных действий;

– удаление (физическое) реальной личности [1, с. 110].

На событийном уровне, в свою очередь, используются следующие способы анализа:

– удаление события;

– изменение составляющих событие элементов (субсобытий);

– изменение итога реального события;

– продление существования события во времени;

– введение в исторический процесс нового события [1, с. 110].

Важным видится и уточнение, что «указанные методы могут использоваться в альтернативной истории, как по отдельности, так и комбинированно» [1, с. 110].

В качестве материала для статьи были взяты романы «Человек в высоком замке» [2] Филипа Киндреда Дика и «Как творить историю» [3] Стивена Джона Фрая, а также рассказ «Колокол поздний» [4] Стивена Винсента Бене.

Изданный в 1962 году роман «Человек в высоком замке» американского писателя Филипа Дика представляет на суд читателя обзор картины жизни Америки 1960-х годов после победы во Второй мировой войне стран Оси, иллюстрирующей возможное развитие истории после точки бифуркации – устранения с политической арены фигуры Франклина Делано Рузвельта, покушение на которого 15 февраля 1933 года авторской волей в художественной реальности произведения прошло успешно.

В диегетическом мире гибель президента Рузвельта изменила историю кардиальным образом – оставшаяся без сильного лидера в трудный час Америка не внесла серьёзный вклад в борьбу с фашистами во Второй мировой войне, что привело к печальному концу – победе стран Оси в 1947 году и распределению территорий земного шара между итальянцами, японцами и немцами. Между Германией и Японией установилось довольно зыбкое равновесие, все их отношения пронизывало недоверие и не удивительно то, что ближе к концу романа делаются намёки на Третью мировую войну. Об Италии в произведении упоминается мало, но мы узнаём, что она образовала «маленькую империю на Ближнем Востоке… Опереточный Новый Рим» [5, с. 84].

Новая цепочка развития исторических событий оказала влияние и на судьбы других исторических личностей. Нельзя не отметить то, что Ф. К. Дик в своём произведении значительно продляет жизнь видным членам нацистской партии. Их личная характеристика, доведённая до ведома читателей в виде лаконичных выдержек из сухих отчётов японского министерства иностранных дел, не может не вызывать отторжения. Мы узнаём, что Герман Вильгельм Геринг, несмотря на тяжёлую болезнь, потворствует своей склонности к излишествам, стремясь к власти для удовлетворения своего ненасытного тщеславия. Йозефу Геббельсу присущи иезуитские взгляды Средневековья с примесью германского постромантического нигилизма, ему нужна

только власть в своём чистом виде. У Адольфа Гитлера обнаружили сифилис мозга и он, разбитый сенильным парезом, доживает последние дни в санатории. Доктор Артур Зейсс-Инкварт по слухам был инициатором репрессий против завоеванных стран и народов. А лишённый эмоциональной восприимчивости Рейнхард Гейдрих, не верящий ни в Бога, ни в гуманизм, подозревается своими же соотечественниками из разведки в патологической шизофрении.

Эти люди, как рассуждает один из персонажей романа японский чиновник Нобусуке Тагоми, являются составляющими великого зла. Совершенно очевидно к тому же, что данные персонажи воплощают собой своеобразную коллекцию психически нездоровых людей, они представлены на суд читателей так, будто бы являются иллюстрационными примерами для лекции по клинической психологии. Сотрудничество с нацией под руководством подобных правителей бывшим союзникам представляется невозможным, хоть японская сторона и собирается сначала, придерживаясь концепции меньшего зла, поддержать на будущих выборах кандидатуру Гейдриха, чтобы избежать придуманного Геббельсом зловещего проекта «Одуванчик», ведущего к началу Третьей мировой войны. Однако Гейдрих, в свою очередь, связан с проектом по полному уничтожению евреев и ожидает получить полную поддержку японцев для претворения его в жизнь. Подобные идеи противоречат моральным принципам Тагоми, ведь он ещё во время войны проявлял негативное отношение к нацистскому режиму. Он сам рассказывает о своём прошлом: «Во время войны я служил в Шанхае, занимал незначительный пост в Китайском регионе, – сообщил господин Тагоми. – Там, в квартале Хоньоо, поселили евреев, интернированных Имперским правительством. Они жили на средства «Джойнта». Советник нацистского посольства в Шанхае потребовал, чтобы мы их уничтожили. Помню ответ моего начальника: «Это противоречит нашим представлениям о человечности». Требование посла было отвергнуто как варварское. На меня это произвело впечатление» [5, с. 74–75].

Не изменяя себе, он отказывается выдавать немецкой стороне еврея Фрэнка Фринка и вступает в конфронтацию с немецкими агентами. Таким образом, мы видим в романе своеобразное противостояние добра и зла, а Нобусуке Тагоми предстаёт перед нами самураем, сражающимся за правое дело. О симпатии к данному персонажу говорит и сам Ф. К. Дик в статье 1972 года, где он признаётся, что относится к Тагоми почти как к реальному человеку, и сетует: «где мистер Тагоми, главный герой романа «Человек в высоком замке»? Он бросил меня; мы оторваны друг от друга» [6].

Таким образом, в этом романе Ф. К. Дик рассматривает влияние персоналий и исторического случая на историю и призывает читателей задуматься о том, что иногда незаменимые люди всё-таки бывают.

В написанном в 1996 году романе «Как творить историю» английского писателя Стивена Джона Фрая изменение истории происходит благодаря воздействию фантастического артефакта – машины времени, изобретённой

одним из персонажей произведения. Герои художественного текста, Майкл Янг и Лео Цуккерман, стремятся создать лучший мир, в котором Адольфа Гитлера никогда не существовало. Нейтрализация этой исторической личности и становится точкой расхождения исторических событий. В данном произведении, как и в романе Ф. К. Дика «Человек в высоком замке», для построения цепочки альтернативного развития событий используется сюжетный ход физического устранения реально существующей личности. Только С. Д. Фрай идёт ещё дальше Ф. К. Дика – для устранения мешающего развитию придуманной им альтернативой истории человека, он не даёт Гитлеру даже родиться. По его задумке герои, стремясь избежать кровопролития, телепортируют экспериментальные пилюли бесплодия в пространстве и времени, чтобы растворить в колодце в Браунау-ам-Инне, родном городе Гитлера.

Однако избежать Второй мировой войны всё равно не удалось. Очнувшись в другой реальности, Майкл обнаруживает, что вмешательство в историю только ухудшило ситуацию: вместо Адольфа Гитлера немецкую нацию возглавил другой лидер – вымышленный персонаж Рудольф Глодер, обаятельный и крайне расчётливый, детально проработавший планы завоеваний. Создав с помощью еврейских учёных атомную бомбу, Германия безотлагательно стирает с лица Земли Москву и Ленинград. Впечатлённые этой террористической акцией устрашения европейские страны капитулируют и образуют под руководством Германии Единое европейское государство. Затем настаёт черед геноцида евреев. Однако фашисты не устраивают показательную казнь. Людей стерилизуют водой, привезённой из городка Браунау, в котором должен был родиться Гитлер. США уже долгое время находятся под угрозой ядерной войны с Германией, в стране царят милитаристские настроения.

Таким образом, если в произведении Ф. К. Дика «Человек в высоком замке» подчёркивается важность персоны Ф. Д. Рузвельта для мировой истории, то в художественном тексте С. Фрая «Как творить историю» роль личности для исторического процесса значительно снижается, демонстрируется взаимозаменяемость персоналий и непреложность возникновения исторического феномена на подготовленной для него почве.

Размышляет о взаимосвязи исторической личности и эпохи и американский писатель Стивен Винсент Бене в написанном в 1935 году рассказе «Колокол поздний». Идея произведения закодирована ещё в названии, отсылающем читателя к первым словам известного стихотворения «Элегия, написанная на сельском кладбище» английского поэта Томаса Грея. В нём поэт сочувствует посвятившим жизнь полезным трудам простолюдинам, которым было не суждено проявить себя и добиться славы и почёта. Бене, в свою очередь, обрисовывает на страницах своего стилизованного под отрывки из писем британского генерала художественного текста образ Наполеона Бонапарта, родившегося в другое время и не сумевшего оставить след в истории.

Генерал Эсткорт знакомится со смертельно больным Наполеоном во время своей оздоровительной поездки на воды в Сен-Филипп-де-Бэн в 1788 году. Отмечая неуловимую театральность его платья и походки, сначала протагонист принимает Наполеона за удалившегося на отдых южанина-актера. Однако вскоре понимает ошибочность своих суждений и сближается с ним на почве общих интересов к военной тематике. Эсткорт пишет сестре: «Приятель мой одинок безнадежно, большие его глаза выдают это обстоятельство. Он и безнадежно горд; скорая, разительная чувствительность неудачника видна в нем… <…> История его проста. Он не бандит, не педагог, но, подобно мне, отставной солдат. Майор французской королевской артиллерии, ныне уже несколько лет в отставке на половине жалованья» [7].

Через диалоги героев раскрывается неудовлетворённость Бонапарта от прожитой жизни. Имея незаурядные способности и большие амбиции, он сетует на судьбу, что ему не представилось шанса совершить великое деяние. Он воображает себя гением, способным изменить мир по своей воле: критикует действия известных военачальников, рассуждает какие меры предпринял бы, случись ему оказаться во главе французских войск в 1757 году, с ностальгией вспоминает, что присылал Британскому военному ведомству план кампании, благодаря которому генерал Вашингтон «в три недели оказался бы разбит» [7], с иронией говорит, что в детстве думал, что при удачных обстоятельствах всех своих родственников сделает королями и королевами. Находясь при смерти, на слова утешения он возражает: «Я преуспел? Бог мой! Умирать в одиночестве! Никого вокруг, не считая бесчувственного англичанина! Глупец, имей я шанс Александра, я превзошел бы его самого! А ведь пробьет час – это всего горше, Европу уже сотрясают новые роды. Родись я при Короле-Солнце, я сделался бы маршалом Франции! Родись я хотя двадцать лет назад, я бы вылепил новую Европу своими руками за полдюжины лет! Почему душа моя помещена в моем теле в проклятое сие время? Неужели ты не понимаешь, глупец? Неужели никто не понимает?» [7].

Что иронично, умирает он в день открытия Генеральных Штатов в Версале, в реальной истории приведший к началу Великой французской революции.

Подводя итоги, можно смело сказать, что исследование роли личности в построении сюжета альтернативно-исторических произведений представляет несомненный интерес. Ведь, как видно из анализа приведённых выше текстов, нередко конструирование альтернативно-исторического нарратива начинается на персоналистском уровне: автор может сократить жизнь реально существовавшей исторической личности, наоборот сделать её более долгой, полностью стереть существование человека из исторического контекста своего произведения или переместить во времени и пространстве. В отличие от традиционного исторического романа, альтернативно-историческое произведение не ставит перед писателем жёстких рамок исторических фактов и позволяет смотреть на исторические фигуры и прошедшие события более субъективно, привнося изменения на свой лад. Нельзя также обойти вниманием тот факт,

что в альтернативно-историческом художественном тексте историческим лицом может быть представлен и вымышленный персонаж. Часто важную роль в произведении играют образы протагониста и его помощников, творящих новую историю по ходу сюжета или служащих для читателя окном в изменившуюся реальность, смоделированную на основе цепочки событий, случившихся после исторической развилки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нехамкин, В. А. Контрфактические исторические исследования / В. А. Нехамкин // Историческая психология и социология истории. – 2011. – № 1. – С.102–120.
2. Dick, Ph. K. The Man in the High Castle / Ph. K. Dick. – New York : Putnam, 1962. – 240 p.
3. Fry, S. Making History / S. Fry – New York : Random House, 1996. – 380 p.
4. Benet, St. V. The Curfew Tolls / St. V. Benet. – URL: https://gutenberg.ca/ebooks/benetsv-thirteen06-curfewtolls/benetsv-thirteen06-curfewtolls-00-h-dir/benetsv-thirteen06-curfewtolls-00-h.html (date of access: 30.11.2022).
5. Дик, Ф. К. Человек в высоком замке / Ф. К. Дик // Игроки с Титана : [фантастические романы]. – М. : Издательство «Э», 2017. – С. 7–246.
6. Дик, Ф. К. Заметки, сделанные поздно ночью одним изможденным писателем-фантастом / Ф. К. Дик // Экзегеза. – URL: https://predanie.ru/book/218298-ekzegeza/ (дата обращения: 30.11.2022).
7. Бене, С. В. Колокол поздний / С. В. Бене. – URL: https://coollib.net/b/50159-stiven-vinsent-bene-kolokol-pozdniy/read (дата обращения: 30.11.2022).

А. А. Бужинская
г. Архангельск, Россия

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЕКАТЕРИНЫ II В «ГЕРЦОГИНЕ ГЕРОЛЬШТЕЙНСКОЙ» А. МЕЛЬЯКА И Л. ГАЛЕВИ

Исследование либретто оперы как художественно-значимого литературного жанра открыло возможности для того, чтобы исследовать либретто более легкого музыкального жанра – оперетты, какой и является «Герцогиня Герольштейнская» (фр. *La grande duchesse de Gérolstein,* 1867), – не принимая во внимание его интермедиальный характер. Либретто популярной во времена Второй империи оперетты безотносительно музыки представляло собой комическую пьесу, порой сатирического содержания. Либретто оперетт требовали от их авторов большего мастерства, чем либретто традиционных опер, в случае с которыми композиторам приходилось скорее преодолевать недостатки литературной основы, чем опираться на ее достоинства. Подобное несоответствие проистекает из-за того, что музыка практически не способна

быть источником юмора сама по себе. Н. Гартман утверждал, что комическое может проникать в музыку только при посредстве слова [1, с. 553]. А оперетта как комический жанр предполагает комическое. Таким образом, признавая значение оперетты для культуры той эпохи, нельзя обойти вниманием либретто и их авторов. И. И. Соллертинский, советский музыковед и театральный критик, сравнивал сатирическую силу оперетт Оффенбаха с пьесами Бомарше: «Оба живут среди общества, «торопящегося посмеяться надо всем прежде, чем начать плакать», общества, лихорадочно пляшущего на вулкане» [2, с. 7]. А социолог и публицист Н. К. Михайловский сравнивал смех Оффенбаха со смехом Вольтера, замечая: «Круг явлений, осмеиваемых Оффенбахом, почти тот же, что круг явлений, осмеиваемых Вольтером» [3, с. 446]. Либретто оперетт Оффенбаха на протяжении двадцати лет писались французскими драматургами Анри Мельяком (Henri Meilhac) и Людовиком Галеви (Ludovic Halévy). Хотя они и оказались со временем забыты, но были самостоятельными авторами, чье творчество не ограничивалось написанием либретто. В соавторстве они писали серьезные пьесы и рассказы, а Галеви прославился романом «Аббат Константин» (фр. *L'Abbé Constantin*, 1882), благодаря которому был принят во Французскую Академию. Если говорить об особенностях комических либретто, то следует заметить, что комедия Мельяка и Галеви была направлена, во-первых, против устаревших сюжетов: «Орфей в аду» (фр. *Orphée aux Enfers*, 1858) и «Прекрасная Елена» (фр. *La Belle Hélène*, 1864) – яркие образцы травестии, продолжающей традиции Скаррона. Во-вторых, в пьесах всегда присутствовала сатира на современный Париж. Таковы были ранние произведения творческого трио; «Герцогиня Герольштейнская» немного отличалась от них.

Премьера оперетты состоялась в Париже 12 апреля 1867 г. Основа у этой приуроченной к Всемирной выставке пьесы была в этот раз не литературная, а историческая. Герцогиня Герольштейнская, главная героиня пьесы, несколько напоминала русскую императрицу Екатерину II, чьи любовные похождения еще и ко второй половине XIX в. продолжали вызывать самый живой интерес. Ничего удивительного, что в России оперетта некоторое время была запрещена из-за того, что в ней нашли «недвусмысленные намёки на русский двор второй половины XVIII в., изображенный в карикатурном виде» [4, с. 174].

Взглянем на те обстоятельства сюжета либретто, которые позволяют нам говорить о том, что главная героиня была срисована с Екатерины II. Герцогиня Герольштейнская, еще молодая девушка, уже обладает всей широтой государственной власти. Ей подчинена армия, и она проявляет интерес к военному делу; ради ее развлечения ее приближенными развязывается война. Интерес, главным образом, она проявляет, конечно, не к стратегии и тактике, а к солдатам: «Ah, que j'ame les militaires!» [5, p. 21]. На глаза ей попадается Фриц, простой рядовой, и она, найдя его привлекательным, делает его капитаном, а потом и главнокомандующим. Но стоит только недогадливому Фрицу попросить герцогиню разрешить ему жениться на Ванде, девушке-крестьянке, в которую он влюблен, как она тут же

отстраняет его от себя. Вскоре он теряет так легко полученное звание и снова становится простым рядовым. Герцогиня обращает свое внимание на барона Грога, приближенного своего жениха Павла, но, узнав, что у него жена и дети, теряет к нему интерес. Звание главнокомандующего переходит к генералу Буму, который обладал им в начале пьесы. Все возвращается на круги своя.

Действительно, можно узнать Екатерину II в этом сюжете, простом и комическом, когда герцогиня приказывает своим приближенным убить фаворита и влюбляется в одного из его убийц. Можно увидеть параллель с несчастливым и неравным во многих отношениях браком Екатерины и Петра III и Герцогини и принца Павла, который так глуп, что все окружающие замечают это, а его невеста нисколько в него не влюблена. Во внезапно вспыхнувшей влюбленности в заговорщика можно усмотреть аллюзию на участие в заговоре против Петра III братьев Орловых и Потемкина. Даже самое имя Павел (фр. *prince Paul*) создает аллюзию на одного из российских императоров, хотя и не мужа Екатерины, но ее сына, также пострадавшего от нее. Случайный военный успех Фрица напоминает о военных успехах Потемкина и Алексея Орлова. Так же, как и они, случайно возвысившись, он праздновал победу, случайно оказавшись любимчиком фортуны. А то, как Герцогиня возвышает приглянувшегося ей солдата с помощью должностей («je le fais général») и до абсурда пышных титулов («je le fais baron de Vermout-won-bock-bier, comte d'Avall-vintt-katt-schopp-Vergismein-nicht!…»), напоминает о том, как Екатерина награждала менее талантливых фаворитов, вроде Зубова, ставя их надо всеми [5, p. 45].

Но, если глядеть чуть строже, что есть в герцогине от Екатерины? В герцогине нет ума Екатерины, она взбалмошна, сумасбродна. Дух воинщины, солдафонства – это, скорее, пародия на современную Мельяку и Галеви Пруссию, а не екатерининскую Россию [6, с. 54]. Об истории альковных похождений Екатерины II напоминают только эти стремительные взлеты и падения фаворитов. И даже тут существуют расхождения: известно, что Екатерина никогда не преследовала и не расправлялась со своими фаворитами, даже после их измены. «Она же никогда не поступала с ними дурно; даже ни один из тех, которые ей изменяли или оставляли ее, не почувствовал на себе всю тяжесть ее гнева или мести, ибо она так же выносила и измены и бывала брошенной, как самая заурядная любовница» [7, с. 156]. Здесь же мы видим, как главная героиня пытается убить мужчину, в которого была влюблена. Пропадает привлекательное своей двоякостью представление о Екатерине как о великой императрице с соответствующими по масштабу грехами, иными словами, образ Герцогини скучен, плосок. Мельяка и Галеви не без причины укоряли в том, что в мире их произведений нет место героям. Интерпретация Мельяка и Галеви бесконечно умаляет размеры личности Екатерины. Так умаляет, что можно задаться вопросом: не показалось российской цензуре, что за личиной Герцогини таится искаженный образ Екатерины II?

Думается, здесь нужно отметить: Мельяк и Галеви были комическими авторами, и нельзя ждать от них, чтобы они пустились в исторические исследования для того, чтобы наиболее точно отразить в своем либретто характерные черты Екатерины. Они опирались на уже сформированное представление об Екатерине, полагаясь, вероятно, на свой опыт. Чтобы понять, что это было за представление, надо обратиться к исторической традиции Франции. Каземир Валишевский, опубликовавший в 1893 г. в Париже книгу, посвященную Екатерине Великой, должен был хорошо знать, какой представлялась французам русская императрица. И действительно, он упоминает некоторые мифы, характерные для Франции. Он выступает в качестве оппозиции таким авторам, как Жан-Шарль Тибо де Лаво, который написал историю двора Петра III и положил немало сил на то, чтобы очернить образ русской правительницы. Лаво писал, будто бы у нее был любовник еще в Штеттине, а потом, в Москве и в Петербурге, Екатерина, по его словам, отдавалась почти что первому встречному в доме некой графини Д. [7, с. 145] Кажется, что подобная тенденциозность изложения не может не вызвать сомнения у беспристрастного читателя, и все же именно такие авторы просвещали французскую публику насчет нравов русского двора конца XVIII в. Валишевский смягчает грубое представление об Екатерине, говоря: «Мы должны отнести к басням рассказы, обнажавшие перед всеми интимную жизнь и случайный фавор Екатерины» [2, с. 154]. И все же именно этим он и занимается чуть позже, следуя в русле той же традиции. Книги Валишевского дают ясное представление о том, что думали о Екатерине II французы. От сочинений конца XVIII в., проникнутых неприязнью к Екатерине, до конца XIX в., когда история фаворитизма просто кажется привлекательным сюжетом, тянется легенда о личной жизни Екатерины. Можно подытожить, что французам Екатерина была известна прежде всего своей скандальной любвеобильностью и переворотом, приведшим ее к власти. От этого представления и должны были отталкиваться Мельяк и Галеви, когда задумывали свою «Герцогиню Герольштейнскую».

Если принять это во внимание, то становится понятно, почему в итоге российская цензура сомневалась в наличии «недвусмысленных намеков». Один из цензоров предлагал разрешить пьесу и даже пропустить ее без всяких изменений, чтобы не давать повода к разным предположениям. В конце концов решили «подождать заграничных впечатлений от пьесы, а пока отложить ее разрешение» [4, с. 174]. Официально Мельяк и Галеви не признали за Герцогиней никакого прототипа, внуку Екатерины, Александру II, сомнительное сходство не помешало посетить представление во время визита в Париж в 1867 г., да и в России оперетту в конце концов разрешили. Непонятно, о чем приходится говорить: об упрощенно-легендарном восприятии французами российской истории или мнительности российской цензуры. Думается, что оба варианта по-своему верны. Сатира Мельяка и Галеви всегда была немного обобщенной, и – как говорил Мольер: «Возмущаться обличением порока не значит ли публично признать этот порок в себе?» [8, с. 618].

«Герцогиня Герольштейнская» – всего лишь пародия на явление, а Екатерина – один из ярких его примеров. Фаворитизм в XVIII в. был широко распространен везде, во Франции так же, как в России; там – Дюбарри, здесь – Потемкин. Герцогиня не могла очернить свой прообраз сверх меры. Думать иначе – значит однобоко судить о царствовании Екатерины, прозванной Великой. Валишевский точно заметил на этот счет: «С Зоричем, Потемкиным, Мамоновым и десятками других имен ее двор действительно походил на Герольштейн, но Герольштейн, в котором комический, грубый элемент сочетался с серьезным и который создал одну из самых оригинальных страниц в летописях мира. Россия – страна весьма самобытная, живущая, так сказать, вне общения с Европой, и Екатерина – тоже женщина незаурядная. Требовалось соединение этих двух условий, чтобы заставить опереточных героев играть главную роль в человеческой драме на одной из величайших сцен вселенной» [7, с. 151]. Эту «сцену» и этих «опереточных героев» можно сравнить с Герцогиней и ее маленьким двором, но пищи для размышлений это даст не много, так как дело придётся иметь с авторами, исключившими из сюжета все, что могло показаться трагическим или просто серьезным. Даже заговор с целью убийства в конце концов отменяется Герцогиней, потому что ничто не должно испортить свадьбы.

Итак, интерпретация образа Екатерины II Мельяком и Галеви вышла столь безликой, что почти сомнительным становится сам факт интерпретации. В наибольшей степени, надо думать, зрителя на эту мысль наталкивало внешнее сходство главной актрисы, Гортензии Шнайдер, с императрицей. Информация о Екатерине II доходила до французов в книгах и воспоминаниях, столь щедро пересыпанных анекдотами, что об исторической достоверности говорить особенно не приходилось. Да и никто о ней и не думал, идя на представление в театр Буфф. Главное, чтобы в зале смеялись; а для большинства зрителей и такого сходства было достаточно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. – Киев : Ника-Центр, 2004. – 640 с.
2. Соллертинский, И. И. Жак Оффенбах / И. И. Соллертинский. – Ленинград, 1933. – 56 с.
3. Михайловский, Н. К. Сочинения Н. К. Михайловского в 6 т-х. Полемические материалы для политического словаря / Н. К. Михайловский. – Санкт-Петербург : тип. Ф. С. Сущинского, 1881. – Т. 2. – 466 с.
4. Дризен, Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881 / Н. В. Дризен. – Петроград : «Прометей», 1917. – 346 с.
5. Meilhac, H. La grande duchesse de Gérolstein / H. Meilhac, L. Halévy. – Paris, 1899. – 136 p.
6. Янковский, М. О. Оперетта : возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР / М. Янковский. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1937. – 456 с.

7. Валишевский, К. Роман одной императрицы / К. Валишевский. – Москва : Образование, 1909. – 166 с.
8. Мольер, Ж-Б. Мольер. Полное собрание сочинений в 4-х томах / Ж-Б. Мольер; под ред. Н.М. Любимова. – Москва : «Искусство», 1965. – Т. 1. – 672 с.

А. В. Вильчинская
г. Минск, Беларусь

ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ В ПОЛИТИЧЕСКИХ РОМАНАХ

Жанр политического романа синтезирует в себе признаки других литературных жанров. Трудно найти политический роман в художественной прозе в чистом виде. Жанровыми маркерами в таких произведениях чаще всего являются черты психологического романа, детектива, триллера, социального романа, антиутопии, автобиографии и др. Мир политики и политические лидеры являются здесь частью идейно-тематического поля. При этом превалирование данной тематики и героев позволяет отнести такое произведение к политическому роману. Сюжет политических романов может строиться как вокруг вымышленных, так и реальных событий и персонажей. Авторы, однако, всегда вдохновляются действительным положением дел и обстановкой в мире. Например, прототипом главного героя романа Р. П. Уоррена «Вся королевская рать» (*All the King's Men*, 1946) стал американский политический деятель, сенатор Хьюи Лонг. Антиутопии Дж. Оруэлла и О. Хаксли критикуют тоталитарный режим, имевший конкретные прототипы. Артур Хейли разворачивает действие своего романа «В высших сферах» (*In High Places*, 1962) на фоне событий холодной войны. Таким образом, в политических романах в определенной степени всегда представлена связь с реальными политическими событиями в мире.

Л. Селлнер в книге «Fictionalizing the World» (2016) исследует взаимодействие литературы и политики на примере различных литературных направлений и течений, таких как молодежная литература, поэзия, романы и автобиографии с XVIII по XXI вв. География исследуемых в книге работ охватывает Северную и Южную Америку, Европу, Африку и Ближний Восток. Л. Селлнер приходит к выводу о том, что художественная литература не только реагирует на мировые события, но и способна влиять на массы, меняя тем самым сознание людей и формируя их мировосприятие: «Благодаря своей способности переосмысливать конфликты и вызывать сочувствие у читателей, литература предлагает модель политики примирения» [1, p. 10].

Роман Ч. П. Сноу «Коридоры власти» (*Corridors of Power*, 1964) зачастую оценивается критиками и литературоведами как наиболее приближенный к жанровой разновидности политического романа. В нем отражены события Суэцкого кризиса, а также вопросы разоружения в Великобритании в 1950-е

гг. Сам Ч. П. Сноу был не понаслышке знаком с миром политики. Он занимал различные посты в правительстве Великобритании, был государственным советником по вопросам вооружений, а также секретарем в Палате лордов. Ч. П. Сноу придерживался мнения, что художественная литература оказывает влияние на мировоззрение и формирует политические настроения масс, хоть это влияние зачастую оказывается губительным, вследствие неосведомленности писателей в сфере политики и науки: «9 политиков из 10 – политически порочны, и не оказывай писатели столь дурного влияния на политическую жизнь народов, мир, пожалуй, не знал бы Аушвица» [2].

Роман «Коридоры власти» является одним из цикла романов «Чужие и братья» (*Strangers and Brothers*, 1940–1970). Цикл включает в себя одиннадцать романов, в которых герои стремятся реализовать свои личностные и интеллектуальные возможности в период главных политических и социальных событий, происходящих в XX веке. Главная мысль романов, отраженная в названии всего цикла – это идея о том, что в силу определенных обстоятельств чужие друг другу люди становятся близкими. Однако, когда меняются обстоятельства, меняются и отношения, подтверждая таким образом тезис о том, что все мы друг для друга чужаки по сути.

Как утверждает И. А. Дубашинский, «в «Коридорах власти» не обойдены вниманием мораль, быт, психология, но Сноу подчиняет все характеристики общества и личности структурной доминанте: ее составляет, как отмечалось, многосторонний анализ политических сфер послевоенной Англии» [3, с. 17]. Автор рассматривает отношения Великобритании с другими странами, а также раскрывает личности реальных политиков, не называя их имен, а позволяя читателю самому догадаться, с какими реальными лицами проводятся параллели. Например, личность премьер-министра Великобритании раскрыта в романе очень поверхностно, но его решения по Суэцкому кризису переданы исторически достоверно. Вопросы разоружения, напротив, не имели места в политическом курсе Великобритании описываемого периода, но стали актуальны чуть позже, когда общество начало высказывать свою озабоченность суммами, выделяемыми на вооружение из бюджета страны. Роман был написан в 1964 году, а уже в 1965 году в Великобритании прошла череда протестов против создания ядерных альянсов. Таким образом, Ч. П. Сноу демонстрирует, во-первых, писательский профессионализм, предугадывая события. Этому способствовала, вероятно, его собственная политическая карьера. Во-вторых, Сноу наглядно демонстрирует необходимость подкрепления любых законопроектов мнением общественного большинства, чем Куэйф пренебрег и что стало одной из причин его поражения.

Роман написан в рамках реалистического метода. Название метафорически указывает на правящую верхушку: власть сосредоточена в коридорах и кабинетах парламента, где принимаются решения относительно всего общества. Политические отношения между Англией и Америкой, а также сам Суэцкий кризис не описываются детально. Автор передает свое видение событий через Льюиса Элиота, его комментарии и реакции. Действие романа

происходит в тех самых коридорах, а также на официальных приемах и в клубах, где высшие мира сего обсуждают политическую ситуацию и разрабатывают политический курс министра Роджера Куэйфа. Льюис Элиот выступает в роли аналитика и комментатора всего происходящего. Сперва он настроен скептически по отношению к Куэйфу, но постепенно они становятся друзьями, по крайней мере, на время развития карьеры Роджера. После того, как законопроект Роджера был отклонен, и он вынужден был подать в отставку, их общение с Льюисом прекратилось, возвращая читателя к теме цикла романов о чужих и братьях.

Отношения между Куэйфом и Элиотом можно сравнить с отношениями между Вилли Старком и Джеком Берденом из романа «Вся королевская рать» [4]. Джек тоже является своего рода правой рукой сенатора Старка. Политики в этих романах, однако, полностью противоположны друг другу. Вилли Старк олицетворяет собой власть, разлагающую мораль и ведущую к смерти. Роджер Куэйф, напротив, преследовал разумную цель, пытаясь утвердить законопроект о разоружении. «Позиция обоих лагерей определилась. И никто из нас ничего не может с этим поделать. <…> В таком случае вообще незачем стоять у власти. Сидеть и ждать, пока все подадут готовенькое, всякий может. Вряд ли я согласился бы вести такую жизнь, если бы только к этому и сводилась моя роль» [5, с. 609]. В «Коридорах власти» меньше психологизма, фокус смещен на карьеру Роджера Куэйфа. Однако, как в одном, так и во втором романе авторы высказывают свою точку зрения через помощников политиков. И Льюис Элиот, и Джек Берден передают авторскую позицию.

События Суэцкого кризиса 1956 г. описываются в романе в одной главе. Авторское отношение к этой ситуации снова читается через героя Льюиса Элиота. Он оказался неприятно удивлен и ошеломлен сообщением о направлении английских кораблей к Суэцкому каналу. Услышав новости, Элиот не сдерживает себя в критических высказываниях несмотря на то, что находится на приеме у американского посла. «Господи боже мой, <…>, ведь я имел право надеяться, что у нас сохранились какие-то крохи разума. Разве мог человек в здравом уме принимать это всерьез?» [5, с. 440]. Говоря *нас,* Элиот подразумевает правительство Великобритании и отмечает свою к нему причастность как англичанина и как советника министра. Его жена Маргарет, наоборот, пытается отстраниться и показать, что никогда и не поддерживала существующий курс: «Мне всегда претила эта их политика» [5, с. 441]. Еще одно замечание Элиота – «Страны, у которых власть ускользает из рук, неминуемо делают глупости» [5, с. 441] – показывает его негативное отношение к решениям, принимаемым в высших кругах, а также разочарование политикой Англии, которая все еще пытается управлять другими странами с позиции великой империи, коей уже не является. Вкладывая такие суждения в уста Элиота, а не министра Куэйфа, который предпочел отмолчаться, Ч. П. Сноу не только выражает собственное мнение относительно современной ему политической ситуации, но и сожалеет о неизбежности последствий

ввиду устаревших взглядов и нежелания правящей верхушки видеть очевидные факты и предпринимать шаги в сторону более современных подходов, для чего им пришлось бы встать с насиженных мест и немного потрудиться. На этом освещение Суэцкого кризиса в романе завершается.

Таким образом, Суэцкий кризис выступает лишь фоном к развитию сюжета несмотря на то, что в истории Англии его последствия были весьма заметны. Литературовед И. А. Дубашинский считает, что Ч. П. Сноу намеренно избегает подробных описаний реальных исторических событий, подчеркнуто скупо изображая действующего на тот момент премьер-министра, с целью продемонстрировать свое несогласие с принятыми решениями. Даже те, кто вхож в те самые коридоры власти, как, например, Льюис Элиот, не в силах повлиять на решения, принимаемые в верхах. Однако стыдно за эти решения становится всем.

В романе другого английского писателя, Г. Грина, «Тихий американец» (*The Quiet American*, 1955) [6] также затрагивается тема вооруженных конфликтов. Действие романа происходит в Сайгоне в начале 1950-х гг., во время Первой индокитайской войны. Как в случае с «Коридорами власти», так и с «Тихим американцем», название романа стало активно использоваться прессой и со временем превратилось в клише.

Г. Грин написал роман-детектив, основанный на реальных событиях. Главный герой, американец Олден Пайл, выдававший себя за дипломата, оказывается засланным США советником националистов и генерала Тхе, прообразом которому послужил реальный вьетнамский националист и военачальник Чинь Минь Тхе. Пайл организует в городе теракт, ответственность за который сваливается на коммунистов, оправдывая таким образом взятие города генералом Тхе. Серия террористических актов действительно произошла в Сайгоне в 1952 году и послужила основой к написанию романа. США вели в то время агрессивную политику, под видом экономической помощи вмешиваясь в конфликт внутри другого государства и пытаясь навязать демократию.

Г. Грин вкладывает свое отношение к политике и войне в уста своего героя, репортера Томаса Фаулера. Фаулер занимает позицию наблюдателя в начале романа, постепенно осознавая истинную природу поступков Пайла и размышляя о правильности позиции невмешательства. «Настанет время и вам придётся стать на чью-либо сторону» [6, с. 127] – эти слова оказались пророческими для Фаулера, и он решает сдать Пайла вьетнамским партизанам. Таким образом, Пайл – это физическое воплощение внешней политики США в 50-е гг. Несмотря на, казалось бы, добрые намерения нести демократию в мир, Америка сама превратилась в агрессора, на долгие годы закрепив за собой этот образ. Фаулер же олицетворяет собой интеллектуальную Европу, которая предпочитает не вмешиваться в чужие конфликты. Какой стороны придерживается автор романа, становится понятно по его развязке. Фаулер понимает необходимость сделать выбор и принять одну из сторон, а значит и сам Г. Грин пришел к такому заключению за свою журналистскую карьеру.

Реальные исторические события, происходящие в мире, всегда волнуют авторов романов. В художественных произведениях исследуется личность политиков, приводятся возможные причины их действий, раскрывается эволюция их характеров. Исследуются и сами события: что привело государства к определенным решениям, на ком держится мир политики, и от кого зависят решения, последствия которых приходится ощущать на себе обычным людям. Г. Грин высказывает свое отношение к захватнической и агрессивной внешней политике; Ч. П. Сноу фокусируется на преждевременности разумных решений и невозможности их реализации ввиду неподготовленности общества; Р. П. Уоррен исследует психологический аспект власти. Все вышеперечисленные романы можно назвать политическими, на чем их сходство, однако, заканчивается. С помощью политического контекста авторы достигают различных целей, раскрывают художественный замысел, высказывают свое отношение к актуальной времени написания романа политической ситуации, что подтверждает разнообразие политических романов в литературе. История и исторические события всегда присутствуют в политических романах, с одной стороны, выступая фоном для раскрытия личности главных героев; с другой – позволяя читателю сделать выводы относительно целесообразности политических решений, а также последствий этих решений для формирования мировоззрения общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Söllner, L. Fictionalizing the World / L. Söllner, A. Vržina. – N. Y. : Peter Lang Edition, 2016. – 200 p.
2. Kimball, R. “The Two Cultures” Today [Electronic resource]. – Mode of access : https://newcriterion.com/issues/1994/2/aoethe-two-culturesa-today/ – Date of access : 15.10.2022.
3. Дубашинский, И. А. Роман Ч. П. Сноу «Коридоры власти» / И. А. Дубашинский. – М. : Высшая школа, 1984. – 103 с.
4. Уоррен, Р. П. Вся королевская рать / Р. П. Уоррен. – М. : Издательство АСТ, 2020. – 640 с.
5. Сноу, Ч. П. Коридоры власти / Ч. П. Сноу. – М. : Прогресс, 1981. – 696 с.
6. Грин, Г. Тихий американец / Г. Грин. – М. : Издательство АСТ, 2019. – 200 с.

И. В. Даниленко
г. Минск, Беларусь

АВТОРСКАЯ МАСКА КАК ПРИЕМ ДЕКОНСТРУКЦИИ В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ МЕТАРОМАНЕ ЛОРАНА БИНЕ «HHhH»

Термин *авторская маска* был введен американским критиком А. Мамгреном в 1985 г. Однако сам прием авторской маски используется в художественной литературе достаточно давно, а именно с возникновения

потребности во введении в повествование образа автора. Авторская маска всегда не тождественна автору и играет особую роль в раскрытии событий и персонажей. Исключительную значимость данное понятие приобретает в эпоху постмодернизма, получая новую смысловую нагрузку и непривычные способы репрезентации. Разрушение посредством постмодернистской пантекстуальности традиционного представления о субъекте познания приводит к тому, что всезнающий автор-творец трансформируется в неуверенного в себе автора-исследователя, размышляющего по поводу перипетий своего рассказа, происходящих в разных пространственно-временных измерениях. Таким образом, пытаясь вписать события своего повествования в исторический и в эстетический контексты одновременно, субъект познания (автор), который осознает себя скорее интерсубъектом с цитатным мышлением, выбирает авторскую маску, наиболее соответствующую его творческим задачам. Одним из самых репрезентативных жанров постмодернистской литературы, объединяющим социокультурный, исторический и метахудожественный аспекты, является, по мнению канадской исследовательницы Л. Хатчен, *историографический метароман*. Его характерной особенностью является связь с современностью, что выражается в отсутствии временной дистанции между прошлым и настоящим, атмосфере повседневности, присутствии познающего субъекта в рамках исторического нарратива, направленности на ту версию событий, которая не до конца известна. Для выяснения фактов автор историографического метаромана прибегает, как правило, к услугам авторской маски историка и детектива одновременно, проводя свое собственное расследование, которое он тут же документирует и комментирует.

Роман Лорана Бине «HHhH» (Laurent Binet, *HHhH*, 2010) построен именно по такому принципу. Свое присутствие писатель скрывает за авторской маской историка-любителя, которого еще в детстве поразила история покушения на одного из самых видных военачальников III Рейха – Рейнхарта Гейдриха (1904–1942). Он был фаворитом Гитлера, руководителем и куратором айнзацгрупп, главным идеологом Холокоста, главой протектората Богемии и Моравии, «пражским мясником», которого и человеком назвать сложно. Поэтому операция по его устранению получила название «Антропоид». Как выяснилось в процессе исследований главного героя романа, Гейдрих – особая фигура не только для чехов, но и для поляков, поскольку именно он срежиссировал тот конфликт на польской границе, который привел к началу Второй мировой войны. Не случайно в свое время эссесовцы шутили по поводу того, что он куда значительнее, чем Гиммлер, утверждая, что «мозг Гиммлера зовется Гейдрихом» (Himmlers Hirn heisst Heydrich). Этот акроним и послужил названием романа.

Оказавшись в Праге, герой романа Лорана Бине исследует места и документы, связанные с обстоятельствами покушения, попутно делясь с читателями историческими сведениями, событиями своей личной жизни, а также представлениями о том, каким образом современному писателю следует подходить к историописанию. Так, например, он отмечает: «Я читаю

один за другим исторические романы – чтобы понять, как другие справляются с непременными правилами жанра. Некоторые вроде бы строго следуют за исторической правдой, другие слегка на нее поплевывают, третьи ухитряются ловко обойти воздвигаемые ею стены, при этом не особенно привирая. Но тем не менее во всех случаях выдумка преобладает над Историей – поразительно! В этом есть логика, но мне самому трудно решиться на такое» [1, с. 29].

Лоран Бине начинает роман с размышлений Милана Кундеры о том, как он в «Книге смеха и забвения» дает читателю понять, что теряется и немного стыдится, когда придумывает имена персонажам. А вот герой его книги Йозеф Габчик – «он не только существовал на самом деле, но и откликался (хотя и не всегда) как раз на это имя. И его необыкновенная история правдива. <…> Я давно представляю себе: вот он лежит на железной кровати в маленькой комнатке с закрытыми ставнями, но с открытым окном, и слушает, как трамвай со скрежетом останавливается у входа в Ботанический сад (в ту или в другую сторону трамвай движется? – этого я не знаю). Но стоит мне сделать попытку описать всю картину – так, как тайком ото всех делаю сейчас, – уверенность, что воздаю ему должное, испаряется. Тем самым я низвожу Габчика до уровня обыкновенного персонажа, а его деяния превращаю в литературу, – недостойная его и его деяний алхимия, но тут уж ничего не поделаешь» [1, с. 6].

Лоран Бине собирал и обобщал исторический материал по данной теме около 10 лет, и, естественно, перед ним как автором начала XXI века встал вопрос о том, как изложить факты, о которых и так всем известно. Вместе с тем им были обнаружены многочисленные документы, позволяющие заполнить лакуны, остававшиеся до сего момента неизвестными. Его герой-исследователь размышляет: «Конечно, я мог бы (а может, и должен был), по примеру, скажем, Виктора Гюго, предложить читателю в качестве вступления длинное, страниц на десять, знакомство со славным городом Галле, где в 1904 году родился Гейдрих. Я перечислил бы его улицы, памятники, магазины, описал бы все достопримечательности, оценил бы местную кухню, рассказал бы, как там велось хозяйство, познакомил с его жителями, с их манерами, умонастроениями, политическими взглядами и вкусами, остановился бы на том, как они проводят свободное время… Потом перевел бы объектив на дом Гейдриха и увеличил крупность <…>» [1, с. 31].

Автор откровенно раскрывает секреты писательской кухни, делится с читателем сомнениями, терзаниями, продолжая прятаться за маской французского историка-любителя, который плохо знает чешский язык, самих чехов и их нравы.

Рассказ о планировании и успешном осуществлении этого покушения является центральным событием романа. Однако Лорана Бине интересует не только историческое событие само по себе, но и его восприятие современниками, оценка потомками. Он погружает читателя в сбор материала, увлекает на прогулки по Праге, приглашает посетить музеи и места событий,

усаживает за чтение исторических документов в архивах, выясняет, что известно сегодняшним чехам об этом событии. Так, «в результате спустя какое-то время объем моих знаний в этой области начинает пугать меня самого. Для того чтобы написать две страницы, я прочитываю тысячу, и, работая в подобном темпе, я так и умру, не дойдя даже до приготовлений к убийству Гейдриха. Чувствую, что нормальное, здоровое в своей основе стремление собрать и изучить всю документацию по интересующей меня проблеме несет в себе погибель: продолжая и продолжая поиск документов, я только оттягиваю момент, когда придется сесть за книгу вплотную» [1, с. 24], – сетует герой-исследователь.

И в дальнейшем читатель не перестает видеть незадачливого писателя сомневающимся, ломающим голову над тем, как выстроить фразу, диалоги, подобрать единственно верное слово, чтобы быть наиболее точным. Он рассуждает, обращается к читателю, словно спрашивая совета, как лучше поступить. Лоран Бине посвящает читателя в свои переживания, делая таким образом соучастниками создания книги. Кроме того, здесь и сейчас происходит деконструкция исторических событий. Повествователь эпизод за эпизодом, деталь за деталью разбирает события того периода на составляющие с такой тщательностью и достоверностью, что читатель чувствует свет, звуки, запахи, всеохватывающую тревогу, ощущает само время, – словом, по-настоящему погружается в атмосферу оккупированной нацистами Праги. Повествователь не пренебрегает ни документами, ни историческими трудами, ни даже фильмами и открыто сообщает читателю о своих источниках: «Я с жадностью проглатываю все, что попадает в руки, читаю на любом маломальски доступном мне языке, я смотрю в кино все фильмы «по теме», какие только выходят, – «Пианист», «Бункер», «Фальшивомонетчики», «Черная книга» и так далее, – а телевизор и вовсе не переключаю с кабельного канала «История» [1, с. 27].

Повествователь искренне любит и восхищается своими героями – словаком Йозефом Габчиком (1912–1942) и чехом Яном Кубишем (1913–1942). Он с теплотой пишет даже о случайно найденных документах, беседах или иных свидетельствах, имеющих отношение к этим двум героям. Так, наткнувшись в пражском Музее армии на отчет об оценках, полученных Габчиком и Кубишем от инструкторов британской армии, «я обрадовался прямо как дитя, – пишет автор-исследователь. – Только Наташа, наблюдавшая за тем, в какой лихорадке я переписываю драгоценные листки, могла бы рассказать, до чего же я был им рад» [1, с. 235]. Эти документальные факты автор вставляет в текст своего романа целиком, чтобы дать как можно более точные портреты обоих кандидатов, которым предстояло осуществить операцию по устранению Гейдриха. Размышляя о выборе, сделанном военным начальством, герой-повествователь пытается понять, почему выбор пал именно на этих двух военных и приходит в выводу, что они взаимодополняли друг друга по всем характеристикам: «Благодаря этим листкам можно уже обозначить разницу в характерах и темпераменте двух друзей: коротышка

Габчик был энергичным сангвиником, а верзила Кубиш – задумчивым и благодушным флегматиком. Все свидетельства, которые попадали ко мне в руки, это подтверждали. А отсюда и распределение задач: Габчик отвечал за ручной пулемет, Кубиш – за взрывчатку» [1, с. 238]. С момента высадки парашютистов до момента покушения проходит около полугода, заполненных разработкой плана, изучением местности, не знакомой обоим парням, поисками единомышленников (к ним присоединяется Йозеф Вальчик, 1914–1942, десантировавшийся ранее), выбором даты и места. Все это время повествователь-исследователь проводит бок о бок со своими героями, увлекая за собой и читателя. Ситуация мало-помалу становится напряженной до такой степени, что «ощущаешь как металл трется о кожу. И тревогу, которая нарастает в трех парнях, и спокойствие, которое они демонстрируют. Нет, они не уверенные в себе мужчины, идущие на неминуемую смерть, ведь сколько бы они к смерти ни готовились, никогда не упускалась из виду возможность спастись, и это, на мой взгляд, делает нервное напряжение еще более невыносимым» [1, с. 366].

События 27 мая 1942 год и последовавшие за ними репрессии как подпольщиков, так и ни в чем не повинных людей продолжались до 18 июня. Они воссозданы автором таким образом, словно он сам их пережил день в день в 2008 году, в момент написания тех самых сцен. Этот прием выглядит не только эмоционально сильным, но и художественно убедительным. Замедленное воспроизведение событий подчеркивает нежелание расставания с той историей, с которой повествователь-исследователь сросся до самых глубин своего писательского «Я». Описывая свое состояние, он признается: «Моя история подходит к концу, и я чувствую внутри себя вакуум, я не просто устал, вымотан, опустошен – я абсолютно пуст» [1, с. 396].

Историографический метароман является разновидностью так называемого романа в романе, в котором повествователь сам выступает в качестве героя рамочной истории со своей жизнью и интригой. В продолжение романа Лорана Бине герой-исследователь успевает пережить несколько любовных увлечений, предметом которых стали чешка и француженка, несколько раз покинуть и возвратиться в Прагу по разным поводам, не переставая при этом раскрывать все новые и новые обстоятельства исторических событий, сопровождая их как своими комментариями, так и рефлексией по поводу историописания и своего писательского занятия. Писателю Лорану Бине так же непросто расстаться со своими героями, как и его двойнику, скрывающемуся за авторской маской. Свой роман повествователь завершает грустными размышлениями: «Когда я смотрю новости, когда читаю газету, когда встречаюсь с людьми, хожу в гости к друзьям и знакомым, когда вижу, как любой из нас суетится и пытается куда-то втиснуться, переходя от одного абсурдного зигзага жизни к другому, мне кажется, что мир смешон, трогателен и жесток. Примерно то же с этой книгой: история жестока, главные герои трогательны, я сам смешон» [1, с. 397].

Принципиальной эпистемологической особенностью историографического метаромана Лорана Бине «HHhH» является направленность на те

обстоятельства исторических событий, которые по разным причинам оказались вне поля зрения традиционной истории, их деконструкция и обнаружение несоответствий, что позволяет автору, скрывающемуся за маской исследователя-любителя, (а с ним и читателю) самому «разобрать и собрать» историю, выступая в роли историографа и писателя одновременно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бине, Л. HHhH / Пер. Н. Васильковой. – М. : Фантом Пресс, 2016. – 416 с.

К. А. Зиновьева
г. Минск, Беларусь

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ТРИЛОГИИ Х. МАНТЕЛ О ТОМАСЕ КРОМВЕЛЕ

Вопрос о национальной идентичности англичан активно исследуется культурологами, политологами, социологами и историками. Один из философских базисов национальной идентичности – это национальная идея. Согласно энциклопедическим источникам, национальная идея определяется как «систематизированное, устойчивое ко времени обобщение национального самосознания, представленное чаще всего в форме социально-философских или общественно-политических, художественных произведений» [1]. Соответственно, изучение литературных произведений помогает раскрыть основу национальной идентичности.

За нелегкую задачу раскрытия истоков национальной идеи англичан взялась Хилари Мантел. Как только она начала писать первый роман своей трилогии о Томасе Кромвеле, «Вулфхолл» (*Wolfhall*, 2009), Мантел осознала, что это будет лучшая работа за всю ее писательскую карьеру: «Of Wolf Hall I knew from the first paragraph this was going to be the best thing I'd ever done. It began to unscroll before me like a film» [2]. Интуиция не подвела ее, и трилогия получила две Букеровские премии: первую в 2009 г. за «Вулфхолл» и вторую за продолжение трилогии «Внесите тела» (*Bring Up the Bodies*, 2012) в 2012 г. Газета «The Guardian» назвала «Вулфхолл» лучшим романом XXI века [3], что еще больше подчеркивает важность трилогии в английской литературе и культуре. Цель данного исследования – проанализировать отражение национальной идентичности в трилогии Х. Мантел о Томасе Кромвеле. Романы отображают период в политической жизни Англии после Реформации – ключевого события в укреплении национального самосознания англичан. Составленный в 1533 г. Томасом Кромвелем по поручению Генриха VIII акт об ограничении апелляций, обосновавший английскую Реформацию, дал стране статус империи, что укрепило суверенитет Англии.

Личность Томаса Кромвеля помещена в фокус трилогии, и на его фоне Генрих VIII, английский монарх, блекнет, так как во многом уступает своему советнику. По мере развития действия трилогии читателю становится понятно, что король пассивно выполняет функции главы государства, а за главные (фактически, кардинальные) изменения в судьбе страны отвечает Томас Кромвель, и именно в его личности и воплощена философия, лежащая в основе толкования истории автором, Хилари Мантел.

Для начала рассмотрим исторический контекст эпохи, описываемой в романах Мантел. Р. Вилоуби в своем исследовании «Жизнь в средневековой Англии» отмечает, что усиление национального самосознания в Англии наблюдается в XIII веке, затем народный патриотизм англичан возрастает в XIV и XV вв. на фоне Столетней войны с Францией (1337–1453), когда Генрих V намеренно стал составлять свои отчеты о военной кампании на английском [4, p. 5], что положило начало закреплению английского как государственного языка и способствовало формированию национальной идентичности. Другие ученые придерживаются мысли, что «народ Англии обрел национальное сознание во времена У. Шекспира (в XVI и начале XVII вв.) на фоне английской Реформации, усиления власти монарха и многочисленных побед над католической Испанией. В это время писатели прославляли Англию как «богоизбранную нацию»» [5, p. 111].

Как уже упоминалось, тексты социально-философского, общественно-политического и художественного характера формируют национальную идею. К основополагающим политическим текстам времени правления Генриха VIII можно отнести следующие законодательные акты: Акт о супрематии (1534), Акт об ограничении апелляций (1533), «Шесть кровавых статей» (1539). Перечисленные выше документы оправдывали статус короля в качестве главы англиканской церкви (т. е. как исполнителя божьей воли) и юридически запретили почти любые проявления неповиновения монарху.

Национальный язык, несомненно, также является фундаментом идентичности нации. Основным соперником английского языка во времена Генриха продолжал быть латинский, на котором составлялись религиозные и научные тексты. Латынь доминировала в театральных постановках, которые обычно организовывала церковь до Реформации. Произведение «Утопия» (1516) Томаса Мора, написанное полностью на латинском языке, укрепило влияние этого языка и Католической церкви в Англии. «Утопия» – это социально-политическая сатира в форме художественного произведения, которое стало воплощением политических взглядов Мора. Книга выступает против частной собственности, денег, войны и деспотизма короля. В Реформации Мор видел угрозу для общества. Идеи великого европейского философа вошли в конфликт с личными интересами короля, за что Мор был казнен в 1535 г. Персонаж Мора в трилогии Х. Мантел представлен в негативном ключе. Мор известен своими жестокими пытками неверующих и инакомыслящих. Бывший лорд-канцлер Англии пресекал любые попытки приобщить людей к идеям Мартина Лютера. За хранение и распространение протестантских книг англи-

чан ожидала казнь, однако еще в XV в. развитие книгопечатания и появление массового книгооборота породило контрабанду такой литературы, в том числе оппозиционного Католический церкви английского перевода Библии У. Тиндейла, который дал новую интерпретацию Священного Писания, отличающуюся от версии Католической церкви. У. Тиндейл сделал главнейшим концептом христианского сознания любовь, которую «невозможно заменить иным понятием или синонимом» [6, с. 201]. Все это усложняло работу Т. Мора, а из-за его связи с Католической церковью он впал в немилость короля.

Что касается зарубежных культурных веяний, то в XV в. влияние ренессансной культуры Италии было все еще слабым, однако представители английской интеллигенции и королевского двора начали подхватывать литературные формы Возрождения, и локальное влияние этого движения можно отметить, например, в творчестве Томаса Уайетта, чьими стихами восхищается Кромвель и часто приводит сонеты Уайетта в качестве эталона. В своих стихах, которые он писал на английском языке, поэт первым использовал форму итальянского сонета. Во многих случаях движение Ренессанса возрождало национальный язык и увеличивало культурную мощь стран, в которых это движение появлялось.

Действие книги «Вулфхолл» затрагивает момент значительных исторических перемен в Англии, когда «космополитическая общность христианского мира трансформируется в индивидуализм современности» [7, p. 27]. Национальная идентичность опирается на коллективную память, а «личностная идентичность и память тесно взаимосвязаны с национальной идентичностью и коллективной памятью» [8, с. 52]. Особенность исторического романа Х. Мантел – связь истории с памятью: писательница не просто пытается продублировать ход истории, но и отобразить специфическую работу памяти [7, p. 27]. В ее романах история Англии показана через личную историю Томаса Кромвеля (и его личную память), и она, как и Дж. Барнс, в творчестве которого происходит переосмысление традиций исторического романа, размышляет над ненадежностью личной памяти в конструировании национальной истории, самосознания нации [8, с. 51].

В своей трилогии Мантел подчеркивает важность существования в те времена печатных книг и манускриптов [9, p. 147], в том числе Библии Тиндейла, которая многократно упоминается Кромвелем. Необходимо отметить, что интертекстуальность используется автором трилогии как способ осуществления разговора с мертвыми и разговора о мертвых [9, p. 4]. Мантел видит свой долг как автора в том, чтобы почтить достижения прошедших эпох и познакомить с ними читателя. И неотъемлемым элементом данного аспекта является работа памяти. У Кромвеля очень хорошая память, что отмечают многие персонажи романа и он сам: «The only things he cannot remember are the things he never knew» [10, p. 15]. Однако историческая личность стоит перед выбором тех фактов, тех событий, которые уцелеют в письменной истории, в то время как другие канут в небытие и будут забыты будущими

поколениями. Кромвель осознает такую возможность, что можно видеть, например, в романе «Вулфхолл», когда главный герой использует «метод локусов» и разыгрывает различные моменты прошлого, выбирая то, что останется в его памяти, а что будет стерто.

В трилогии Мантел представлен более гуманный образ Кромвеля, нежели в других литературных произведениях (например, «Ещё одна из рода Болейн» («The Other Boleyn Girl», 2001) Ф. Грегори, «Горбун лорда Кромвеля» («Dissolution», 2003) и «Тёмный огонь» («Dark Fire», 2004) К. Дж. Сэнсома). Как пишет Т. Борман, автор биографии Т. Кромвеля, «хотя образ его вымышленный, художественный, для его создания потребовалась трудоемкая работа с историческими материалами, благодаря чему образ получился более правдоподобным» [11, p. 391. С. О'Коннор видит в Кромвеле, созданном Х. Мантел, «волка», который может «преследовать мертвых» и «переписывать их жизни», контролировать будущее [7, p. 27]. В трилогии Томас Уолси, последний кардинал Англии, часто сравнивал Кромвеля с собакой: «'Come out, dog'»; «You can never advance your own pedigree» [12, p. 70], что является родственным образу волка, хотя имеет свои отличия. Кромвель пытается спрятать истинные мотивы короля за чем-то более логичным и глубоким, что приобрело форму Реформации церкви, которую сам же Кромвель и создал утверждением множества законов. Эти изменения в главенствующей религии, а также изменения в политической системе страны заставили англичан задуматься о себе как о нации и по-новому взглянуть на общеизвестные исторические события.

В трилогии читатель может наблюдать за мыслями Кромвеля об английской нации. Зарождение нации, с одной стороны, ассоциируется у героя с мистикой, с временами великанов и магии: «Daily he ponders the mystery of his countrymen» [13, p. 41]. Однако когда Кромвель думает непосредственно об английском народе, его современниках, перед его взором предстают преступники: «England bred sheep and sheep sustained it, but the women were said to be loose and the men bloody-minded; if they were not killing abroad, they were killing at home» [10, p. 263]. Помимо этого, Кромвель замечает, что население, которое проживает на приграничной зоне с Францией, не чувствует себя частью Англии и, соответственно, не видит смысла защищать границы этой страны: «At the fringes of the kingdom they do not understand England to be one nation, with borders we all must pay to defend» [10, p. 344]. В видении героя трилогии англичане не богоизбранная нация и не люди загадочного, волшебного происхождения, а население, не видящее правдивой картины мира. Они обвиняют в своих проблемах всех подряд; с помощью англичан история обрастает кучей небылиц, «пьяным бредом выдумщиков».

Времена правления Генриха VIII известны неустойчивым положением двора и страхом перед монархом, который мог в любой момент отправить любого приближенного на казнь. Такая судьба ожидала нескольких из его жен, Томаса Мора и самого Томаса Кромвеля. Х. Мантел с помощью сравнений и метафор отражает опасность такого короля – и как символически

представленного в образе грациозного льва («perfumed paw» [10, p. 317]) и как розы, которая красива для взгляда, но может ранить шипами при малейшем прикосновении («he has an image in his mind…of Wyatt's hands scratched and bleeding, a tangle of roses in his grasp» [10, p. 244]). Также прихотливость и непредсказуемость характера монарха сравнивается с поведением ребенка. В романе детерминизм зависимости судьбы нации от личности короля представлен с отчетливой иронией: «There are those who believe – and perhaps the king is one of them – that the health of the land depends on the health of its prince, and on his beauty besides» [10, p. 336]; «As rebels run free in the north, and the members break faith with the head, a kind of mutiny or civil war has broken out in the king's body» [10, p. 335].

Данное небольшое исследование позволяет заключить, что национальная идентичность отражена в трилогии Хилари Мантел как проблемный вопрос, имеющий множество аспектов. Во-первых, отстраненность основного населения Англии от монарха и правящей верхушки ставит под сомнение осознание крестьянами себя как части государства и части нации, во-вторых, исторические личности, которые имеют власть над историографией, могут оставить для будущих поколений крайне субъективный, часто неверный взгляд на историю, что также затрудняет анализ национальной идентичности. В-третьих, Мантел разрушает миф о загадочном, волшебном происхождении английской нации и характеризует англичан, в том числе, как жестоких преступников и пьянчуг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Что такое национальная идея? [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1574214. – Дата доступа : 27.11.2022.
2. MacFarquhar, L. The dead are real [Electronic resource] / L. MacFarquhar. – Mode of access : https://www.newyorker.com/magazine/2012/10/15/the-dead-are-real. – Date of access : 27.11.2022.
3. The 100 best books of the 21st century [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/best-books-of-the-21st-century. – Date of access : 27.11.2022.
4. Willoughby, R. Life in Medieval England / R. Willoughby. – Pitkin, 1997. – 300 p.
5. Kumar, K. The Idea of Englishness / K. Kumar. – London ; New York : Routlege, 2016. – 224 p.
6. Рогачевская, М. С. Библейские баталии в эпоху короля Генриха VIII (по роману Х. Мантел «Вулфхолл») / М. С. Рогачевская // Соловьёвские чтения – 2018: сб. науч. ст. / редкол. : А. В. Ломовая (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГЛУ, 2020. – С. 197–201.
7. O'Connor, S. History, Nation and Self : Wolf Hall and the Machinery of Memory / S. O'Connor // Hilary Mantel : Contemporary Critical Perspectives / ed. E. Pollard, G. Carpenter. – London, New York : Bloomsbury Publishing, 2018. – P. 27–40.

8. Горбунова, О. В. Роль памяти в формировании национальной идентичности в романе Дж. Барнса «Англия, Англия» / О. В. Горбунова // Известия Саратовского университетаа. Новая серия. Серия : Филология. Журналистика. – 2010. – Т. 10. – №1. – С. 51–57.
9. Arnold, L. Reading Hilary Mantel : Haunted Decades / L. Arnold. – London ; New York ; Bloomsbury Publishing, 2019. – 240 p.
10. Mantel, H. The Mirror and the Light / H. Mantel. – London : Fourth Estate, 2021. – 883 p.
11. Borman, T. Thomas Cromwell : The Untold Story of Henry VIII's Most Faithful Servant / T. Borman. – London : Hodder & Stoughton, 2014. – 464 p.
12. Mantel, H. Wolfhall / H. Mantel. – London : Fourth Estate, 2010. – 653 p.
13. Mantel, H. Bring Up the Bodies / H. Mantel. – London : Fourth Estate, 2015. – 485 p.

А. А. Карпіевіч
г. Мінск, Беларусь

СПОСАБЫ МІФАЛАГІЗАЦЫІ ЧАСУ Ў АПОВЕСЦІ ЎЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «ДЗІКАЕ ПАЛЯВАННЕ КАРАЛЯ СТАХА»

Для разумення спецыфікі міфалагізацыі часу ў літаратурным творы неабходна адзначыць, як фарміруецца час у міфах і па якім законам ён развіваецца. Даследчык Васіль Кузняцоў (1968) піша, што «у развітых міфалагічных сістэмах задаецца даволі цэласная праекцыя часавай структуры: «мінулае – цяперашні час – будучыня» [1, с. 105]. Міф адначасова існуе ў усіх магчымых часавых вымярэннях: так, падзеі мінулага (рэальнага ці ўяўнага) пераказваюцца ў дадзены момант дзеля таго, каб у будучыні на аснове гэтых структур міф працягваў існаваць. Клод Леві-Строс (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009) падкрэслівае, што «міф заўсёды адносіцца да падзей мінулага: «да стварэння свету» або «у пачатку часу» – ва ўсялякім выпадку, «даўным-даўно». Але прызначэнне міфа складаецца ў тым, што гэтыя падзеі, якія мелі месца ў пэўны момант часу, існуюць па-за часам» [2, с. 60]. Міфалагічны час знаходзіцца ў апазіцыі гістарычнаму, так як апошні звязаны з храналагічным і лінейным успрыняццем. Час у міфе цыклічны і завязаны на паўторных дзеяннях: сюжэты пра змену дня і ночы (Ладдзя Ра ў Егіпце, Аматэрасу ў Японіі); чаргаванне сезонаў (Персефона ў Грэцыі, Іштар у Вавілоне); рэгулярную барацьбу дабра са злом, святла і цемры (Рагнарок у скандзінаваў, Шыва ў індуістаў). Кожны варыянт прадстаўляе асаблівую інтэрпэтацыю сакральнага часу – падзеі, апісваемыя ў міфах і паданнях заўсёды з'яўляюцца свяшчэннымі для народа, які з глыбокай пашанай перадае іх наступным пакаленням.

Культуролаг Аран Гурэвіч (1924–2006) адзначае, што «памяць калектыва аб сапраўды важных падзеях з часам ператвараецца ў міф, які пазбаўляе падзеі іх арыгінальных рысаў і захоўвае толькі тое, што адпавядае закладзенаму ў міфе прыкладу. Падзеі зводзяцца да катэгорый, а індывіды – да архетыпаў. Новае не выклікае цікавасць у гэтай сістэме свядомага, у ім шукаюць толькі паўтарэння мінулага, таго, што вяртае да пачатка часу. Пры падобнай устаноўцы ў дачыненні да часу прыходзіцца прызнаць яго «пазачасавасць» [3, с. 90]. Гістарычны час цесна звязаны з міфалагічным: з павялічэннем дыстанцыі паміж цяперашнім і мінулым узнікае ўсё больш нагод для міфалагізацыі старадаўніх падзей. Так ствараюцца міфы пра прывідаў, якія жывуць у фамільных замках, праклятці занядбаных мясцін, вялікіх нацыянальных дзеячаў. Пацвердзіць гэтыя паданні не здаецца рэальным, так як часавая адлегласць спрашчае ўвесь досвід, і сапраўдных сведкаў нельга спытаць пра тое, што адбылося.

Некаторыя філосафы, напрыклад, Алейда Асман (Aleida Assmann, 1947) і Ханс Блюменберг (Hans Blumenberg, 1920–1996), адзначаюць роль аўтара ў стварэнні міфа – нацыянальнага альбо культурнага. У працах даследчыкаў можна знайсці тэрмін «праца над міфам» – гэта сведчыць аб штучнасці міфа і магчымасці пераўжывання структур. Калі пісьменнік здольны ўбачыць схему нацыянальнай ідэнтычнасці і на яе аснове пабудаваць легенду, якая будзе адпавядаць патрабаванням грамадзян, гэта стварае магчымасць для інкарпарацыі міфа ў дзяржаўную ідэалогію. Часам гэта прыводзіць да ўзнікнення таталітарнага, амаль антыўтапічнага планавання. Так, дзяржаўная ідэалогія КНДР базіруецца на канцэпцыі чучхэ: уводзіцца новае летазлічэнне, абвяшчаецца культ асобы, і карэйцы пачынаюць верыць у міфалагічныя ідэалы, створаныя прапагандай. Такім чынам, літаратурны міф, які перарастае ў нацыянальны, выходзіць па-за межы рэальнага, сакралізуе мінулае дзеля ўяўнай мэты ў будучыні.

Міфалагізацыю часу можна разглядаць як працэс надзялення штодзённасці міфасімволікай, стварэння наратыву са звычайных падзей, сакралізацыя апошніх і прыняцце іх універсальнага статусу. Таму сучасны літаратурны міф звязаны з гістарычным часам, які прэпарыруецца, каб людзі, падзеі і вопыт сталі аб’ектамі нацыянальнай свядомасці. Для разумення функцыянавання часавых пластоў неабходна выкарыстаць тэрмін «міфаландшафт», уведзены палітолагам Дунканам Бэлам (1976) [6]. Гэта пазачасавая дыскурсіўная сфера, ў якой фарміруюцца і існуюць нацыянальныя міфы; міфаландшафт актыўна змяняецца, калі ўводзяцца новыя міфалагемы, рэактуалізуюцца старыя і ўсталёўваюцца каноны. Па сутнасці, фарміраванне такога дыскурса палітычна і культурна абумоўлівае барацьбу за кантроль над калектыўнай памяццю, якая таксама валодае прыкметамі ўніверсальнасці і бязмежнасці [6, с. 69]. Калі падсумаваць тэарэтычныя вынікі, то можна заўважыць, што першасная міфалагізацыя падзеі, асобы і сюжэта адбываецца ў адзін і той жа момант. Гэта сведчыць пра тое, што змест і час ствараюць непарыўнае адзінства, што важна для разглядання культуры і, у прыватнасці, літаратуры як аднаго са сродкаў асэнсавання нацыянальнай ідэнтычнасці.

Для вызначэння ступені міфалагізацыі часу ў аповесці Ўладзіміра Караткевіча (1930–1984) «Дзікае паляванне караля Стаха» (1964) неабходна ўсвядоміць, што пісьменнік звяртаецца да гістарычнай тэматыкі, каб паразважаць на тэму лёсу беларускага народа. Аповесць створана ў сярэдзіне XX стагоддзя, калі БССР уваходзіла ў склад Савецкага Саюза, а звяртаецца аўтар да часу канца XIX стагоддзя, прычым знарок не ўказваючы дакладныя часавыя рамкі. Чытачу самастойна патрэбна падлічваць узрост герояў, зыходзячы з малой колькасці сведак пра іх. Аповесць пачынаецца са звяртання наратара, Андрэя Беларэцкага, – гэта паказвае, што герой зможа перажыць усе сюжэтныя падзеі, такім чынам знікае інтрыга. Так працуюць і міфы, змест якіх ведаюць усе, але іх пераказ і пераапрацоўка з'яўляюцца часткай рытуала па ўсведамленні прыналежнасці да калектыўнага несвядомага. У звяртанні вызначаецца і трайное функцыянаванне часу: «Я стары, нават вельмі стары чалавек <…> дзевяноста шасці год» [7, с. 3] – цяперашні; «Столькі цікавага адбудзецца на зямлі ў наступныя дзевяноста шэсць год!» [7, с. 3] – будучыня; «Памятаеце, казаў Шэллі» [7, с. 3] – мінулае; усё гэта тлумачыцца неабходнасцю расказаць уласную гісторыю, «бо, сапраўды, якая ж гэта атрымаецца гісторыя без канца» [7, с. 4].

Наратар акрэслівае хранатоп у першым раздзеле: герой едзе ў «самы глухі куток губерніі» [7, с. 4], пакуль падыходзяць «да канца праклятыя васьмідзясятыя гады» [7, с. 4]. Герой апелюе да такіх легендарных гістарычных асоб, як «папячыцель Карнілаў, паплечнік Мураўёва» [7, с. 5]. І ўжо праз некалькі радкоў згадваецца, што б адбылося, калі б беларусы згадзіліся з нацыяналістскай тэорыяй расійскай улады: «Абавязкова б Беларусь перашыбла Германію, а беларусы зрабіліся б першымі гвалтаўнікамі на зямлі і пайшлі б адваёўваць у рускіх, якія не сапраўды рускія, жыццёвы абшар, асабліва яшчэ калі б добры Божачка даў нам рогі» [7, с. 6]. Адбываецца змешванне рэальнага і ўяўнага часу, падзеі гістарычнага мінулага становяцца вызначальнымі для культурнай памяці. Прафесія галоўнага героя – этнограф, ён з'яўляецца вывучальнікам старажытнай культуры, носьбітам адначасова міфалагічнай і навуковай свядомасці, медыятарам паміж рацыянальным і ірацыянальным.

Вызначальнай для пафасу ўсяго твора становіцца наступная цытата: «У той час якраз падыходзіў да канца доўгі і балючы працэс вымірання нашай шляхты. Гэта смерць, гэта гнаенне зажыва цягнулася доўга, амаль два стагоддзі. І калі ў васемнаццатым шляхта паміралa бурліва, з дуэлямі, паміралa на саломе, прамантачыўшы мільёны, калі ў пачатку дзевятнаццатага паміранне яе яшчэ было авеяна ціхім сумам забытых палацаў у бярозавых гаях, то ў мае часы гэта было ўжо не паэтычна і зусім не сумна, а брыдка, часам нават жахліва ў аголенасці сваёй» [7, с. 8]. Па сутнасці, у гэтым урыўку паказваецца, што асноўная мэта аповесці – адначасова стварыць і разбурыць міф пра беларускую шляхту, даказаць яе цемрашаласць і ўзвесці ў ранг легендарных падзей. «Мэбля сямнаццатага стагоддзя» [7, с. 8], на якой тады сядзела шляхта, падкрэслівае заняпад і дэкаданс арыстакратыі – тут

У. Караткевіч супадае з еўрапейскім позіркам на культуру «Fin de siècle». Галоўны герой адчувае, што «легенда і казка вымірaюць» [6, с. 10], таму ён сам пачынае паляванне за міфамі. Хранатоп штучна аддаляе чытача ад рэальнасці: дэталізаваныя апісанні побыту сялян і шляхты, цыркулюючыя паданні пра прывідаў і жахлівае праклятце ўсяго роду Яноўскіх надае рэальнасці флёр гатычнага рамана, які апелюе да міфалагічнага светапогляду. Аповесць падзелена на часткі, якія амаль супадаюць з днямі, што Беларэцкі праводзіць у маёнтку, – кожны дзень герой даведваецца пра нешта неверагоднае, але яго рацыяналізм прыводзіць да разбурэння міфаў.

Сярод маркераў мінулага можна адзначыць партрэты, якія, па-першае, звязаныя з містыкай (увасабленнем душы, можна успомніць творы Эдгара Алана По (Edgar Allan Poe, 1809–1849), Мікалая Гогаля (1809–1852) ці Оскара Уайльда (Oscar Wilde, 1854–1900)), па-другое, з'яўляюцца знакам міфа (чалавек заказвае ўласны партрэт, каб пасля смерці засталося нешта, што можна перадаць нашчадкам). Надзея Яноўская ў сваім жыцці ніколі не была па-за межамі радавой сядзібы: яна існуе ў замкнёным асяроддзі, гніючым і нетрывалым, бо знаходзіцца на дрыгве. Калі пані апісвае маёнтак, яна падкрэслівае яго адлучанасць ад свету: «Ён так даўно пабудаваны. І ён вельмі халодны, бо продкі забаранілі рабіць у ім печкі, толькі каміны, каб не было падобна на простых суседзяў. <…> І мне зараз усё роўна, ёсць агні за гэтымі вокнамі ці няма. [7, с. 34–35]. У адным з наступных урыўкаў наратар паказвае часавую адарванасць Яноўскай: яна карыстаецца посудам «даўняй мясцовай работы», нягледзячы на тое, што «срэбная і залатая пасуда ў Беларусі была пераважна нямецкай работы, вывезеная з прусаў» [7, с. 39]. Для Яноўскай галоўнае – пацвердзіць уласную ідэнтычнасць, не змагацца супраць традыцыі. Не ўсведамляючы гэтага, яна жадае зацвердзіць міф пра беларускую шляхту, застацца апошнім яго носьбітам і, загінуўшы, разбурыць цыкл праклятця караля Стаха.

У наступны раз наратар паказвае сваё звышстановішча, калі ў маёнтку пачынаюць адбывацца містычныя рэчы. Ён звяртаецца да літаратурных прыкладаў і падкрэслівае, што «не вялікі ахвотнік да раманаў у духу мадам Радкліф і першы не паверыў бы, каб хтосьці расказаў мне такое» [7, с. 43]. Пазачасавасць наратара адлюстроўваецца і ў яго успамінах пра мінулае: «Ах, ідылічныя старыя часы! І куды, нашто вы толькі зніклі?» [7, с. 52]; «Калісьці мы былі моцнымі, як камень, а зараз мы... ведаеце, калі раскалоць камень са старога будынка, у ім будуць слімакі» [7, с. 132]. Ва ўсіх дэталёвых апісаннях побыту адчуваецца неверагодная прага па мінуламу – так У. Караткевіч семіятызуе наратыў, ён надае рэчам значнасць і паказвае, што культурны і нацыянальны міф цесна звязаныя адзін з адным (характэрна апісанне памяшкання, у якім быў такі «гармідар, як быццам тут змяшчаўся чатырыста год таму філіял Грунвальдскай бітвы і з тых часоў тут больш не змяталі пылі і не мылі шыб» [7, с. 150]. У аповесці ствараецца неабходная атмасфера для замацавання прыкмет беларускай ідэнтычнасці. У адным з эпізодаў на моўных адрозненнях чытачу паказваецца, што гістарычнае мінулае, зацвер-

джанае ў культуры, нельга знішчыць, яно ператвараецца ў код, які ажыўляецца і актыялізуецца праз міф: «“Року цісеча шэсць сот першага не было спакою на гэтай зямлі. Толькі што копны суддзя Балвановіч справу разгледзеў пра забіццё і атрутны морд праз хлопаў пана літасцівага іхняга Янука Бабаеда. <…>” Але вам, напэўна, цяжка чытаць такое. Таму я проста перакажу вам змест гэтай старой легенды» [7, с. 55–56].

У. Караткевіч упісвае міфалагічны кампанент аповесці ў сусветную літаратуру дзякуючы падабенству аповеду пра караля Стаха да сюжэта пра Макбэта. У абедзвюх гісторыях даследуецца ўплыў улады і насілля на чалавека. Але прыпавесць пра караля Стаха, якая пераказваецца Беларэцкім (герой не хоча, каб чытач разбіраўся ў старой мове), міфалагізуецца праз тыповы казачны наратыў. Напрыклад, можна адзначыць, што забойца Стаха, пан Раман, тройчы падымае меч на караля – сакральны лік паўтарэння для казак. У прамежку паміж ударамі Стах паспявае праклянуць злачынца, у рэальнасць чаго можна паверыць, калі прыняць, што гэта ўсё міф [7, с. 57]. Аповед раздзелены на шмат абзацаў, кожны з якіх пачынаецца з анафарычнага саюза «і» – тыповы прыём для паэтыкі казкі: «І пасля сказаў ён…», «І ўраніў галаву», «І ніхто не заўважыў…», «І ніхто не ведаў…» [7, с. 60–61]. Дзякуючы такому спосабу вядзення наратыву час, калі адбылося забойства, здаецца аддаленым і нерэальным нават для Беларэцкага, бо ён разумее, што цяпер так ніхто не гаворыць.

Рацыянальны галоўны герой спрабуе знайсці лагічныя тлумачэнні таму, што адбываецца ў маёнтку, і адзначае вялікую колькасць несупадзенняў у аповедах жыхароў сядзібы: «Велеісы апраналіся толькі на панцыр, – непачціва перабіў я. – А які панцыр можа быць на паляванні?» [7, с. 65]. Фальклярыст не давярае расплывістым фармулёўкам праклёну пра дваццаць кален Яноўскіх, пакуль у нататках не бачыць, як скрупулёзна яны падлічваюцца: «26 кастрычніка 1870 года нарадзілася дачка мая, Надзея. Апошняе, дваццатае, наша калена, адзінае маё дзіця» [7, с. 66]. У гэтым эпізодзе рэальны час узаемадзейнічае з міфалагічным, што развенчвае некаторыя таямніцы жыцця ў маёнтку. Беларэцкі здзекуецца з забабонаў сялян наконт містыкі, кажучы, што ў сапраўдным міфе не згадаваецаа ні дзень, ні месяц звышнатуральных падзей: «Гм, дзіўныя здані… А ў нядзелю? <…> А ў піліпаўку, на пятроўкі яны з’яўляюцца, калі яны такія ўжо святыя прывіды?» [7, с. 69]. Пры гэтым герой часта апелюе да «старога добрага веку», які здаецца сэйф-тайм-энд-спэйсам [7, с. 76]. Гэта даказвае пазачасавасць гісторыі і яе уплыў на сучаснасць і будучыню. Танец Дубатоўка і Яноўскай Беларэцкі называе «сапраўдным цудам, нябачаным дзівам», нібыта зышоўшымі са старонак казкі [7, с. 99]. Раней герой адзначае незвычайныя словы ў гутарках сяльчан: «Люцыпар», «разявакі-салапякі», «пэцкаль» [7, с. 78] – час згортваецца і на маўленчым узроўні. Пры гэтым канец аповесці разбурае міфалагічны час і выкрывае сродкі, пры дапамозе якіх ён ствараецца. Туман няведання вакол сядзібы знікае, што дазваляе

вывезці Яноўскую ў сучаснасць, у новае XX стагоддзе: «Гэта была новая, зусім іншая Беларусь. Там-сям стаялі на рэчках сукнавальні – зусім іншая эпоха, іншыя звычаі. Як жа павінна была глядзець на гэта мая жанчына з васемнаццатага стагоддзя, калі нават я за гэтыя тыдні забыў усё гэта!» [7, с. 270].

Некалькі міфаў уводзяцца ў аповесць дзеля таго, каб семіятызаваць час. Так, родзіч Яноўскіх, Андрэй Свеціловіч, у адным з эпізодаў кажа: «Я вельмі далёкі сваяк, і да таго ж мяне лічылі памёршым. Я не наведваўся ў Балотныя Яліны *пяць год*, а зараз мне *дваццаць тры*. Бацька адаслаў мяне адсюль, бо я *ў васемнаццаць год* паміраў ад кахання да *трынаццацігадовай* дзяўчыны. Уласна кажучы, гэта нічога, варта было пачакаць *два гады,* але бацька верыў у старажытную сілу праклёну» [7, с. 91]. Можна заўважыць, колькі лічэбнікаў выкарыстоўваецца ў апісанні – так герой спрабуе рацыянальна патлумачыць уласныя адносіны да праклёну, абгрунтаваць перад чытачом прыналежнасць да часу. Міфалагізацыя тычыцца і звычайных людзей, якія да гэтага не былі чымсьці адметнымі: так, ахмістрыня, з'явіўшаяся ў самым пачатку аповесці, знянацку аказваецца прадстаўніцай роду Закрэўскіх, якія па судовых дакументах павінны атрымаць у спадчыну маёнтак Яноўскіх [7, с. 160].

Міфалагічны час існуе і на ўзроўні традыцыі: пакрыўджаны і запальчывы Беларэцкі выклікае на дуэль Варону – гэта старадаўні і не актуальны сродак рашэння праблем [7, с. 115]. Эпізод паказальны тым, што з пралогу вядома пра наступнае жыццё Андрэя – такім чынам разбураецца сюжэтная інтрыга. Так адлюстроўваецца адна з ўласцівасцяў міфа: як правіла, чым завершыцца легенда, ведаюць усе людзі, што не перашкаджае папулярызацыі і пераказванню гэтай гісторыі. Паралельна адбываецца кароткі экскурс у гісторыю Беларусі і галашэнне па яе лёсу: успамінаюцца Святаслаў і Ізяслаў, Усевалад, Святаполк, Барыс і Глеб. У. Караткевіч падсумоўвае разважанні пра гістарычны і міфалагічны час вывадам, што беларусы – гэта непрытульны народ, які гандлюе радзімай на працягу сямі стагоддзяў: «Спачатку Літве, пасля, ледзь народ паспеў асіміляваць яе, палякам, усім, каму не лянота, каму хочацца, забыўшы гонар, забыўшы сумленне» [7, с. 95].

Такім чынам, у аповесці Ў. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха» прысутнічаюць пэўныя спосабы міфалагізацыі часу. Па-першае, гэта ўжыванне дэталёвых апісанняў прадметаў мінулага (карціны, кнігі, посуд, ежа), якія дазваляюць стварыць дыстанцыю паміж чытачом і творам. Па-другое, хранатоп, які апісвае пісьменнік, спрыяе разуменню эпізодаў аповесці як складаных частак міфу – фантастычныя падзеі ва ўяўленні чалавека атаясамліваюцца з міфамі. Па-трэцяе, У. Караткевіч спрабуе пераасэнсаваць агульнае для ўсіх беларусаў мінулае, надаючы яму ролю культурнага і гістарычнага фундамента для стварэння нацыянальнай ідэнтычнасці. У гэтым выпадку сама аповесць «Дзікае паляванне караля Стаха» становіцца міфалагічным кодам, які могуць пазнаваць чытачы.

ЛІТАРАТУРА

1. Кузнецов, В. Ю. Мифологическое время / В. Ю. Кузнецов // Вестник Чувашского университета. – 2006. – № 4. – С. 102–110.
2. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
3. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры // Избранные труды. Средневековый мир / А. Я. Гуревич. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2007. – С. 15–260.
4. Ассман, А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна / А. Ассман. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 272 с.
5. Blumenberg, H. Work on Myth / H. Blumenberg. – Cambridge : MIT Press, 1985. – 685 p.
6. Bell, D. S. A. Mythscapes : Memory, Mythology and National Identity / D. S. A. Bell // British Journal of Sociology. – 2003. – Vol. 54 (1). – P. 63–81.
7. Караткевіч, У. Дзікае паляванне караля Стаха / У. Караткевіч. – Мінск : Папуры, 2022. – 272 с.

Н. В. Копытко
г. Минск, Беларусь

ИРОНИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ США В РОМАНЕ ДЖ. К. ОУТС «ИСПОВЕДЬ МОЕГО СЕРДЦА»

Джойс Кэрол Оутс (Joyce Carol Oates, род. в 1938 г.) является ведущей американской писательницей современности. Ее художественный метод представляет собой своеобразный «синтез натурализма, экзистенциализма, социального реализма и романтизма» [1, с. 100]. Среди характерных особенностей ее произведений критики называют «стремление к жанровому эксперименту, трагический модус, социальную критику, злободневность» [2, p. 393]. Писательница актуализирует бытийную проблематику при художественном осмыслении американской действительности второй половины XX века.

Результатом жанровых экспериментов Оутс стало создание в начале 1980-х годов «готической трилогии», которая открыла так называемую «готическую пенталогию», которую писательница завершила в 2013 году. Она представляет собой цикл романов, созданный на основе «постмодернистской пародии, переосмысления национальной истории и литературной готики» [3, p. 372]. Каждый из этих пяти романов соотносится с разными жанровыми разновидностями: семейной сагой «Бельфлер» (*Bellefleur*, 1980), романтическим романом «Роман о Бладсмуре» (*A Bloodsmoor Romance*, 1982), детективом «Тайны Уинтертерна» (*Mysteries of Winterthurn*, 1984), пикарескным семейным романом в форме мемуаров «Исповедь моего

сердца» (*My Heart Laid Bare*, 1998), готическим романом «Проклятые» (*The Accursed*, 2013). По словам самой писательницы, она стремилась создать "a highly complex structure in which individual novels (themselves complex in design, made of 'books') functioned as chapters or units in an immense design: America as viewed through the prismatic lens of its most popular genres" [3, p. 373].

Роман «Исповедь моего сердца» представляет панорамный взгляд на американскую жизнь начала XX века. Книга повествует о жизни и приключениях афериста Авраама Лихта, его детях в период с 1909 до 1932 года. Члены этой семьи постоянно меняют личности, большинство из которых ложны. Помимо Авраама, персонажами романа являются трое его сыновей (старшие Терстон и Харвуд и младший Дариан), две дочери (Милли и Эстер), а также чернокожий приемный сын Елиша. По мере развития сюжета дети Лихта покидают родовое гнездо в Мюркирке, иногда возвращаясь в дом Авраама, поскольку он состоятелен, обладает влиянием и властью. Данный роман – это своеобразный синтез элементов социально-психологической прозы, готической литературы [5, стб 184–186], постмодернистских приемов цитирования, самоцитирования, пародирования и иронии, интертекстуальных отсылок к художественным произведениям американской и иных национальных литератур и эпох.

Данный роман отличается от других произведений экспериментального цикла Оутс, поскольку ничего явно сверхъестественного в нем не происходит. В прологе к нему писательница намекает на то, что Лихты являются потомками коварной служанки, жившей в XVIII веке, которая была осуждена за мошенничество и отправлена на корабле в Америку, где она продолжила свои аферы: "Sarah Wilcox. Sarah Hood. Nineteen years old, small-boned and ferret-crafty, eyes of no particular brightness, hair of no particular beauty, yet she was her Lady's favored maid, her Lady's most attentive maid, listening at the children's lessons" [4, p. 1]. Всю свою жизнь эта хитроумная женщина создавала и использовала ложные личности, чтобы добиться успеха, влияния и богатства, но ее авантюры были раскрыты, за что Сару приговорили к расстрелу.

В анализируемом произведении осуществляется ироническое переосмысление различных аспектов истории США. Представляется возможным провести значимые параллели между историческими событиями, приведшими к Великой депрессии, и финансовыми аферами членов семьи Лихтов. Оутс превращает жизни своих персонажей в историческое зеркало американского общества: аферы, организуемые ими, можно рассматривать как художественную модель того, что происходило и происходит в США.

Лихты постоянно сталкиваются с известными историческими личностями. Авраам, например, устраивается на работу в администрацию Гардинга и общается с такими людьми, как Асторы. «Домашние» драмы разыгрываются на фоне крупных общественных событий, среди которых Первая мировая война, Сухой закон и биржевой крах 1929 года (подобные отсылки выполняют семантическую функцию).

Дж. К. Оутс намеренно выбирает в качестве времени действия эру правления президента Гардинга. Отсылка к этому периоду американской истории неслучайна. Уоррен Гамалиэль Гардинг (1865–1923) был двадцать девятым президентом Соединенных Штатов с 1921 года. До своей смерти в 1923 году он являлся членом Республиканской партии и был одним из самых популярных действующих президентов США. Однако после его смерти произошел ряд громких разоблачений и скандалов, в том числе “Teapot Dome” (Типот-доумский нефтяной скандал, 1922–1924), а также открылась его внебрачная связь с Нэн Бриттон, что существенно повлияло на общественное мнение и понизило его авторитет среди американцев. Таким образом, Оутс убедительно показывает, как страной управляют мошенники, скрывающиеся за маской благопристойности и создающие имидж уважаемых людей, живущих по христианским законам. Подобная отсылка представляется символической либо герменевтической, поскольку ее смысл довольно трудно понять без ознакомления с дополнительной информацией.

В конце концов мошенничество Авраама приводит его на Уолл-Стрит в Вашингтон, где он занимается всем – от психиатрии и лечения бесплодия до рекламы и федерального надзора за диверсантами. Один из его сыновей отправляется на Запад, чтобы испытать себя – и ничего не подозревающую «цель» – Теодора (Тедди) Рузвельта. Другой «перевоплощается» в возрожденного евангелиста, странствующего по Югу, а третий становится музыкантом-вундеркиндом, который дает концерты в Карнеги-Холле. Одна из его дочерей выходит замуж за финансового магната, вращающегося в самых влиятельных социальных кругах Америки, тогда как ее младшая сестра становится активистской феминистского движения, присоединившись к Американской Лиге контроля над рождаемостью. Усыновленный чернокожий ребенок Лихта выбирает стезю революционера, проповедующего радикальную доктрину сепаратизма и расовой ненависти. Каждый персонаж в романе кажется аллюзией, своего рода стереотипом или клише: Авраам – маниакальным патриархом, его сын Харвуд – жестоким хулиганом, его дочь Милли – кокетливой мошенницей и проч. Таким образом, писательница представляет широкую социальную панораму США XX века. Авраам, патриарх семейства, вырастил и «сотворил по своему образу и подобию» искусных мошенников, жуликов и убийц, знатоков Игры, как он называет свою жизненную философию. Путешествуя по Америке, они мастерски обводят вокруг пальца доверчивых жертв, играя на их же пороках – жадности, похотливости и чванстве. Оутс показывает, как члены семьи Лихтов постоянно меняют личности, большинство из которых ложны, а некоторые – истинные.

Для Авраама семья имеет важное значение. Он не доверяет никому за пределами своего семейного круга. Трагедия Лихта заключается в том, что даже его дети восстают против него (несмотря на то, что некоторые из них в конечном итоге снова к нему возвращаются), находя собственную идентичность, что является неприемлемым для Авраама. Например, его младший сын Дариан выбирает для себя карьеру блестящего композитора и музыканта, что

идет вразрез с тем, что для него планирует его отец. Авраам вовлекает свою семью во все более запутанные и эффектные авантюры, но в конце концов его тщательно подготовленные махинации терпят крах, и он с глубоким разочарованием обнаруживает, что семейные узы оказываются столь же ненадежными, сколь и его планы по надувательству наивных чужаков.

Для «Исповеди моего сердца» характерно соединение социального и психологического факторов. Писательница сосредоточивает внимание на эмоциональном, внутреннем состоянии человека, погруженного в социум. Книга затрагивает актуальные вопросы гендерных противоречий, социального неравенства и расовой дискриминации. Как уже упоминалось, один из главных героев, Елиша, становится чернокожим националистом. Кроме того, интерес Дж. К. Оутс фиксируется на таком социально-психологическом феномене, как насилие – индивидуальное и массовое, физическое и психологическое, – проявляющееся в том числе и в дискриминирующей социальной практике расизма.

Изображаемый в романе трагизм положения личности в социуме определен тем, что, с одной стороны, внутри каждой расы можно найти тех, кто питает ненависть к человеку с другим цветом кожи, с другой – враждебность существует и внутри самих сообществ. Так, герой-афроамериканец боится людей своей расы, поскольку неоднократно подвергался физическому и психологическому унижению с их стороны.

Значимо, что правила жизни патриарха семьи Лихтов отсылают читателя к теории эволюции Чарльза Дарвина: интерпретация писательницей «американской мечты» предполагает нечто похожее на идею выживания наиболее приспособленных не только в экономическом, но и в духовном отношении. Таким образом, чтобы правящая элита преуспела, многие простые люди должны понести убытки и потерпеть неудачу в достижении своих планов.

В установках семьи Лихтов прослеживается связь и с ницшеанством. Они представляют собой клан аферистов, которым внушают ницшеанское кредо их патриархи. Авраам Лихт так учит своих детей: “All men are our enemies, as they are strangers” [4, p. 99]: человек человеку – волк. По его твердому убеждению, жизнь – это дарвиновская игра, правила которой предельно просты: “No success without another’s failure. No failure without another’s success. To feel another’s pain is defeat. To turn the other cheek, a betrayal” [4, p. 100]. Вот такой естественный отбор без каких бы то ни было нравственных ограничений проповедует Авраам Лихт, начальная буква фамилии которого ироническим образом совпадает с начальной буквой его знаменитого тезки Авраама Линкольна.

Писательница изображает жизнь в Америке так, что становится очевидным: все общество основано на естественном отборе и «крысиных бегах», а не на разуме, гуманистических идеалах или христианских ценностях. Складывается стойкое впечатление, что жители этой страны опираются на моральные установки, подобные тем, которые перечислены в «Катехизисе Авраама Лихта».

В крупных городах богатство является продуктом эксплуатации: многочисленные квартиры сдаются внаем малоимущим, изворотливые мошенники проводят спекуляции с недвижимостью и реализуют свои хитроумные финансовые схемы. Дж. К. Оутс изображает изменения, происходящие в американском национальном характере: от надежного и расчетливого человека, который верит в протестантскую трудовую этику, к тому, кто хочет быстро разбогатеть с минимальными усилиями, тем самым превращая жизнь в игру.

Стремление Лихтов к легкой наживе основано на манипуляциях с личностью и ролями, на вовлечении своих жертв в финансовые аферы. Читатель неизбежно проводит параллели между историческими событиями, приведшими к Великой депрессии, и финансовыми схемами Лихтов. Во время создания романа Оутс стремилась соотнести аферы семьи главного героя ("what may be the largest financial fraud in history") с громкими делами крупнейших аферистов США начала XX века. Ее вымышленные доверчивые инвесторы обнаруживают сходство с реальными, а сам Лихт имеет прототипы среди реальных аферистов, которые привели Америку к финансовому краху. Таким образом, на примере вымышленных персонажей автор говорит о коррумпированности политических и финансовых кругов страны.

Примечательно, что возможность афер возникала благодаря тому, что Лихт, как и реальные мошенники, оказались способны произвести нужное впечатление (т. е. создать искусственный имидж надежного человека, которому можно доверить свою судьбу и свои сбережения): "He smiles at his ruddy mirrored reflection, that paragon of manhood, a gentleman in the prime of life, deep-set mica-chip eyes sly with secrets, glowing with interior heat, he smiles and it is a smile that satisfies him, though the flushed muscled cheeks would clench in rage to reveal too many strong wet white teeth. 'Am I to be trusted?' – I am" [4, p. 9].

Мошенники действуют так самоуверенно, поскольку люди охотно верят в их ложь, даже если подозревают, что что-то не так. В романе жертвы Лихтов позволяют себя обмануть, чтобы спасти репутацию своих семей: к примеру, уже через несколько секунд после их встречи Стаффорд Шрайксдейл понял, что этот человек, который выдавал себя за его племянника, является самозванцем: "this 'amnesiac nephew' of his … was an imposter" [4, p. 313]. Однако желая сохранить мир и спокойствие в семье, Стаффорд Шрайксдейл ни с кем не делится своими подозрениями. Как и реальные мошенники-финансисты, аферы которых привели к Великой депрессии, Лихты манипулируют чувствами покорности, вины и жадности окружающих. Когда схема не предполагает инвестиций, они шантажируют, обманывают и подкупают потенциальных жертв, чтобы достичь своей цели. В процессе создания романа Дж. К. Оутс использовала исторические хроники, раскрывая психологическую подоплеку подобных случаев, которые имели место в американской истории. Можно сказать, что в данном случае интертекстуальность выполняет архетипическую функцию: использование архетипической ситуации вызывает ассоциации со всеми подобными ситуациями.

Интриги Авраама лежат в основе сюжета, создавая нарратив, который в основном представляет собой череду преступных махинаций: мошенничества, нагроможденного на мошенничество, однако яркое изображение циничного эгоизма Лихтов – это не просто повествовательный прием. Это метафора безудержной капиталистической жадности, американского эгоизма и амбиций. Отказ Авраама думать о последствиях своих действий отражает склонность американцев жить сегодняшним днем, а безграничная вера в материальную ценность идеи символизирует предпринимательское рвение американцев.

Цитатность, интертекстуальность, «присущие постмодернизму в целом» [6, с. 9], в данном произведении проявляются уже в самом названии романа. Зачастую автор вызывает к жизни ассоциации с ситуациями, которые описаны в тексте Библии. Авраам часто сравнивается с Богом – христианским, скандинавским, греческим. В тексте можно найти и отсылки к персонажам У. Шекспира. Например, Авраам вызывает косвенные ассоциации с Ричардом III или королем Лиром, чья жестокость по отношению к другим смягчается его любовью к своим детям.

Внимание читателя привлекает и частое обращение автора к библейским аллюзиям, благодаря которым в романе и языческая древность, и современность оказываются включенными в размышления об общечеловеческих нравственных ценностях. Библейский план повествования существенно затрудняет восприятие читателем плана мифологического, выступает своего рода «ложной отсылкой», «отвлекающим маневром». Тем не менее, подобно тому, как то имеет место в романе Оутс «Ангел света» (*Angel of Light*, 1981), «замаскированные за современными именами и мотивами поведения персонажей, дополнительно затемненные библейскими аллюзиями, античные реминисценции в романе крайне многочисленны» [1, с. 107].

Роман «Исповедь моего сердца» характеризуется сложной структурой, множеством взаимопроникающих сюжетных линий и пространственно-временных планов. Временные периоды, места действия, события динамично меняются, либо неожиданно предельно детализируются. Не последнее место в достижении подобного эффекта отводится интертекстуальности произведения, вплетенной в его общую образно-символическую ткань. Многообразные интертексты романа органично выявляют ширину и глубину его пространственно-временных координат. Отметим точную соотнесенность текста писательницы с внетекстовыми источниками из мира классического искусства: живописи, архитектуры, музыки и проч. К примеру, воссозданию примет исторической реальности способствуют используемые Оутс названия военных маршей и песен конца XIX – начала XX вв. В тексте романа также приводятся искусствоведческие и музыкальные термины, упоминаются направления в живописи и музыке, характерные для описываемой эпохи.

Оутс обнаруживает скептическое отношение к «американской мечте» и тому, как она изменилась и даже деградировала за десятилетия американского процветания и превосходства. Ее персонажи могут трактоваться как

проекции типов национального характера, и их рост от наивности до мудрости и боли отражает тенденции развития судьбы нации, которые автор видит в развивающемся вокруг нее обществе. В ее произведениях наивность часто является признаком юности. Однако, как и Соединенные Штаты, такие персонажи сохраняют безудержный юношеский энтузиазм, высокомерный вызов будущему и внешнему миру. Взаимодействие людей с окружающим миром является ключом к пониманию романа «Исповедь моего сердца». Интерес писательницы к психологии человеческих отношений, к стремлению людей самоутвердиться и добиться признания любой ценой позволяет ей создать панорамное прозаическое полотно, в котором мастерски раскрываются и критически переосмысливаются черты национального характера и вехи национальной истории Соединенных Штатов.

Критики отмечают неоднозначность трактовок образно-символической системы постмодернистского произведения писательницы [7], [8]. Дж. К. Оутс создает историю об изменчивости мира, о времени и вечности, пространстве и душе, преградах на пути к любви и миру. Ее роман «Исповедь моего сердца» наполнен событиями, тайнами, мифами, мистификациями и аферами, которые создают многоуровневый образ американского общества, тогда как множественные отсылки к другим произведениям литературы и историческим фактам заставляют читателя задуматься о собственной судьбе, смысле и месте человека в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цехановская, Л. Проблема личности в творчестве Джойс Кэрол Оутс. / Л. Цехановская // Проблемы реализма и романтизма в зарубежной литературе XIX и XX веков : тр. по ром.-герм, филологии. – Вып. 568, X. – Тарту, 1981. – С. 100–107.
2. Geyh, P. Revising tradition / P. Geyh // Postmodern American literature : a Norton anthology / ed. P. Geyh [et al.] ; 6th ed. – N.Y. ; London : W. W. Norton & Company, 1998. – P. 393–395.
3. Oates, J. C. Five Prefaces / J. C. Oates / [Woman] writer : occasions and opportunities / J. C. Oates. – N. Y. : E. P. Dutton, 1988. – P. 363–382.
4. Oates, J. C. My Heart Laid Bare / J. C. Oates. – N. Y. : E. P. Dutton, 1998. – 420 p.
5. Красавченко, Т. Н. Готический роман / Т. Н. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин [и др.] ; под общ. ред. А. Н. Николюкина ; Ин-т научн. информ. по общ. наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 184–186.
6. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
7. Kakutani, M. Books of the Times. My Heart Laid Bare : Intrigue Instead of Insight / Michiko Kakutani. – June 16, 1998. – URL: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/06/14/daily/oates-book-review.html (date of access : 21.07.2022).

8. Surridge, M. D. Joyce Carol Oates' Gothic Quintet, Part IV : My Heart Laid Bare / M. D. Surridge. – October 22, 2012. – URL: https://www.blackgate.com/2012/10/22/joyce-carol-oates-gothic-quintet-part-iv-my-heart-laid-bare/ (date of access : 21.07.2024).

Л. С. Кучмаренко
г. Санкт-Петербург, Россия

МЕНИППЕЙНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ НАРРАТИВА ТРАВМЫ В РАССКАЗЕ М. ЭТВУД «ВЕС»

Рассказ М. Этвуд «Вес» («Weight») вошел в состав сборника «Советы по выживанию в дикой природе» («Wilderness Tips») и был опубликован в 1991 г. Главная героиня рассказа – успешная женщина средних лет, сумевшая построить карьеру в юридической сфере и занять одну из позиций, традиционно занимаемых в обществе мужчинами. Отправной точкой повествования становится деловой ужин главной героини, чье имя остается не названо, с бизнесменом Чарльзом, которому она предлагает стать спонсором ее кампании, посвященной учреждению приюта для женщин, ставших жертвами домашнего насилия. Несмотря на наличие нарративной рамки в виде сцены ужина, повествование нелинейно. Постоянная смена временного плана, провалы в воспоминания из юности, прерывистость повествования – все это типичные черты того, что в современном литературоведении принято называть нарративом травмы.

Вплоть до финала рассказа читатель остается в неведении относительно того, что стало причиной травматического опыта протагонистки. Попытки избежать артикуляции травмирующего события и вместе с тем постоянное возвращение к нему также свойственны нарративу травмы. Американская исследовательница Кэти Карут, чьи работы радикально изменили методы изучения травмы в 1990-х годах, отмечает: «Травма состоит не просто в молчании, окружающем событие. Скорее, это само событие заключается именно в онемении» [1, с. 578]. Татьяна Вайзер, автор статьи, посвященной книге К. Карут «На пепелище истории», раскрывает этот тезис следующим образом: «Каждый раз, когда мы пытаемся осознать, что с нами произошло, мы переживаем исчезновение, стирание истории из памяти. И наоборот – и в этом ее парадокс и ужас – стираясь, не давая себя ухватить, память о травме длится» [2]. Лишь в финале рассказа читатель узнает, что причиной желания главной героини построить центр помощи женщинам, пострадавшим от домашнего насилия, является тот факт, что ее подруга Молли была убита и расчленена собственным мужем.

Такой выбор центрального события рассказа в совокупности с постоянным внедрением рифмованных каламбуров в слово протагонистки, выстраивание сюжета на оксюморонных комбинациях подтолкнуло нас к сопоставлению

рассказа с главным предшественником диалогического текста – мениппеей – и рассмотрению его как постмодернистской трансформации данного античного жанра.

В «Проблемах поэтики Достоевского» М. М. Бахтин, назвавший мениппею наиболее важным предшественником диалогического текста, выделил 14 признаков этого жанра. Анализ рассказа М. Этвуд «Вес» демонстрирует, что его нарративное устройство отвечает 11-ти из них.

1. Увеличенный удельный вес смехового элемента.

М. М. Бахтин отмечает: «По сравнению с «сократическим диалогом» в мениппее в общем увеличивается удельный вес смехового элемента, хотя он значительно колеблется по разным разновидностям этого гибкого жанра» [3, С. 128–129]. Несмотря на тот факт, что рассказ, сюжет которого построен на акте убийства и расчленения, вряд ли можно рассматривать как комическую историю, комический элемент и смех играют в нем важную роль. Главная героиня использует юмор как своего рода защиту от внутренних страданий, которые она продолжает переживать после убийства лучшей подруги. Кажется, ее чувство юмора не знает запретных тем: она шутит о возможности самоубийства, о способе убийства Молли. Ее речь полна каламбуров, иногда она даже рифмует их. Размышляя о своем нежелании жить, главная героиня отмечает: «Иногда мне кажется, я не выдержу. У меня случится прилив, автомобильная авария или сердечный приступ. Я выпрыгну из окна» [4, p. 179]. Добавляя рифму «a hot flash, a car crash» и упоминая такую физиологическую подробность как прилив, рассказчица снижает стилевой регистр повествования.

Когда Молли была жива, у них была шуточная традиция превращать серьезные слова в забавные каламбуры. Например, когда Молли сказала, что ее муж подозревает ее в измене, главная героиня ответила: «Он параноик». «Параноик», – сказала Молли. «Широкоугольная камера для съемки маньяков». Она положила голову на руки, смеялась и смеялась» [4, p. 191]. Более того, рассказчица не может смириться со смертью подруги, не может принять ее принадлежность к сфере прошлого. Для нее она еще жива. Она продолжает говорить с ней мысленно, она продолжает играть в их игру с каламбурами, хотя играть в нее уже не с кем: «А вот этот как тебе, Молли? Менопауза. Пауза, пока вы пересматриваете мужчин» (“Here’s one for you, Molly: menopause. A pause while you reconsider men”) [4, p.185]. «Избитые женщины. Я вижу его в огнях, как придорожный фаст-фуд. Освежитесь. Вроде как луковые кольца и жареная во фритюре курица. Ужасный каламбур. Рассмеялась бы Молли? Да. Нет. Да. <…> В конце концов, не так уж и неуместно» (“Battered women. I can see it in lights, like a roadside fast-food joint. Get some fresh. Sort of like onion rings and deep-fried chicken. A terrible pun. Would Molly have laughed? Yes. No. Yes. <…> Not so inappropriate, after all”) [4, p. 188].

Эта каламбурная игра становится метафорой способа существования главной героини. Юмор становится основным инструментом артикуляции

трагических событий, рассуждать о которых всерьез героиня оказывается неспособна. Снижение регистра оказывается основным условием ее рефлексии. Подобную роль комический элемент играл и в мениппеях. Авторы произведений данного жанра снижали пафос повествования классических трагедий при помощи юмора. Комическое становилось инструментом демифологизации. Как отмечает американская исследовательница Хильде Стэлс, «древняя сатирическая драма в первую очередь пародировала трагическую героизацию эпических героев путем создания комического двойника, что объясняет появление таких популярных фигур, как комические Одиссей, Геркулес / Геракл» [5, p. 102].

2. Создание исключительных ситуаций.

Еще одной характеристикой мениппеи, представленной в «Весе», является тот факт, что сюжет основан на экстраординарной ситуации – расчленении жены собственным мужем. Бахтин поясняет, что авторы мениппей создавали экстраординарные ситуации с целью «провоцирования и испытания философской идеи, слова, правды» [3, с. 129]. Следствием этого становилось смешение различных жанров в рамках одного текста. М. М. Бахтин поясняет: «Очень часто фантастика приобретает авантюрно-приключенческий характер, иногда – символический или даже мистико-религиозный (у Апулея). Но во всех случаях она подчинена чисто идейной функции провоцирования и испытания правды» [3, с. 129]. Несмотря на тот факт, что в рассказе М. Этвуд отсутствуют элементы фантастического, в нем безусловно присут-ствуют элементы авантюрно-приключенческого и детективного текста. Как и в детективе, хронологическая линейность повествования нарушена, читатель должен самостоятельно восстановить последовательность событий, чтобы понять, что же произошло с подругой главной героини и что стало причиной ее травмы.

3. Органическое сочетание свободной фантастики, символики и мистико-религиозного элемента с грубым трущобным натурализмом.

Символический и мистико-религиозный элемент представлен в рассказе «Вес» аллюзией, отсылающей к одному из наиболее распространенных топосов в мировых мифологиях – расчленение бога. Этвуд неслучайно подчеркивает, что муж Молли не только убил ее молотком, но и расчленил тело. Мотив расчленения бога репрезентует идею непрекращающейся сменяемости жизни и смерти. Рассказчица отмечает: «Я не хочу представлять тело Молли таким. Я хочу сохранить ее в памяти целой» (“I try not to think of Molly like that. I try to remember her whole”) [4, p. 192]. Элемент натурализма, о котором пишет М.М. Бахтин, можно заметить в повествовательном выборе локации – рефлексия по поводу смерти подруги застает главную героиню за ужином в ресторане. М. М. Бахтин пишет: «Приключения правды на земле происходят на больших дорогах, в лупанариях, в воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. п.» [3, с. 130].

4. «Мениппея – жанр последних вопросов» [3, с. 130].

Сравнивая мениппею с сократическим диалогом, М. М. Бахтин отмечает, что в мениппее «отпали сколько-нибудь «академические» проблемы, отпала сложная аргументация, остались, в сущности, голые «последние вопросы» с этико-практическим уклоном» [3, с. 131]. Несмотря на присутствие в тексте аллюзий, отсылающих к древнегреческой или древнеегипетской мифологии, тема, которую поднимает Этвуд в рассказе «Вес», принадлежит практическому, актуальному плану. В этом рассказе Этвуд рассуждает о домашнем насилии и о том, как оно преследует не только его непосредственных жертв, но и тех, кто явился его свидетелем. Расчленение как «акт сознательного забывания» (определение, которое рассказчица дала этому слову в своем последнем каламбуре: “Dismemberment. The act of conscious forgetting” [4, p. 192]) относится не к тому, что случилось с Молли, а к тому, что произошло с самой рассказчицей, пытающейся принять трагическое событие, произошедшее с ней, и сартикулировать его при помощи смеха.

5. Стирание границ между мирами живых и мертвых.

М. М. Бахтин отмечает, что жанровое развитие мениппеи стало отмечено появлением трехпланного построения: «действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю» [3, с. 131].

В «Весе» граница между миром мертвых и миром живых практически полностью размыта. Главная героиня не может смириться со смертью Молли и продолжает говорить с ней в уме, как будто Молли все еще жива. В начале рассказа она пытается представить реакцию Молли на то, что происходит с ней в данный момент. Вот первая реакция главной героини на шутку Чарльза: «Сочла бы Молли эту шутку смешной? Вероятно. Конечно, поначалу» (“Would Molly have found this joke funny? Probably. Certainly, at first”) [4, p.181]. По мере развития рассказа ее обращения к Молли становятся все более прямыми. Обращаясь непосредственно к Молли, она предлагает ей оценить очередной каламбур. Вскоре читателю показывают еще одно прямое обращение к Молли: «Молли, я тебя подвела. Я рано выгорела. Я не смогла выдержать давления. Я выбрала безопасность. Может быть, я решила, что самый быстрый способ улучшить участь женщин – это улучшить свою собственную» (“Molly, I let you down. I burned out early. I couldn’t take the pressure. I wanted security. Maybe I decided that the fastest way to improve the lot of women was to improve my own”) [4, p. 187]. В эпилоге размытие границ между мирами живых и мертвых проявляется еще более отчетливо. Главная героиня рассуждает о своих планах на завтра: она отправится на пробежку на кладбище. Хотя это не будет кладбище, где похоронена Молли, рассказчица планирует подойти к случайной могиле и представить, что это могила ее подруги.

6. Морально-психологическое экспериментирование.

М. М. Бахтин отмечает, что в мениппее впервые появляется «изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека – безумий всякого рода («маниакальная тематика»), раздвоения личности,

необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т. п. Все эти явления имеют в мениппее не узкотематический, а формально-жанровый характер. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой» [3, с. 132]. Рассказ «Вес» построен на Icherzählung (повествовании от первого лица), где рассказчик находится на грани безумия, о чем свидетельствуют мысли о самоубийстве. Более того, главная героиня постоянно ведет внутренний диалог с человеком, которого уже нет в живых, что также свидетельствует о психической нестабильности. Маниакальная тематика, упомянутая М. М. Бахтиным, представлена персонажем мужа Молли, убившим и расчленившим собственную жену.

7. Элементы социальной утопии.

Несмотря на то, что в «Весе» отсутствует фантастическое описание путешествия в неизведанные земли, в отличие от классической мениппеи, главная героиня рассказа мечтает основать организацию, которая смогла бы защитить всех женщин от любого вида насилия — «приют для избитых женщин. Он будет называться “в гостях у Молли”» (“a shelter for battered women. Molly’s place, it’s called”) [4, p. 180]. Несмотря на то, что текст не содержит прямых отсылок к этому жанру, саму идею создания мира без насилия можно рассматривать как элемент социальной утопии.

8. Использование вставных жанров, смешение прозаической и стихотворной речи.

М. М. Бахтин отмечает: «Для мениппеи характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей, симпосионов и др., характерно смешение прозаической и стихотворной речи. Вставные жанры даются на разных дистанциях от последней авторской позиции, то есть с разною степенью пародийности и объектности» [3, с. 133]. Историю убийства Молли можно рассматривать как вставную новеллу. Главная героиня так и не находит в себе сил рассказать о случившемся спонсору ее кампании по учреждению приюта для жертв домашнего насилия, но делится ею с читателем. Анализ смешения прозаической и стихотворной речи был представлен нами ранее в параграфе, посвященном роли комического элемента.

9. Многостильность и многотонность.

Использование вставных жанров, смешение прозаической и поэтической речи, сочетание философских отсылок с грубым трущобным натурализмом формирует многостильность и многотонность повествовательного устройства рассказа. Характеризуя эту особенность мениппеи, М. М. Бахтин поясняет: «Наличие вставных жанров усиливает многостильность и многотонность мениппеи; здесь складывается новое отношение к слову как материалу литературы, характерное для всей диалогической линии развития художественной прозы» [3, с. 133].

10. Присутствие сцен скандалов и эксцентрического поведения.

Несмотря на то, что нарративная рамка не содержит каких-либо скандальных сцен, так как она представлена описанием спокойной, хоть и не лишенной конфликтного тона, беседы в ресторане (Чарльз не понимает, зачем вообще нужно помогать женщинам, пострадавшим от домашнего насилия), ядром вставной новеллы является сцена скандала – убийство жены мужем. Как поясняет М. М. Бахтин, «для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого» [3, с. 132]. Убийство собственной жены, несомненно, представляет собой нарушение общепринятых норм поведения, о которых говорит М. М. Бахтин.

11. Присутствие резких контрастов и оксюморонных сочетаний.

По утверждению М. М. Бахтина, «Мениппея наполнена резкими контрастами и оксюморными сочетаниями: добродетельная гетера, истинная свобода мудреца и его рабское положение, император, становящийся рабом, моральные падения и очищения, роскошь и нищета, благородный разбойник и т. п. Мениппея любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода» [3, с. 133]. На наш взгляд, убийство мужем собственной жены могло бы дополнить этот ряд примеров оксюморонных сочетаний, поскольку в рамках традиционного мышления брак понимается как обретение недостающей половины, с чем ярко контрастирует расчленение одним супругом другого. Образ самой рассказчицы соткан из противоречивых сочетаний. С одной стороны, она показана как независимая, уверенная в себе *self-made-woman*, с другой – она вынуждена просить о пожертвовании мужчину и играть по его правилам, соглашаясь поужинать с ним в неформальной обстановке в обмен на его взнос. С одной стороны, на протяжении всего рассказа она констатирует свою уверенность в себе, с другой – упоминает, что часто просыпается посреди ночи в холодном поту от страха, что никогда не выйдет замуж.

К признакам мениппеи, отсутствующим в рассказе М. Этвуд, относится наличие элементов экспериментирующей фантастики, освобождение от мемуарно-исторических ограничений (данный признак оказывается нерелевантен, поскольку М. М. Бахтин выводит его из сопоставления мениппеи с сократическим диалогом), а также «злободневная публицистичность» [3, с. 134], отдельно выделенная автором «Проблем поэтики Достоевского». Несмотря на то, что Этвуд поднимает актуальную социальную проблему – незащищенность женщин от домашнего насилия, панорамность изображения всех планов повседневности, свойственная мениппее, в рассказе отсутствует. Писательница переносит акцент на индивидуальное переживание, описывая особенности устройства психики свидетеля насилия, его неспособность проартикулировать травматический опыт и то влияние, которое он оказал на «жизнь после».

Сопоставление рассказа М. Этвуд «Вес» с жанром мениппеи предоставляет нам возможность проследить эволюцию диалогического текста на конкретном примере и оценить, какие жанровые характеристики его литературных предшественников сохранились, а какие утратили свою актуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карут, К. Травма, время и история / К. Карут // Травма : пункты / сост. С. Ушакин, Е. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561–582.
2. Вайзер, Т. В. Языки лжи // Новое литературное обозрение. – 2015. – №131 (1). – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/131_nlo_1_2015/article/11287/#_ftn4 (дата обращения: 19.11.2022).
3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр.соч. : в 7 т. – М. : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 7–505.
4. Atwood, M. Wilderness Tips / M. Atwood. – London : Bloomsbury, 1995. – 288 p.
5. Staels, H. The Penelopiad and Weight : Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths / H. Staels // College Literature. – 2009. – Vol. 36, №4. – P. 100–118.

В. Г. Минина
г. Минск, Беларусь

ОБРАЗ Д. ДИДРО В РОМАНЕ М. БРЭДБЕРИ «В ЭРМИТАЖ!»

Роман британского писателя и литературного критика, лауреата Букеровской премии Малколма Брэдбери (1932–2000) «В Эрмитаж!» (To the Hermitage, 2000) – его последнее произведение, оно стало своеобразным литературным завещанием автора, «итоговым произведением» [1, с. 110]. Его называют «полистилистическим и многожанровым романом» [2]. Помимо всего прочего, это одновременно историографический роман и роман об истории. Он повествует об исследовании под названием «Проект Дидро», в ходе которого ведутся поиски бесследно исчезнувшей библиотеки великого французского философа. Ее поиски проводят довольно разношерстную когорту исследователей, которых таковыми и назвать можно с натяжкой (писатель, профессор, оперная дива, актер, дипломат, столяр), в послеперестроечный Петербург. В повествовании два временных пласта: настоящее (1990 годы) и прошлое (XVIII век, время правления Екатерины Великой), которые регулярно сменяют друг друга. Так, в прошлом автор, помимо прочих исторических личностей (Екатерина Великая, Дашкова, Нарышкин, скульптор Фальконе и др.), воскрешает фигуру самого Дени Дидро, помещая его во

всевозможные жизненные ситуации: то интеллектуальные баталии с Екатериной Великой, то бытовые неурядицы, то корреспонденция с супругой и любовницей. Образ французского философа Д. Дидро является не только ключевым, но и также смысло- и сюжетообразующим в романе.

В предисловии к роману автор пишет, что, конечно же, далеко не все события достоверны, он вольно обращался с судьбами и биографиями персонажей, приписывая им несуществующие черты, наделяя их новыми привычками, даря несуществующие встречи и погружая в неожиданные перипетии, что в большей степени касается французского мыслителя: «Особенно щедр был я к своему главному герою – Дени Дидро, самому очаровательному из философов, ныне, увы, забытому: напоминает о нем лишь название одного из районов Парижа и станции метро. Дидро и сам чувствовал зыбкость своего существования, сам ощущал себя лишь игрушкой Потомства – этой странной формы коллективной памяти, которая то хоронит, то воскрешает, то возносит, то смешивает с грязью, то разрушает, то восстанавливает. Дидро понимал, что История – не что иное, как жалоба прошлого на настоящее, но при этом прошлое, настоящее и будущее способны перемешиваться и проникать одно в другое. Я выступал от лица Потомства и по-своему формировал жизнь философа, упорядочивая слухи и сведения о нем. Я подарил ему (думаю, Дидро не возражал бы) несколько приятных, необычных и насыщенных месяцев, развил некоторые его идеи и сюжеты, придумал и приписал ему несколько мистификаций. В общем, влез на его сайт в Книге Судеб и основательно там покопался» [3].

Образ Дидро создан М. Брэдбери весьма многопланово: от портрета, привычек, характера и до философских взглядов и размышлений. Е. В. Царева отмечает, что писатель следует за Д. Дидро: «главное для него – идеи, а костюм и внешность имеют второстепенное значение. <…> М. Брэдбери больше говорит о философских взглядах Дидро, об интеллектуальной составляющей его образа» [1, с. 111]. Для М. Брэдбери писатель неотделим от его книг, именно поэтому автор так подробно описывает работу над главным трудом жизни Д. Дидро – «Энциклопедией», а также приводит цитаты из произведений философа.

Уже в первых строках романа мы видим, как автор описывает своего героя: *Он уже в летах, наш мудрец. Он дружелюбен и великодушен, избалован славой и исполнен доброжелательности, умен и остроумен. Его путешествие через европейский материк было долгим и многотрудным, оно началось весной на юге и закончилось студеной зимой на севере. <…> Он стар – и все же совершил это* [3]. Весь роман написан «с изрядной долей юмора, порой переходящего в иронию и откровенное пародирование», на что указывает и российский исследователь С. П. Толкачев [4] Именно в таком ключе в основном создается портрет великого французского философа, только его философские взгляды подаются серьезно.

Присутствует в романе и экфрастический портрет Дидро, о чем в том числе пишет российская исследовательница Н. С. Бочкарева [2]. Он пред-

ставлен бюстом философа, который в романе уничтожает сам скульптор. Эта сцена свидетельствует о зыбкой природе памяти – о том же говорит и автор в предисловии. Эту сцену, как указывает Н. С. Бочкарева, М. Брэдбери «позаимствовал у Дидро из «Салона 1767», где упоминаются даже «два прекрасных уха», оставшихся от разбитого бюста» [2].

Все в образе философа колоритное, яркое и запоминающееся. Вот как автор рисует его портрет: *бровастый, седовласый, хорошо сложенный мужчина лет шестидесяти с небольшим, подвижным, всегда искаженным какой-нибудь забавной гримасой лицом* [3]. Все называют его Философ, и он благосклонно *принимает это наименование* [3].

Как видно уже из приведенных выше примеров, практически всегда образ Дидро описывается автором с некоторой долей юмора, что, весьма вероятно, соответствовало натуре героя. У читателя нередко создается впечатление, что это не зарисовки писателя, а скорее автопортрет самого Дидро – так ироничен язык, остроумны замечания, правдоподобны размышления. Вот, к примеру, как описываются его сборы в дорогу, после того как он получил приглашение от Екатерины Великой приехать в Петербург: *Последние несколько дней Философ посвятил сборам в дорогу. Столько внимания он доселе этому делу не уделял и, учитывая почтенный возраст, вряд ли когда-нибудь уделит. Он паковал рубашки и медицинские свечи. Он набил перьями свой пенал и записными книжками – наплечную сумку. Он составил завещание, распорядился имуществом. Он дал <…> подробные, четкие инструкции относительно бумаг: тех бесчисленных философских и медицинских трактатов, поэм, пьес, рассказов, которые были не совсем рассказами, и эссе, которые были не совсем эссе, докладных записок о состоянии канализации, описаний художественных салонов, заметок о воображаемых путешествиях, приснившихся странах и отважных гордых дикарях, игривых порнографических новеллок, действие которых происходило в борделях и монастырях, – короче, относительно всего того, что порождал он в бесконечном творческом угаре* [3]. Это описание основано на противоречиях, возвышенное тут соседствует с обыденным и тривиальным.

Показателен также эпизод, в котором повествуется о причинах сподвигнувших Д. Дидро отправиться в Россию. Всему виной была его энциклопедия (*две тысячи девятьсот четыре переплетенных в кожу тома* [3]), в которой собраны все знания о мире и людях. Для ее составления философ покупал и прочитывал все, что издавалось на разных языках, переводил, переписывался с выдающимися учеными современности. Он изучал все, что можно достать: это труды по философии, медицине, механике и многое другое. Все прочитанные им книги исписаны его комментариями и пометками. Это громадный труд: *Величайший замысел, Книга века, вместившая в себя все, что когда-либо было исследовано или продумано. Не бывало еще проектов более грандиозных. Но писать эту книгу – грязная, неблагодарная и опасная работа, сулящая болезни и горести. Осуществлявшие ее подвергаются гонениям со стороны церкви и двора. Цензура в каждом утверждении, в*

каждом слове справедливо подозревает скрытый намек. А тут еще острая на язык супруга с беспрерывными жалобами на бедность, на скудость литературных заработков. И дочка-плясунья, такая очаровательная и хорошо воспитанная, которая вот-вот достигнет брачного возраста и которой необходимо приличное приданое [3]. Именно эти мотивы стоят за дальнейшими действиями Дидро, когда тот намекает своим друзьям о готовности продать свою энциклопедию, по его мнению, самому выгодному покупателю – Екатерине Великой, желавшей прослыть самым просвещенным монархом. Дидро оказался настоящим дельцом. Эта деловая жилка даст о себе знать, когда философ будет скупать для российской владычицы чужие библиотеки и произведения искусства. Автор называет его *философ-скупщик* [3], который проворачивал сложнейшие сделки, *изобретал новые стратегии, не гнушался мистификациями, распускал слухи и сплетни, натравливая наследников друг на друга* [3]. Сам роман – это большая мистификация, в которой правда перемежается с вымыслом, исторические документы с фальшивками, реальные исторические личности с выдуманными персонажами, цитаты из произведений Д. Дидро с приписываемыми ему словами. Это истинный историографический роман, в котором истина неуловима и непостижима, познание современным человеком прошлого невозможно, лишь его интерпретация, ибо прошлое фрагментарно и хаотично. Результатом этого становится, по словам Даниленко И. В. «многоликий и несистематичный интертекст истории, закрепивший изменившиеся эпистемологические приоритеты» [5, с. 7].

Сборы Дидро в дальнюю дорогу также описаны с долей юмора. Сначала было *прочувствованное прощание с близкими* [3], на котором всей семьей лились потоки слез и перечислялись подстерегающие его опасности: тонущие корабли, переворачивающиеся кареты, незаконный арест, нападение разбойников, смерть от холеры, блох, голода, *не говоря уж о перспективе заблудиться или спиться* [3]. Такие панические настроения царили в доме философа до тех пор, пока к нему не пришли друзья: философа словно подменили (*в обществе и в общении он всегда оживлен, всегда на высоте* [3]). Описание вновь иронично, в нем соседствуют контрасты как с безрадостной обстановкой до, так и в описании речей философа: *Явилась выпивка, забренчало пианино. Унылые проводы превратились в развеселую вечеринку. Ночь напролет рекой лилось вино и плавно текла речь прославленного краснобая. Позабыв о так и не собранных вещах и наплевав на сон, он рассуждал о жизни и смерти, математике и астрономии, о неумолимой поступи судьбы и о рациональном устройстве очистных сооружений* [3].

Отправившись в путь, Дидро долго добирается до России, много времени проводит в дороге, с трудом преодолевая все ее тяготы и лишения. Хоть он и согласился на такой долгий путь, путешественник из него неважный, путешествовать он не любит, и до сих пор ни разу не покидал пределов Франции, хотя автор иронично пишет, что он объездил весь земной шар (*Где ему довелось побывать? Практически везде. Неутомимый, не*

знающий покоя, живой и острый ум позволил ему объездить весь свет, ни разу не покинув Францию [3]). М. Брэдбери также приписывает ему слова: «*Путешествие – отличное лекарство от одиночества, <…> но лишь недоумение вызывает владелец роскошного дворца, променявший уют домашнего очага, общество родных и друзей на бессмысленные скитания по чердакам и подвалам*» [3]. Но Дидро пришлось уступить настоятельным пожеланиям императрицы, с каждым годом становившимися все более настойчивыми и в конце концов ультимативными, чтобы он приехал в Петербург.

При всем пиетете автора к фигуре философа, признании его величины, в романе он предстает живым человеком, со своими причудами, недостатками и житейскими неурядицами (утерянный багаж, зубная боль, плохие дороги, мошки, скверные обеды, разбойники). М. Брэдбери часто рисует его как человека, временами рассеянного, чудаковатого и забывчивого. Он невнимателен к бытовым мелочам, повсюду теряет вещи (*ночную сорочку – в Саксонии, парик – в Померании, шлепанцы – в Польше. Обо всем, о шляпах, блокнотах, тапочках и белье, приходится заботиться и без того уставшим слугам и форейторам* [3]). В Лейпциге *он шатается по галереям, паркам и аудиториям без парика, в домашнем платье, ночном колпаке и желтых шлепанцах, приветливо заговаривает со всеми подряд* [3]. Время от времени он страдает от расстройства желудка; желудочные колики – его постоянный спутник. Но вся ситуация вновь преподносится автором весьма иронично и по-философски: *Гастрит, выворачивающие наизнанку боли. «Представь себе, каково, страдая жесточайшими коликами, трястись по кошмарным дорогам. Ощущение такое, как будто в брюхо тебе воткнули острый нож и крутят им в кишках». Кто знает, может быть, жестокий понос – это цена, которую мир платит за развитие науки и высочайшие достижения человеческой мысли?* [3].

Вот как автор описывает приезд Дидро в Россию: *Через шесть недель тряски, зубной боли, потерянных париков и ночных рубашек, блошиных укусов, колик, ухаживаний за служанками, замков, свеженьких герцогинь и маркграфинь, опрокинутых карет, уволенных кучеров, соскочивших колес, холодных морей, пересеченных границ, сочиненных на случай стихов он все еще остается самим собой, его Я (Moi) не пострадало ничуть* [3].

Как все французы, Дидро галантен и обходителен с женщинами, и он осыпает комплиментами пригласившую его в Россию императрицу: *О да, Ваше Императорское Величество, это поистине самый щедрый дар судьбы за всю мою жизнь. Ваше обещание сделало меня счастливым. Пенсион и память Потомков. Теперь даже смерть не страшит меня. Я снял со стены лютню и пел хвалебную песнь Вашему Величеству* [3]. В этих словах слышится некая доля самоиронии. Вот благодарственное письмо, которое он пишет императрице, реагируя на ее желание выкупить его энциклопедию: *Я падаю перед Вами ниц, – писал он в одном из самых восторженных благодарственных посланий, когда-либо появлявшихся на свет, – я простираю к Вам руки, я жажду говорить с Вами, но боюсь, что разум мой*

бессилен: чувства переполняют меня, как малого ребенка. Мои руки сами собой тянутся к старой лире, давно заброшенной ради философии. Я снимаю ее со стены. Обнажив голову, я перебираю струны – я пою благодарственную песнь великой императрице, Вам!!! [3].

Он ненавидит петербургскую зиму, часто жалуется на стужу: *Снежные хлопья вяло опускаются на заимствованную у кого-то медвежью шубу, порхают вокруг. Под шубой — опрятный черный костюм, парик сдвинут набок, карманы забиты сделанными на обрывках бумаги и на всем, что подвернулось под руку, записями* [3]. Дидро вспоминает прекрасную погоду во Франции, свой уютный дом.

В романе присутствует большое количество аллюзий, отсылок, параллелей с произведениями Д. Дидро, что, как отмечает Е. В. Царева, «позволяет рассматривать книги Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» и «Племянник Рамо» в качестве прецедентных текстов» [1, с. 113]. М. Брэдбери намеренно подражает прозе Дидро, что проявляется как на жанровом, так и на формально-содержательном уровне. Мы согласны с Е. В. Царевой, которая, в частности, указывает, что «повести «Жак-фаталист и его хозяин» и «Племянник Рамо» Д. Дидро построены как спор антагонистов. Тот же диалогический тип повествования использует М. Брэдбери, при этом он не просто воспроизводит структуру «Племянника Рамо», он строит свою книгу по тому же принципу диалектики, спора двух противоположных начал» [1, с. 114]. В романе «В Эрмитаж!» Дидро и Екатерина – антагонисты, которые в споре придерживаются диаметрально противоположных точек зрения, происходящих из их мироощущения, жизненной позиции и ценностей. Особенно противоречия очевидны в вопросах свободы, власти, выбора. Вот один из примеров их дискуссии: *ОНА: Вы и в самом деле считаете, что философ и монарх могут быть полезны друг другу? / ОН: Несомненно. К кому же ему обращаться, как не к благородному повелителю? Ведь философия сама по себе бессильна. И потому она берет себе в помощники власть — власть просвещенного монарха, как, например, вы, Ваше Величество. / И вот тогда-то она может обратиться к разуму и духу человеческому. / ОНА: Каким образом? / ОН: С правдивостью правды, мудростью мудрости, с разумностью разума. / ОНА: А вы смогли бы противоречить монарху? / ОН: Если он того пожелает* [3].

В завершение хотелось бы привести некоторые философские размышления Дидро, которые позволяют более полно обрисовать его образ: *Мой рабочий инструмент – мысль. А мыслящий человек – это тот, кто задает вопросы. Я желал бы прославиться своими вопросами, а не ответами на них. Быть возносимым за то, что заставляю людей задуматься, а не за то, что указываю им, как думать* [3].

Подводя итог, стоит сказать, что М. Бредбери создал многогранный, глубокий, временами противоречивый образ французского мыслителя эпохи Просвещения. Д. Дидро предстал перед читателем как великим философом с глубокими экзистенциальными взглядами на мир, так и живым человеком со своими слабостями и причудами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Царева, Е. В. Жанровые традиции философской прозы Д. Дидро в книге М. Брэдбери «В Эрмитаж!» / Е. В. Царева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2010. – №. 4. – С. 110–114.
2. Бочкарева, Н. С. Экфрастический дискурс в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж» [Электронный ресурс] / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – № 1 (21). – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/ekfrasticheskiy-diskurs-v-romane-m-bredberi-v-ermitazh. – Дата доступа : 03.11.2022.
3. Брэдбери, М. В Эрмитаж! [Электронный ресурс] / М. Брэдбери ; пер. М. Б. Сапрыкина. – Режим доступа : https://loveread.ec/book-comments.php?book=37753. – Дата доступа : 01.11.2022.
4. Толкачёв, С. П. Образы России и Франции в романе Малькольма Брэдбери «В Эрмитаж!» / С. П. Толкачёв // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №11 (804). – Режим доступа :https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-rossii-i-frantsii-v-romane-malkolma-bredberi-v-ermitazh. – Дата доступа : 03.11.2022.
5. Даниленко, И. В. Французский историографический метароман (на материале произведений М. Турнье, Ж.-П. Шаброля, Д. Литтелла) : автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / И. В. Даниленко; Белорусский гос. ун-т. – Минск, 2021. – 25 с.

Е. Э. Овчарова
г. Санкт-Петербург, Россия

ПИСЬМА ДЖ. КОНСТЕБЛА КАК ОТРАЖЕНИЕ НОВОЙ ЭПОХИ В АНГЛИЙСКОМ ПЕЙЗАЖЕ

Благодаря друзьям и знакомым английского художника Джона Констебла обширный корпус его эпистолярного наследия сохранился и стал достоянием английской, а затем и мировой культуры. Он хорошо известен и в России благодаря выходу в 1964 г. русского перевода известной книги Чарльза Лесли (1845) [1]. Интересно, что важными для развития культурной традиции являются не только сами письма, но и долгая драматическая история их публикаций. В настоящее время осуществлено критическое издание всех известных писем Констебла с подробными примечаниями в 6 томах (библиографию см. [2]), но, тем не менее, прежние их издания не потеряли значимости, так как представляют ценный опыт освоения наследия великого английского художника.

Надо отметить, что в силу характера занятий автора писем, последние бóльшей частью привлекали внимание искусствоведов и историков искусства,

а также, в последнее время, и социологов, поскольку представляют собой цельную мировоззренческую картину. В то же время эти тексты интересны и литературоведам, особенно тем, кто занимается философской прозой.

Художник Дж. Констебл был вовлечен во множество разнообразных социальных связей, он был чрезвычайно умным и дружелюбным человеком, обладал неподдельным интересом к людям и всегда стремился найти сторонников своих воззрений на искусство. У него было много покровителей, заказчиков, друзей и знакомых. В письмах читатель может наблюдать самые разные стороны жизни и деятельности автора: молодого и зависимого от заказчиков художника, вдумчивого исследователя живописных полотен, проникновенного друга, внимательного влюбленного, талантливого эссеиста, истинного английского джентльмена, язвительного критика, носителя и упорного проводника нового, выработанного в процессе многолетних самостоятельных штудий, эстетического мировоззрения, своеобразного религиозного философа. Более всего Констебла занимала живопись и способы отображения в ней не только неисчерпаемого многообразия окружающей действительности, но и внутреннего мира человека – того, что художник называл глубиной божественного замысла.

Как пишет А. Г. Рогова, автор фундаментальной монографии об эпистолярном наследии современника Констебла Роберта Саути [3], в романтическую эпоху информативная функция личной переписки, делавшая ее в прежние века одним из самых важных элементов жизни интеллектуальной элиты, уже отошла на второй план, в то время как несоизмеримо возросла потребность общения с единомышленниками, острая необходимость в самом процессе самопознания, который осуществляется у людей искусства через развитие их творческого начала. Творческим людям эпохи романтизма постоянное письменное общение было необходимо, как воздух, и стало их неизменной повседневностью: необходимость общения, необходимость рассказывать друг другу о результатах постоянно продолжавшегося самоанализа сделали переписку неотъемлемой частью жизни и творчества романтиков [3, с. 43, 52].

Первой книгой, во многом определившей последующие издания, где был собран (хотя и во фрагментах) основной корпус переписки Констебла, были вышеупомянутые «Мемуары о жизни Джона Констебля, эсквайра, члена Королевской Академии, составленные главным образом из его писем» американца Чарльза Роберта Лесли, друга Констебла. «Мемуары» вышли в свет в 1843 г., в расширенном виде были переизданы в 1845 году, и все их последующие издания делались с учетом издания 1845 г. Сам Лесли писал, что благодаря семье и друзьям он оказался перед весьма непростой задачей. Надо признать, что Лесли довольно успешно справился с ней. Современные исследователи Трев Бронгтон (Trev Lynn Broughton) и Жюли Коделл (Julie Codell) отмечают, что книга Лесли на целое столетие задала тон для восприятия событий внутренней и внешней жизни Констебла, его эстетических взглядов и художественного мировоззрения.

Творец Чарльз Лесли занимался созданием жанровых картин на литературные сюжеты, известность его как художника была невелика даже в XIX в., но он навсегда остался в истории искусства как автор книги о Констебле. Лесли знал великого художника в течение многих лет, в самый плодотворный период его жизни, и хотя собственных мемуаров о Констебле он не написал, свое знание он вложил в эту книгу, особенности построения которой можно сколько угодно критиковать, но в которой нельзя не ощутить обаяния подлинника, и умолчание здесь порой говорит больше, чем опубликованный позже текст с навсегда неполным контекстом. А. Д. Чегодаев, известный советский и российский искусствовед, в своем предисловии к русскому изданию книги Лесли писал: «Констебль предстает в ней не увиденным со стороны, а словно освещенным изнутри – со всеми неповторимыми особенностями душевного склада, предметами ума и сердца, манерой думать и говорить, пристрастиями, заблуждениями, преувеличениями, сомнениями, но и со всей душевной чистотой и мудростью, родственной той реальной природе, которая стала для него почти что божеством. Этот «автопортрет» неполон <...> Но в основном он глубоко верен и сделан с немалым литературным мастерством <...> Сложная мозаика из бесчисленных цитат, с минимальным количеством собственных рассуждений и пояснений, дала в результате необычайно оригинальное, яркое и живое литературное произведение, похожее, скорее, на «Поэзию и правду» Гёте и автобиографические книги Стендаля, чем на типичные стандартные воспоминания, состав и строй которых определил чистейший случай» [1, с. 7].

«Мемуары», как и указано в названии, были созданы из писем Констебла, значительно отредактированных Лесли. Конечно, в то время вряд ли вообще было возможно выпустить их в свет без редакции, ведь большинство упомянутых в книге людей были еще живы, да и семьи уже ушедших из жизни могли оказаться весьма чувствительными к упоминанию своих имен – не о всех приватных оценках можно заявлять публично. Более существенно, что Лесли корректировал не только личностные оценки, но и взгляды Констебла на искусство, поскольку еще при жизни художника они были предметом особого скандала. А. Д. Чегодаев также замечал, что подход Лесли состоял в представлении всех взаимоотношений Констебла «с художниками, с Королевской Академией, с меценатами, коллекционерами, знатоками и критиками его времени» в достаточно спокойном изложении, значительно смягченном по отношению к реальному положению вещей [1, с. 14]. Когда в 1937 году Эндрью Шёрли переиздал «Мемуары», заменив в книге Лесли исправленные им цитаты на подлинные тексты, получилась совершенно иная книга, показавшая Констебла в новом свете, и автором ее вряд ли может считаться Чарльз Лесли. Тем не менее, вышеупомянутые представители феминистской критики, Бронгтон и Коделл, пожалуй, сгущают краски, намекая о значительном искажении действительности в книге Лесли.

Жюли Коделл в своих исследованиях выделила ряд общих для поздневикторианских биографий тропов и сюжетов, а именно: простоту и благо-

пристойность, непосредственность восприятия, подобную ребенку, учтивость, независимость, респектабельность, любовь к семейной жизни, жизнь без особых внешних событий, но наполненная неустанным трудом. Бронгтон механически налагает эту удобную классификацию на «Мемуары», что дает возможность сделать соответствующие выводы об определенном лицемерии, лежащим в ее основе [4]. В данном случае можно, скорее, говорить действительно лишь о смягчении, но не о перемене смысла. Основные разночтения с оригиналами связаны не с личной жизнью Констебла, которая ясна и прозрачна и действительно подчинена его любви к своему искусству и своей семье, а с оригинальным, революционным, раздражавшим современников его художественным мировоззрением. Жизнь же его действительно была подвижничеством, наполненным неустанным трудом, иначе он вряд ли бы смог достичь своих результатов. К тому же, как бы Лесли не смягчал и не редактировал письма Констебла, вдумчивый читатель не может не понимать, что, не обладая твердым характером и, возможно, непростым нравом, человек весьма скромного социального положения и достатка вряд ли смог бы достичь совершенства в мастерстве и международного признания именно в том сложном деле, какое он избрал с самого начала – пейзажной живописи, жанре, никогда не бывшим слишком прибыльным, зато постоянно требующем полной самоотдачи. Надо отметить, что он не изменил своему дару, несмотря ни на трудности жизненных обстоятельств, ни на прямые призывы родных, побуждавших его к перемене невыгодного жанра. Даже мать, всегда поддерживавшая художника, с которой он был очень близок духовно, и Лесли пишет о ее поддержке весьма подробно (например, [1, с. 71–72]), стремилась склонить его к портретной живописи (об этом говорит, например, ее письмо сыну от 30 ноября 1812 г., написанное после успеха Констебла как портретиста [1, с. 58]).

Взаимоотношения Констебла с французской школой живописи и французскими художниками стали известны только уже в XX веке, поскольку, как указывает Чегодаев, осторожный Лесли предоставил мало материала по данному вопросу. Известно то большое значение, которое имело творчество Констебла для французской живописи первой половины XIX века. В частности, знакомство с творчеством Констебла играло значительную роль для Эжена Делакруа. Картины Констебла, увиденные Делакруа за две недели до официального открытия Салона 1824 г., произвели столь сильное впечатление на французского художника, что он переписал свое полотно «Резня на Хиосе», уже подготовленное для демонстрации в Салоне. Следует заметить, что «Резня на Хиосе» не является пейзажем, это чрезвычайно драматическая сцена со многими участниками; Стендаль, тонкий знаток и ценитель искусства, даже находил пафос этой картины чрезмерным. Это произведение Делакруа представляет собой драму, происходящую на фоне пейзажа, который здесь является частью драматического действа. А. Гастев, автор биографии Делакруа, вышедшей в серии ЖЗЛ, утверждал, что в пейзажах Констебла Делакруа поразило «воодушевление природой и миром» [5, с. 97].

Пейзажи Констебла – это прежде всего драматическое действо, которое ярко видно на его так называемых эскизах, которое порой исчезало с его официальных выставочных полотен. Кеннет Кларк, известный британский искусствовед XX в., в своей работе «Пейзаж в искусстве» писал, что Констебл открыл натуралистический пейзаж для европейской живописи и сумел «подчинить бесчисленные составляющие пейзажа одной живописной идее» [6, с. 173]. Кларк отмечал, что английского художника отличало не только непосредственное восприятие природы, но и «чувство драматического единства» [6, с. 173]. Констебл о своих видах морского побережья писал «едва ли не с презрением; они лишены страсти, в них нет, как бы он сказал, нравственности, под которой он подразумевал ощущение человеческой драмы» [6, с. 179]. Кеннет Кларк указывал на мнение Констебла о том, что «в основе любого пейзажа должна лежать драматургия света и тени, задающая основную тональность данной сцене» [6, с. 173].

Письма Констебла обладают явными литературными достоинствами и показывают его начитанность и глубокое знание своего предмета. Порой он использует литературные клише, и в этой связи можно упомянуть его письма о матери и отце, о старости отца [1, с. 73], здесь он не склонен выражать свои подлинные чувства и скрывается за шаблонными фразами из сентиментальных романов. Но наиболее интересно то, что он пишет о живописи. Здесь все подчинено его потребности отразить в своем искусстве собственные ощущения при наблюдении за природой.

Часто его письма посвящены копиям, которые он делал с полотен великих художников как по заказу, что позволяло ему зарабатывать, так и для себя. Размышления о методах и приемах великих живописцев порой превращаются в философские эссе, как, например, приведенное ниже размышление о рисунке Никола Пуссена. Копирование чрезвычайно занимало его, так как позволяло проникать в замыслы великих художников. Констебль чрезвычайно ценил и постоянно копировал именно тех пейзажистов, которые в полной мере обладали способностью вносить в пейзаж ощущение человеческой драмы, но не прямым изображением многофигурных композиций, а умением создать настроение с помощью немногих штрихов. Он восхищался Клодом Лорреном, Якобом Ван Рёйсдалем, Никола Пуссеном. Вот, например, как описывал Констебль полотно Пуссена в письме к другу: «картина изображает торжественный тихий летний полдень; купу огромных тенистых деревьев, человека, моющего ноги в источнике неподалеку; – написана она в темных и насыщенных тонах. Сквозь просветы деревьев видны горы; облака, окутывающие их вершины, выписаны с искусством почти непостижимым. Не будет преувеличением сказать, что от этого рисунка веет глубокой верой» [1, с. 94].

Очевидно, что такой вывод на основании, казалось бы, простого изображения горы, источника, облаков и путника мог быть сделан только очень религиозным человеком. Констебл видит в рисунке глубокую веру оттого, что ощущает в нем гармонию. Именно глубина божественного замысла всегда занимала художника при его занятиях живописью. Так, очень

интересно его письмо по поводу посещения лекций по анатомии в анатомическом театре, в котором он говорит о том, что анатомия – самая возвышенная из наук, поскольку «она, более других наук, обращает наши мысли к Создателю. И впрямь, разве не удивителен разум и тот сложный организм, который даровал Бог человеку, чтобы помочь ему претерпеть все невзгоды в этой юдоли слез; да, анатомический театр – впечатляющее зрелище. Однако это не мешает мне видеть все в истинном свете, а истина бывает весьма прискорбной. Я вижу, что далеко не всегда изучение созданий божьих способствует укреплению веры в Создателя. Многие юноши в анатомическом театре просто кощунствуют…» [1, с. 37–38].

Констебл никогда не изменял глубокой религиозности той среды, в которой вырос. Здесь мыслили религиозными образами; характерным примером является письмо матери Констебла, написанное ею перед смертью, в котором она призывала сына помочь одному его непутевому другу, пренебрегавшему обязанностями по отношению к своей семье и которое она заключила цитатой: *Благословенны миротворцы, ибо их есть царствие божие* [1, с. 71]. Занимательным чтением для этого круга мог служить сборник проповедей, как, например, те два тома проповедей Уильяма Пейли, бывшего в конце XVIII в. архидиаконом в Карлайле, которые были посланы Констеблу его другом архидиаконом Джоном Фишером. Фишер находил в них силу, свежесть, самобытность и близость к природе, подобную поэтическому и живописному искусству. Цитаты из труда Пейли, встречающиеся в лекциях Констебла о живописи, свидетельствуют о том, что подарок Фишера был тщательно изучен художником. Истинная религиозность придает эпистолярному наследию Констебла необычайную проникновенность и глубину.

Много времени Констебл провел, наблюдая за природой, в прогулках, часто одиноких, в работе над отображением так волновавших его явлений природы. Он был буквально одержим пейзажем, о стремлении постигнуть его гармонию бесконечно писал своей невесте, друзьям, говорил на своих лекциях, и эта проникновенность не может не впечатлять. Например, в то лето, когда его брак, к которому он так стремился, был еще под большим вопросом в силу как раз сомнительных перспектив доходов от пейзажной живописи, он провел много времени на Хемстедской пустоши, стремясь запечатлеть переменчивые облака над ней.

В письмах Констебла перед читателем предстают картины эпохи, увиденные глазами человека, далекого от политических, экономических и социальных баталий того времени, человека отнюдь не воинственного, но неожиданно для себя оказавшегося в авангарде борьбы за принципиально новое понимание искусства. Политические бури и модные веяния проходят мимо, почти не попадают в поле зрения Констебла, но в отношении своих позиций в искусстве он совершенно непримирим. Собственно, именно поэтому его так восторженно приняла французская революционно-романтическая школа. Это спокойное существование английского джентльмена,

полностью поглощенного как освоением наследия великих художников прошлого (Лоррена, Пуссена, Рейнольдса, Рёйсдаля и других), так и собственными живописными изысканиями, явилось одним из тех факторов, которые исподволь готовили коренную метаморфозу в художественном восприятии действительности, в художественном сознании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесли, Ч. Жизнь Джона Констебля, эксквайра / Ч. Лесли. – М. : Искусство, 1964. – 336 с.
2. John Constable : Toward a Complete Chronology / ed. Charles S. Rhyne. – Portland, Oregon, 1990. Published by the editor. – 323 p.
3. Рогова, А. Г. Эпистолярное наследие Роберта Саути / А. Г. Рогова – СПб.: СПбГУ, 2008. – 346 с.
4. Broughton, T. L. Life Slips : Work, Love, and Gender in John Constable's Correspondence / T. L. Broughton // Studies in the Literary Imagination. – 2010. – Vol. 43, №1. – P. 27–48.
5. Гастев, А. Делакруа / А. Гастев // Серия биографий : Жизнь замечательных людей. – Вып. 12 (427). – М. : Молодая гвардия, 1966. – 224 с.
6. Кларк, К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. – СПб : Азбука-классика, 2004. – 304 с.

И. Л. Поражинская
г. Минск, Беларусь

ТЕМА ЗАБВЕНИЯ УРОКОВ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК

Процесс переосмысления наследия Второй мировой войны стал ведущей проблематикой в творчестве выдающихся австрийских драматургов конца XX столетия – Петера Туррини, Гельмута Квальтингера, Вольфганга Бауера, Эльфриды Елинек. Краеугольным камнем истории Австрии является тема «забвения» австрийцами нацистского прошлого, которая основывается на мифе о том, что Австрия стала одной из первых жертв Гитлера и национал-социализма, и аншлюс 1938 года был насильственным. Австрийские драматурги призывают австрийцев признать свою вину и соучастие во Второй мировой войне, призывают покаяться. Пьеса Эльфриды Елинек «Бургтеатр» («Burgtheater», 1982), опубликованная в журнале «Манускрипты», как и многие другие пьесы Нобелевского лауреата, в самом начале была обойдена вниманием критиков и читателей. В этом случае основная причина кроется в том, что язык Елинек в пьесе предполагает доскональное знание венской культуры, не всегда характерное даже для австрийского зрителя, т. е. пьеса требует подготовленного читателя или зрителя для достоверного понимания

содержания. Эльфрида Елинек прибегает к использованию как дополненного варианта венского и баварского диалектов, так и многочисленных исторических реалий и отсылок к австрийскому быту того времени.

В основу сюжета положена история знаменитой австрийской театральной семьи Весели-Хербигер, искусно обыгранная Э. Елинек. Поводом для создания произведения послужил тот факт, что известные в стране актеры – Паула Весели и братья Хербигер, выступающие на венской сцене и по сей день, участвовали в 40-ые годы в национал-социалистической пропаганде: активно снимались в прославляющих национал-социализм фильмах, выступали на театральных подмостках в годы, когда у власти находились национал-социалисты. Автор обвиняет их в пособничестве фашизму.

Пьеса основывается на достоверных источниках: на биографических фактах из жизни актеров, на документальных и художественных фильмах производства Венской киностудии времен гитлеровской Германии. Среди них можно назвать «Крамбамбули» («Krambambuli», 1940), «Возвращение» («Heimkehr», 1941), «Женщины – не ангелы» («Frauen sind keine Engel», 1942), «Если боги любят» («Wenn die Götter lieben», 1942), «Сердцу следует молчать» («Ein Herz muss schweigen», 1942), «Ла Хабанера» («La Habanera», 1943).

Пьеса «Бургтеатр» обличает щекотливое положение, в котором оказались артисты, призванные сеять доброе и вечное с большой сцены, во времена гитлеровской Германии, а также опровергает утверждение о независимости людей искусства от политики. При этом пафос произведения постоянно меняется: из иронического он перерастает в сарказм, сатиру и гротеск, придавая морально-этической проблематике пьесы резкий обличительный характер. Ее персонажи обвиняются в том, что были не только оппортунистами и коллаборационистами, но и идеологическими пособниками и исполнителями Холокоста.

Темой драмы «Бургтеатр» является и осмеяние и порицание «заидеологизированности» немецкого языка. Герои участвуют в постановке спектакля Грильпарцера, но не замечают, какие языковые метаморфозы происходят с текстом в их интерпретации.

Шокирующее и оригинальное использование языка и исторического факта национал-социалистического прошлого в биографиях известных артистов сделали Э. Елинек для части соотечественников автором, «гадящим в собственном гнезде». Пьеса стала скандальной сенсацией. Паула Весели, которая является прототипом героини пьесы, выступила с опровержением.

За скандалом вокруг пьесы «Бургтеатр» остался незамеченным тот факт поэтики Э. Елинек, что язык тоже может приобретать политическую окраску. Именно в этом произведении писательнице мастерски удалось показать проникновение фашистской идеологии в речь (в том числе и в Венский, а также баварский диалекты). Психоаналитический подход к характеру и языку персонажа развивает мысль о том, что любое лепетание и заикание часто является следствием комплексов (извращенной сексуальности, склон-

ности к садизму). Это качество делает персонажей податливыми культу личности фюрера и его антигуманной идеологии, основанной на пренебрежении к человеку и на отрицании ценности человеческой жизни.

Диалоги в пьесе «Бургтеатр» насыщены цитатами из фильмов и лозунгами национал-социалистов. Автор преломляет их через призму иронии. Слова и мысли героев исчезают за цитацией и аллюзиями. Елинек заставила публику искать в словах персонажей иные значения слов в процессе активного восприятия информации; происходит слияние эстетики тривиального (времен второй мировой войны) и идеологии фашизма. Этот симбиоз призван сфокусировать критический зрительский взгляд из будущего на прошлом, на важном для автора этическом ракурсе. Музыкальные заимствования из Венских оперетт и популярных песен придают произведению лживый патриотический тон. С этой же целью использовано упоминание имен австрийских композиторов (И. Штрауса, Й. Ланнера и др.).

Драматург заставляет публику осознать, что даже фильмы о Моцарте и Бетховене, снятые в то время, оказались наполненными антисемитским содержанием, что вызывает у нее ужас и отторжение. Неотъемлемой частью сюжета является постановка на сцене театра пьесы «Каждый» («Jedermann») Макса Райнхарда в 1935–1937 гг. Известный в то время актер Аттила Хербигер играет в ней главную роль. По иронии судьбы, Максу Райнхарду, автору и педагогу, подготовившему многих актеров для Бургтеатра, пришлось эмигрировать из страны из-за своего еврейского происхождения.

Местом действия пьесы служит квартира актерской семьи в стиле бидермайер. Интерьер выступает характеристикой владельцев квартиры, передавая солидность, стабильность, состоятельность, уверенность в себе. Герои, словно персонажи пьесы течения «искусство родного края» («Heimatkunst»), носят народные костюмы, маски, причем последние не являются чисто сценическими атрибутами. Их часто сохраняют и в повседневности.

Актеры позируют и играют то одну роль, то другую. Язык жестов варьируется в зависимости от продвижения от одного цикла к другому, в зависимости от смены роли. В опереточном духе со стилизацией под фольклор выстроены начало и конец пьесы. Отдельные фигуры снова и снова перевоплощаются из роли театральной в роль кинематографическую. Соответственно в унисон этому выстроен и текст на сцене – то слышится венский диалект, то звучит литературная речь, когда-то характерная для сцены Бургтеатра. Столь вопиющий монтаж (почти коллаж) различных языковых стилей, доходящий до разрушения привычно-понятного языка, становится важным аспектом пьесы. Языковые эксперименты Елинек доводят до абсурда изображаемую реальность актерского мира. Смысловой основой пьесы является архитектоническая антитеза: стремление влиять на формирование сознания людей и отсутствие внутреннего содержания, способного оказать такое влияние, представляет собой важное противоречие пьесы.

Действие в первом акте разворачивается в 1941 г., а во втором акте события разворачиваются уже через четыре года, незадолго до освобождения

Вены Красной армией. И хотя действие охватывает годы, событий нет, как нет и перемен в образе мыслей. Лишь в речи персонажей реализуется динамика драматического сюжета, но искажения слов, нагромождения сексуальных скабрезностей, использование элементов диалекта скорее передают атмосферу агрессивности, прорывающуюся сквозь легкомысленный опереточный тон внешнего благополучия. Агрессия является важной характеристикой всей системы образов. Она присутствует как в межличностных отношениях, так и в отношениях с внешним миром. В рамках актерской семьи агрессия ее членов направлена на сестру, на умственно отсталую Анни Розар. Стремясь уберечь ее от эвтаназии, практиковавшейся нацистами, они проявляют к ней привязанность, но, в то же время, издеваются над ней и унижают ее. Так Э. Елинек показала утрату человечности теми, кто должен был создавать на сцене образы для подражания.

Публикация пьесы принесла Э. Елинек славу «разоблачительницы» невиновности собственной страны и множество проблем: непонимание и даже отчуждение в определенных литературных кругах, но правда для драматурга превыше всего.

Аллегорическое интермеццо – значимая часть пьесы, которая пародийно показывает, что не каждый «заслужил» быть гражданином так называемого альпийского сказочного королевства (Третьего Рейха). Герой сказки, составляющей основу интермеццо – альпийский король. Он изгоняет со сцены одного из персонажей, отказывается пускать его в новый дом – новую Германию. Оскорбления, звучащие при этом, – также в духе политики того времени: «красная чума», «иностранец», «представитель мирового еврейства». Король, символизирующий власть, вмешивается во все, даже в семейные отношения. Он поучает, предостерегает, рассуждает в духе идеологии национал-социалистов.

Аллюзия Э. Елинек на театр Брехта проявилась в пьесе в ее особенном интересе к будущим поколениям. Драматургу важно то, какими они будут. А формирование будущего происходит в настоящем. Ее герой провозглашает: «Я – Австрия! Я – будущее!» При этом он неумело пользуется цитатами из творчества Гете и Шиллера, пытаясь провозгласить гуманистические идеалы. Он остается непонятым. Его метания вызывают у окружающих неприятие и отторжение. Противоречивость «мирного» присоединения Австрии к Германии невозможно было показать красноречивее.

Деформация личности под воздействием ложных идеалов, как и деформация языка, в первую очередь языка главной героини Кете Весели, происходит в направлении агрессивности, садизма и сексуализации. Оговорки, невнятное проговаривание, обрывание фразы и модификация продолжения наделяют язык коннотацией насилия и превращают его в часть идеологии массового уничтожения. Его задача – недоговорить, замолчать, скрыть, вытеснить из общения факты реального уничтожения людей.

В своих характеристиках национального языка автор пьесы бескомпромиссна, она не останавливается перед табу. Так, в одной из сцен

упоминается тот факт, что жена коменданта Бухенвальда пользовалась абажурами и другими предметами быта, изготовленными из кожи убитых узников. Таково лицо жены и матери, выпадающее из привычного представления, – еще один миф рушится. А игра героев со словом «Auschwitz» (Освенцим) ведется параллельно с существительным «Schwester» (сестра). Намерение говорящих субъектов – заставить зрителя думать о чем-то безобидном, например, о семье, как о месте преступления.

В речи братьев-артистов – Шорша и Иштвана – патриотический дискурс незаметно переходит в дискурс массового уничтожения, который через оговорки показывает читателю истину. Неповторимый язык, которым пользуются главные герои, нельзя считать искусственным (только используемым Э. Елинек и придуманным ею для создания колорита). Он – своеобразная традиция. Подобные «диалекты» можно обнаружить еще в произведениях Э. Хорвата и М. Фляйсер, введенных как объекты игры во второй акт пьесы.

Язык главной героини Кете Весели служит важной характеристикой данного характера: речь Кете постоянно меняется от воинственно-грубоватой вплоть до экстатически патриотичной. Апогеем звучит национал-социалистическое приветствие «Зиг хайль!». Она, очевидно, хочет сказать что-то иное, но не может. Мысль о неспособности языка к выражению волновала в годы создания произведения многих литераторов.

Манера говорить передает особенности мышления. Сумбурные фантазии Кете – лепетания, заикания, путаница, отсутствие логики – должны подчеркнуть главное: неясность изложения есть признак неясности в мыслях. Позиция Э. Елинек в отношении интеллигенции Австрии вызывает у публики шок. Она разоблачает политическую беспринципность, необразованность, снобизм интеллигенции и пародийно сталкивает на сцене действующие лица с их же собственным языком. Например, Кете, владеющая «партийной лексикой», использует эти знания в пропагандистском фильме «Возвращение», причем играет она простую «немецкую девушку», живущую в Польше и далекую от всякой политики.

Символом замученных или убитых фашистами выступает карлик из Бургтеатра. Этот старый актер-мим пока не выброшен из труппы по причине дряхлости. Незадолго до окончания войны Весели-Хербигеры приходят к мнению, что он для них – чуть ли не единственная возможность обелить свою репутацию (ведь они покровительствовали ему). Они дистанцируются от деяний фашистов, но страх возмездия не дает им покоя. Героиня обращает свой садизм против себя же и пытается покончить жизнь самоубийством, а один из братьев ищет себе алиби (выписывает чек одному из бойцов Сопротивления). И все же менталитет героев остается прежним. Его выдает заключительный гимн, гротескно исполняемый всеми собравшимися вокруг театрально-эффектно истекающей кровью Кете. Виртуозная языковая игра делает Вену и всю австрийскую культуру в пьесе «Бургтеатр» полигоном смерти. Место действия – это концентрационный лагерь с атрибутами его языка.

Следует указать на тот факт, что говорение является существенной частью действий героев пьесы «Бургтеатр». Язык персонажей маскирует соглашательство не только с пропагандой национал-социализма, но и с массовым уничтожением – артикулирует то, что в реальности никто не решился произнести. Сюжет вынуждает героев говорить помимо своей воли, что является главным в процессе интерпретации их поведения. В рамках анализа содержания становится очевидным, что язык пьесы выступает как одно из важнейших составляющих произведения. Толкование уже содержится в нем, а герои интерпретируют сами себя через речь. В пьесе «Бургтеатр» Э. Елинек обыгрывает фундаментальный для постмодерна тезис о соотнесенности языка с таким феноменом, как власть.

Несостоявшееся обличение преступников, неразличение жертв и преступников, принятое в послевоенные годы в австрийском обществе, порождает идею о мире-хаосе, в котором все позволено. Одна из важнейших идей пьесы – предостережение от забвения уроков Второй мировой войны.

І. В. Поўх
г. Брэст, Беларусь

КАНЦЭПТАСФЕРА ГІСТАРЫЧНАГА ЧАСУ Ў РАННЯЙ ТВОРЧАСЦІ ШЭЙМАСА ХІНІ

Гістарычны час як форма мастацкага часу складае зместаўтваральную і структураўтваральную аснову мастацкіх твораў гістарычнай тэматыкі, незалежна ад іх жанравай прыналежнасці. Агульнавядома, што ніводзін мастацкі – у прыватасці літаратурны – твор не пазбягае ўплыву свайго часу, у той ці іншай ступені ўяўляючы сабой увасабленне аўтарскай думкі, мэтавай аўдыторыі і асяроддзя, у якім ён узнік. Мастацтва, найперш мастацтва слова, стварае і адкрывае своеасаблівую гістарычную перспектыву, пункт погляду на мінулае. Яскравым прыкладам гэтага з'яўляецца творчасць ірландскага паэта Шэймаса Хіні (1939–2013), лаўрэата Нобелеўскай прэміі 1995 года "for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past" ("за лірычную прыгажосць і этычную глыбіню творчасці, якая ўзвялічвае штодзённыя цуды і жывое мінулае") [1]. Прыведзеная вышэй фармулёўка абгрунтавання Нобелеўскай узнагароды сцвярджае вядучую ролю гісторыі ў творчасці паэта як сродку захавання культурнай ідэнтычнасці. Мінулае Ірландыі стварае фон для шэрагу яго вершаў, далучаючы чытача да яе неразгаданых таямніц. У найбольшай ступені ўсё, адзначанае вышэй, датычыцца ранніх зборнікаў вершаў Шэймаса Хіні (*Death of a Naturalist* 'Смерць натураліста' (1966), *Door into the Dark* 'Дзверы ў цемру' (1969), *Wintering Out* 'Узімку на свежым паветры' (1972) і *North* 'Поўнач' (1975)), якія і склалі аб'ект нашага даследавання.

Тэмпаральнасць першага зборніка Ш. Хіні “Смерць натураліста” вызначаецца пераважна катэгорыяй біяграфічнага часу, якая грунтуецца на канцэптах “сям’я”, “продкі”, “дзяцінства”, “прырода” і пад. Тым не менш, ужо на гэтым этапе паэт усведамляе сябе не толькі як асобу, але і як прадстаўніка сваёй нацыі, чый лёс непарыўна звязаны з яе мінулым і сучаснасцю. Пра гэта сведчыць шматзначнасць назвы верша-маніфеста *Digging* ‘Раскопкі’. У вершы паслядоўна, быццам археалагічныя напластаванні, раскрываюцца сэнсы гэтага слова: журналісцкае даследаванне, увасобленае ў вобразе асадкі, якую зручна, бы ружжо (*snug as a gun* [2, с. 13]), трымае рука, прадвызначаючы тым самым жорсткую і няўмольную публіцыстычнасць паэзіі Шэймаса Хіні; капанне бульбы як прыклад сялянскага побыту і сведчанне біяграфічнасці ранніх вершаў паэта; і, нарэшце, археалагічныя раскопкі, як увасабленне гістарызму яго творчасці.

Матыў каранёў як асновы ўсяго існага распрацоўваецца ў творчасці Шэймаса Хіні ў дзвюх асноўных тэмпаральнасцях: біяграфічнай і гістарычнай, носьбітамі якіх выступаюць, адпаведна, сям’я і глеба. Хранатоп глебы як месца, дзе захоўваецца мінулае, парэшткі людзей, культур, жывых і памерлых, спадзяванняў і роспачы, займае асаблівае месца ў ранняй творчасці паэта. Археалагічныя раскопкі праліваюць святло на складаную і трагічную гісторыю краіны, якая, у сваю чаргу, выступае адным з лейтматываў яго паэтычнай спадчыны. Адзначаны вышэй хранатоп раскрываецца праз асобныя локусы (калодзеж, яма, балота), жывыя і нежывыя аб’екты, якія ўтрымлівае глеба (карані, бульба, парэшткі ахвяр старажытных рытуалаў), інструменты, якія дазваляюць зазірнуць углыб яе (рыдлёўка, плуг, бульбакапалка), а таксама дзеясловы зыходнага руху (*sink* ‘паглыбляцца’, *reach in* ‘цягнуцца ўглыб’, *drown* ‘патануць’) як сімвал пераходу ў роўніцу мінулага часу.

Функцыю багны як захавальніка калектыўнай памяці даследчыкі [3] называюць адным з вызначальных чыннікаў паэзіі Шэймаса Хіні. Не адкрываючы прамога шляху ў мінулае як замкнёную прастору, багна ўяўляе сабой своеасаблівы палімпсест [3], носьбіт напаўсцёртых слядоў і напластаваных успамінаў, “бяздонную” крыніцу мінулых падзей, якія ніколі не былі і не будуць сучаснасцю. Падкрэсліваючы неад’емнае адзінства актуальнай рэчаіснасці суб’екта ўспамінаў як кантэкста, створанага яго ўласным досведам, і згадак мінулага, брытанскі літаратуразнаўца Пітэр МакКэй (*Peter MacKay*) адзначае, што “далёкая ад дасканаласці, памяць у гэтых вершах уяўляе сабой бесперапынны працэс, бесперастанны зварот да адных і тых жа падзей з розных пунктаў погляду, і нязменнае самаўдасканаленне” [4, p. 80]. Багна – сімвал ізаляванасці мінулага, яго прыналежнасці да прасторы “пазапамяці”, аддаленасці і незалежнасці ад цяперашняга часу і ў той жа час непарыўнай прычынна-выніковай сувязі з ім. Інтэрпрэтацыя мінулага як базавага чынніка, які абумоўлівае існаванне і вызачальныя ўласцівасці сучаснасці, дазваляе разглядаць багну як перадумову паўтаральнасці і цыклічнасці Сусвету, якая пераўзыходзіць межы ірландскай гісторыі. Багна зрушвае фокус паэзіі Шэймаса Хіні з тапаграфічнага да археалагічнага падыходу,

з гарызантальнай у вертыкальную прастору, з паслядоўнай у пашыраную тэмпаральнасць. Яна знаходзіцца па-за прасторай і часам, з'яўляючыся адначасова крыніцай, шляхам і месцам прызначэння, тым, што было, што ёсць і што будзе. Ш. Хіні стварае т. зв. "паэтычны час" [3], які выходзіць за межы каляндарнага часу і метафізічнай тэмпаральнасці, спрадвечны час суіснавання ўсіх жывых істот.

Адной з праяў гістарычнай тэмпаральнасці ранняй творчасці Шэймаса Хіні з'яўляецца зварот да вобразаў продкаў як прадстаўнікоў уласнай супольнасці. У вершы *Ancestral Photographs* 'Фотаздымкі продкаў' паэт стварае замалёўку Ірландыі канца XIX – пачатку XX стагоддзя праз апісанне фенатыпу тыповага ірландца (*Jaws puff round and solid as a turnip, // Dead eyes are statue's and the upper lip // Bullies the heavy mouth down to a droop* [2, с. 26]), элементаў тагачаснай моды (цвёрды фетравы капялюш (*bowler hat*), срэбны ланцужок для гадзінніка), заняткаў (гандаль буйнай рагатай жывёлай на кірмашы). Лінейнасць і незваротнасць гістарычнага часу ўвасабляюцца ў лексемах семантычнага поля "завершанасць" (*dead* 'мёртвы', *fade / faded* 'выцвітаць / выцвілы', *come down* 'сысці', *stopped* 'спыненыя', *parked* 'прыпаркаваная', *stands still* 'стаіць нерухома', *closing* 'зачыняючы'), а таксама ў сакральна-рытуальным працэсе перамяшчэння старога фотаздымка са сцяны на гарышча. Спалучэнне лексем разгледжанага вышэй семантычнага поля (*burial mounds* 'пахавальныя курганы', *put the stone back in its mouth* 'закласці камянём уваход' і пад.) з працэсам рытуальнага перамяшчэння мы назіраем і ў вершы *Funeral Rites* 'Пахавальныя абрады'.

Асобную групу складаюць вобразы ахвяр старажытных рытуалаў, матэрыялізаваныя ў целах тапельцаў, знойдзеных падчас археалагічных раскопак (*Bog Queen* 'Каралева балота', *The Grauballe Man* 'Чалавек з Граўбаля', *Punishment* 'Пакаранне', *Kinship* 'Роднасць' і пад.). Уплыў часу на фізічны стан парэшткаў перадаецца лексемамі (пераважна дзеясловамі, дзеяслоўнымі словазлучэннямі і дзеепрыметнікамі) з канатацыяй знікнення / распаду (*hacked* 'раструшчаны', *frayed* 'зношаны', *digested* 'пераварыў', *fermenting* 'падчас ферментавання', *reducing* 'які змяншаецца', *has shrunk* 'зморшчылася', *rot* 'гніль', *perishable* 'нетрывалы' і пад.), тады як тэмпаральны разрыў паміж роўніцамі мінулага і цяперашняга часу ўвасабляецца ў лексемах семантычнага поля "страта" (*forgotten* 'забыты', *nameless* 'безыменны'). Невыпадкова П. МакКэй адзначае "пазачасавасць" існавання "людзей балота", іх "унутраны гістарызм", радыкальна адрозны ад звыклай тэмпаральнасці [4, p. 83]. Даследчыкі [3; 5; 6] выкарыстоўваюць для апісання такіх артэфактаў, тэрмін "мнематоп": багна як мнематоп не толькі актывізуе памяць, але і сама з'яўляецца памяццю як у фігуральным, так і ў літаральным сэнсе, увасобленай у эксгумаваных целах.

Хранатоп багны і тарфянікаў як прасторы, якая захоўвае мінулае для сучаснасці, ўвасабляецца ў паўночнаеўрапейскіх тапонімах – назвах мясцін, дзе ў розны час з'яўляліся адзначаныя вышэй знаходкі: *Jutland* (паўвостраў Ютландыя (Данія)), *Aarhus* (горад Орхус, другі па велічыні горад Данii,

змешчаны на ўсходзе паўвострава Ютландыя), *Tollund, Grauballe, Nebelgard* (вёскі на паўвостраве Ютландыя). Як вядома, у пэўныя гістарычныя перыяды, калі гісторыя становіцца штодзённай рэчаіснасцю, дамінантнай місіяй паэтаў і пісьменнікаў становіцца адлюстраванне вызначальных падзей – адным з прыкладаў гэтага ў Паўночнай Ірландыі стаў жнівень 1969 года, які паклаў пачатак 30-гадоваму перыяду масавых рэлігійных і палітычных сутычак на яе тэрыторыі. Прасторавы і тэмпаральны зрух у заключнай страфе верша *The Tollund Man* ‘Чалавек з Толанда’ падкрэслівае адзінства мінулага і сучаснасці, выклікае асацыяцыі з трагічнымі падзеямі ў сучаснай паэту Ірландыі і выступае сродкам сакралізацыі іх ахвяр. Як адзначаюць даследчыкі [7], спроба паэта змясціць падзеі адзначанага перыяда, іх першапрычыны і місію іх удзельнікаў у шырэйшы міфалагічны кантэкст усталёўвае няўстойлівую паралель паміж уяўным мінулым і сучаснай рэчаіснасцю, у выніку чаго наяўнасць у апошняй матэрыяльнага ўвасаблення абумоўлівае выцісканне міфа гісторыяй, што, у сваю чаргу, звужае змест твора, выводзячы на першы план асабісты досвед. Шэймас Хіні звяртаецца да рэмінісцэнтных хранатопаў Толанда і Ютландыі і ў пазнейшых вершах, у прыватнасці ў аднайменным вершы са зборніка *The Spirit Level* ‘Ступень духоўнасці’. Сюжэтную аснову твора складае вандроўка лірычнага героя ў Толанд у якасці турыста. Маркерамі пераходу з роўніцы цяперашняга часу ў роўніцу мінулага выступаюць граматычныя формы (дзеясловы пазамінулага часу (*Past Perfect Tense*), а таксама спалучэнне мадальнага дзеяслова з перфектным інфінітывам), лексічныя адзінкі з канатацыяй мінулага часу (*mound* ‘курган’, *tribe* ‘племя’), а таксама належныя да лексіка-семантычнай групы “гістарычныя артэфакты” (*standing stone* ‘каменны слуп’, *runic script* ‘рунічная пісьменнасць’), нетранслітараваны графічны перанос (трансплантацыя) запазычаных лексем у іх першапачатковым выглядзе (*futhark* – найстарэйшы рунічны алфавіт).

Функцыю рэмінісцэнтнага хранатопа ў вершы *Funeral Rites* ‘Пахавальныя абрады’ выконвае тапонім *Boyne* ‘Бойн’ – рака на паўночным усходзе Ірландыі, у выгібе якой змяшчаецца *Brú na Bóinne* ‘даліна Бойн’ са старажытнымі магільнямі эпохі мегаліту – аб’ект культурнай спадчыны ЮНЭСКА. Злучальным чыннікам паміж тэмпаральнымі роўніцамі таксама выступае прыпадабненне пахавальнай працэсіі да вялікай змяі, галава якой *enters the megalithic doorway* ‘уваходзіць у дзверы мегаліту’, а хвост выцягваецца з *Gap of the North* ‘Паўночнай цясніны’ (неафіцыйная назва *the Moyry Pass* ‘перавала Мойры’). Асобнае месца займаюць паўночнаеўрапейскія тапонімы *Iceland, Greenland, Orkney, Dublin* (верш *North* ‘Поўнач’) як сведкі гераічных старонак гісторыі, узмоцненыя мілітарысцкай лексікай (*raiders* ‘захопнікі’, *sword* ‘меч’, *violence* ‘жорсткасць’, *revenge* ‘помста’, *Thor’s hammer* ‘молат Тора’, *hatred* ‘нянавісць’, *spilled blood* ‘пралітая кроў’).

У вершах *Viking Dublin: Trial Pieces* ‘Дублін вікінгаў: пробныя вырабы’ і *Bone Dreams* ‘Сны костак’ гістарычнае мінулае ўвасабляецца ў археалагічных артэфактах (*combs* ‘грабеньчыкі’, *bone pins* ‘касцяныя шпількі’, *coins*

‘манеты’ і пад.), знойдзеных падчас раскопак, і лексічных адзінках семантычнага поля “продкі” (*ancestry* ‘род’, *old fathers* ‘старыя бацькі’, *burial* ‘пахаванне’, *ghosts* ‘прывіды’).

Сацыякультурны і сацыяльна-эканамічны кантэкст шэрагу вершаў Шэймаса Хіні абумоўлівае ўсеагульны характар ўвасаблення гістарычнага часу ў яго творчасці. Адлюстраванне заняпаду ірландскай эканомікі ў 30-я гг. XX стагоддзя [8] прасочваецца ў разгледжаным вышэй вершы *Ancestral Photographs* ‘Фотаздымкі продкаў’ на прыкладзе афіцыйнай забароны кірмашоў, якія стваралі канкурэнцыю гандлярам (*And watch you sadden when the fairs were stopped. // No room for dealers if the farmers shopped // Like housewives at an auction ring* [2, p. 27]). Вершы *At a Potato Digging* ‘Капаючы бульбу’ і *For the Commander of the “Eliza”* ‘Галоўнакамандуючаму “Элізы” ’ будуюцца на алюзіі да Вялікага голаду сярэдзіны XIX стагоддзя, выкліканага, найперш, захворваннем і, адпаведна, неўраджаем бульбы. Атмасфера суцэльнай бядоты і безнадзейнасці ствараецца, апрача іншага, шляхам выкарыстання адмоўна афарбаваных тэмпаральных словазлучэнняў (*Centuries of fear and homage to the famine god* ‘стагоддзі страху і даніны богу голаду’, *timeless fast* ‘бясконцы пост’, *hungering from birth* ‘галодныя ад нараджэння’).

Маркерам гістарычнай тэмпаральнасці ў ранніх вершах Шэймаса Хіні выступае таксама традыцыя як злучальны чыннік, увасабленне мінулага ў сучаснасці. У вершы *Traditions* ‘Традыцыі’ са зборніка *Wintering Out* ‘Узімку на свежым паветры’ паэт звяртаецца да моўнай традыцыі як носьбіта нацыянальнай ідэнтычнасці праз супрацьпастаўленне “спрадвечнай” ірландскай і навязанай звонку англійскай мовы. Адпаведна, тэмпаральнасць верша выяўляецца праз лексемы семантычных палёў “традыцыя” (*tradition, custom* ‘звычай’, *grass-root* ‘народны, масавы’) і “заняпад” (*vestigial* “рудыментарны”, *forgotten* “забыты”), а таксама вобраз крыжа Св. Брыгіты, выкінутага за адсутнасцю патрэбы ў адрыну. Спалучэнне *cherished archaisms* ‘запаветныя архаізмы’ і стылёва маркіраваныя дзеясловы *deem* ‘меркаваць’ і *allow* ‘дапускаць’ ілюструюць сакралізацыю традыцыі, стаўленне да пражыткаў мінулага як носьбітаў “патаемных ведаў”. У вершы *Bone Dreams* ‘Сны костак’ знойдзены на полі кавалак косткі метафарызуецца як *language of touch* ‘мова дотыку’, тым самым надаючы мове статус гістарычнага артэфакта, што падкрэсліваецца выкарыстаннем шматлікіх лексем семантычнага поля “мова” (*language, tongue* ‘мова’, *diction* ‘стыль вуснага маўлення’, *consonants* ‘зычныя’, *grammar* ‘граматыка’, *declensions* ‘скланенні’, *philology* ‘філалогія’, *kennings* ‘апісальныя звароты’). Паэт вылучае чатыры асноўныя стадыі развіцця англійскай мовы, паступова заглыбляючыся ў яе гісторыю, пераходзячы ад больш позніх этапаў да вытокаў і характарызуючы кожную з іх трапным эпітэтам (*Elizabethan canopies* ‘покрыва Лізаветы’ – *Norman devices* ‘вынаходніцтвы нармандцаў’ – *mayflowers of Provence* ‘кветкі Правансу’ – *ivied Latins of churchmen* ‘павойная латынь святароў’). Пераход у роўніцу гістарычнага часу і вяртанне ў цяперашні час адбываюцца ў вершы праз

выкарыстанне дзеясловаў са значэннем звароту да мінулага (*drop* ‘абрынуцца’, *push back* ‘прапіхацца назад’) і адваротнага руху (*come back* ‘вяртацца’, *re-enter* ‘зноў уваходзіць’), а таксама лексем з канатацыяй замкнёнай прасторы (*dungeon* ‘вязніца ў падполлі’, *coffered* ‘схаваны ў куфары’) як сімвала аддаленасці ў часе.

Сувязь паміж роўніцамі цяперашняга і мінулага часу нярэдка будуецца на асацыяцыях і ўспамінах (фотаздымак перастварае ва ўяўленні эпоху, у якую жыў змешчаны на ім чалавек; капанне бульбы выклікае думкі пра час, калі яе не хапала і пад.), падкрэсліваючы бясконцасць і бесперапыннасць гістарычнага часу. Маркерамі тэмпаральнага зруху выступаюць таксама лексемы семантычнага поля “памяць” (*memory* ‘памяць’, *restore* ‘аднаўляць у памяці’, *memories* ‘успаміны’ і пад.), дзеясловы і дзеепрыметнікі ўзыходнага руху (*dug up* ‘выкапаны’, *exhumed* ‘эксгумаваны’).

Такім чынам, у творчасці Шэймаса Хіні знаходзяць увасабленне такія ўласцівасці гістарычнага часу, як лінейнасць, бесперапыннасць, незваротнасць, бясконцасць і ўсеагульнасць, рэалізаваныя праз хранатоп глебы як прасторы, якая захоўвае мінулае для сучаснасці, вобразы продкаў і ахвяр старажытных рытуалаў, археалагічныя артэфакты, а таксама праз сацыякультурную і сацыяльна-эканамічную кантэкстуалізацыю асобных вершаў паэта. Злучальнымі чыннікамі паміж тэмпаральнымі роўнцамі мінулага і цяперашняга часу выступаюць тапонімы, традыцыя як носьбіт нацыянальнай ідэнтычнасці, рэмінісцэнтныя асацыяцыі і ўспаміны. Сярод асноўных канцэптаў, якія складаюць катэгорыю гістарычнага часу ў паэзіі Шэймаса Хіні, вылучаюцца канцэпты “мінулае”, “нацыя”, “ахвяра”, “ідэнтычнасць” і шэраг іншых.

ЛІТАРАТУРА

1. The Nobel Prize in Literature 1995 [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/summary/. – Date of access : 23.09.2022.
2. Heaney, S. Death of a Naturalist / S. Heaney – London, Boston : Faber and Faber, 1987. – 57 p.
3. Ahmadgoli, K. Dwelling in the “Darkness Echoing” : The Poetic Vision of Seamus Heaney and Martin Heidegger / K. Ahmadgoli, S.-N. Taheri-Azam // Brno Studies in English. – 2018. – Vol. 44, No. 2. – P. 59–76.
4. MacKay, P. Memory, the Bog, Seamus Heaney / P. MacKay // Ecloga. – 2009. – №7. – P. 80–97.
5. Garrard, G. Heidegger, Heaney and the problem of dwelling / G. Garrard // Writing the Environment : Ecocriticism and Literature / ed. R. Kerridge, N. Sammells. – London : Zed Books, 1998. – P. 167–181.
6. Purdy, A. The Bog Body as Mnemotope: Nationalist Archaeologies in Heaney and Tournier / A. Purdy // Style. – 2002. – Vol. 36(1). – P. 93–110.

7. Dolmányos, P. Myth versus History in Contemporary Irish Poetry / P. Dolmányos // Eger Journal of English Studies. – 2018. – Vol. XVIII. – P. 55–64.
8. Neary, J. P. Protection, Economic War and Structural Change : The 1930s in Ireland / J. P. Neary, C. Ó Gráda // Irish Historical Studies. – 1991. – Vol. 27, No. 107. – P. 250–266.

Ю. А. Шлемен
г. Мінск, Беларусь

АСЭНСАВАННЕ ПАДЗЕЙ РЭВАЛЮЦЫІ Ў ЗБОРНІКАХ ЯРАСЛАВА СЭЙФЕРТА «ГОРАД У СЛЯЗАХ» І «ПАШТОВЫ ГОЛУБ»

У кожнага народа існуюць гістарычныя падзеі, якія знаходзяць сваё адлюстраванне ў літаратуры. Пэўныя тэмы выклікаюць асаблівую цікавасць у розных пісьменнікаў, якія спрабуюць пераасэнсаваць наступствы такіх падзей для грамадства, паколькі, як адзначаў А. Асман, «гістарычныя траўмы, абумоўленыя не ваеннымі дзеяннямі, а актамі эксплуатацыі людзей, антыгуманнага звароту з імі і іх знішчэння, не вылечваюцца забыццём» [1, с. 48].

У чэшскай літаратуры пачатку XX ст. адной з самых папулярных тэм, звязаных са зменамі ў грамадска-палітычным ладзе краіны, стала тэма рускай Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. Напрыклад, паэт С. К. Нэйман у сваёй творчасці прайшоў ад шляху непрыняцця буржуазнай рэчаіснасці і мецяжа да рэвалюцыйнай пралетарскай ідэалогіі праз усхваленне Вялікай Кастрычніцкай рэвалюцыі. Знакаміты чэшскі пісьменнік Я. Сэйферт таксама ўскладаў вялікія спадзяванні на пэўныя змены ў сувязі з рэвалюцыйнай перабудовай у грамадстве, што і адлюстравалася ў яго творчасці.

Палітычная схільнасць бацькі да сацыял-дэмакратаў і паходжанне з жыжкаўскай пражскай ускраіны паўплывалі на светапогляд маладога паэта і прывялі да стварэння анархісцкага гуртка. Пасля заснавання камуністычнай партыі ў 1921 г. у Чэхаславакіі малады пісьменнік адразу ўступае ў яе. Менавіта ў гэты час і выходзіць яго першы зборнік вершаў «Горад у слязах», поўны барыкад і рэвалюцыйных лозунгаў.

Вера ў змены і паляпшэнне жыццёвых умоў, што прыйдуць з перамогай рэвалюцыі, была звязаная ў пісьменніка з яго цяжкім і бедным дзяцінствам. «Наколькі я памятаю, была ў нас у тыя гады яшчэ адчувальная нястача. Бацька пасля вайны дастаткова доўга быў без працы, і талеркі ў нас былі амаль пустыя», – распавядаў сам Я. Сэйферт [2, s. 180]. Свае ўражанні ад складанасцей жыцця працоўнага насельніцтва аўтар перадаў у першым паэтычным зборніку «Горад у слязах» (Město v slzách, 1921). У вершах паэт адлюстраваў свой жыццёвы вопыт юнака з пражскай працоўнай ускраіны.

Творы з «Горада у слязах» перадаюць аўтарскае стаўленне да пакут насельніцтва, што паходзіць з прадмесцяў, і яго незадаволенасць той несправядлівасцю, якую штодзённа адчуваюць прадстаўнікі ніжэйшых слаёў чэшскага грамадства, а менавіта працоўныя: «však dokud z bratří mých trpěti bude jediný, // nebudu šťasten, // a nespravedlivostí světa vzbořen, // dál jako teď» («аднак пакуль з братоў маіх пакутваць будзе хоць адзін, // я не буду шчаслівы, // і несправядлівасцю света ўзрушаны, // далей як зараз») [3, s. 11]. Ужо ў гэтым зборніку дамінуюць урбаністычныя матывы, якія пераважаюць над усімі астатнімі вобразамі ў вершах. «Кніга была наіўнай… многа слоў, ніякай паэзіі, але ўсё-такі кавалачак, невялікі кавалачак жыцця жыжкаўскіх вуліц, нямнога лірыкі галерэй жыжкаўскіх дамоў, нямнога наіўнай эротыкі, хлапечы вопыт на няцвёрдых нагах, імклівасць бурлівай эпохі, запушчанай маторам рускай рэвалюцыі», – пасля ацэньваў свой зборнік пісьменнік [4]. Менавіта рэвалюцыя становіцца для лірычнага героя тым збавеннем, якое прынясе паляпшэнні і за якое ён гатовы памерці на барыкадах: «Panno Maria, // když už je nutno, abych umřel taky já, // […] dej, ať umřu jednoho krásného dne na barikádě revoluce // s puškou v ruce» («Дзева Марыя, // калі ўжо трэба, каб памёр таксама і я, // […] дай, каб памёр у адзін цудоўны дзень на барыкадзе рэвалюцыі // са зброяй у руках») [3, s. 22].

Культурная рэвалюцыя тут адлюстравана як «*свята беднякоў*» [3, s. 28]. Аднак на пачатку творчасці пісьменніка чэшская сталіца і сам вобраз горада не становяцца сімвалам велічнасці і прыгажосці, бо прыносяць простым людзям цяжкасці і пакуты паўсядзённага жыцця. Сваё выратаванне лірычны герой бачыць у разнастайнасці прыроды, багацце якой апісвае з дапамогай асіндэтону: «Svou slávou // nezvítězilo město nade mnou, // svým majestátem a velikostí mě neočarovalo, // miluji hvězdy, lesy, prameny, louky a květiny // a navrátím se v jejich náruč tajemnou» («Сваёй славай // не перамог горад нада мной, // сваім і велічнасцю мяне не зачаравала, // я люблю зоркі, лясы, паляны і кветкі // і вяртаюся ў іх абдымкі ўпотайкі») [3, s. 11].

Для Я. Сэйферта Прага, а асабліва аддаленыя ад цэнтра раёны, сталі горадам беднякоў, што падкрэсліваецца ў вершы «Дзеці з прыгараду» (Děti z předměstí). З дапамогай параўнанняў і эпітэтаў аўтар апісвае той цяжкі і гаротны стан, у якім знаходзіліся дзеці, якія жылі ў чэшскім прыгарадзе, прычым выкарыстанне анжамбемана дазваляе акцэнтаваць увагу чытачоў на беднасці людзей з прыгараду Прагі: «stáli jsme dopola nazí a bledí jako křída, // my chlapci z předměstí, // neb všecky nás přemohla a všem nám na prsou klečí // předměstská bída» («стаялі мы да паловы нагія і бледныя як крэйда, // мы, хлопцы з прыгараду, // ці ва ўсім нас перамагла і цісне нам на грудзі // прыгарадная беднасць») [3, s. 25]. Менавіта таму і сам горад, і яго ўскраіны ўспрымаюцца лірычным героем верша са смуткам і адзінай верай у тое, што рэвалюцыйныя падзеі змогуць змяніць становішча і палажэнне жыхароў Прагі: «Hoši, vy všichni musíte být zase zdraví, // aby až na ulicích světa ten veliký koncert bude, // mohli jste všichni hráti z partitury rudé // revoluční symfonii! // A ta, panečku, bude!» («Хлопцы, вы ўсе мусіце быць зноў

здаровыя, // каб калі на вуліцах свету той вялікі канцэрт будзе, // маглі вы ўсе граць з партытурай чырвонай // рэвалюцыйную сімфонію! // А тая, спадары, будзе!») [3, s. 26].

Не толькі ў дадзеным вершы, але і на працягу ўсяго зборніка адчуваецца яўная перакананасць творцы, што сам горад і яго жыхароў ад беднасці і галечы выратуе толькі рэвалюцыя і яе наступствы, зменіцца звычайны лад жыцця пражскага асяродку да лепшага. «Лірычны змест “Горада ў слязах” Я. Сэйферт атрымаў з горкага вопыту сучаснасці. Ім з’яўляецца сённяшняе вялікае сацыяльнае паўстанне, хваля якога ахоплівае ўвесь свет, духоўная рэвалюцыя, […] Усё гэта гучыць свежа ў вершах Я. Сэйферта і да таго ж моцнае, пылаючае перакананне, што той новы свет хутка адрадзіцца рэвалюцыяй», – лічыць Ф. Гётц [5, s. 199–200].

У 1925 г. чэшскія пісьменнікі больш дэталёва пазнаёміліся з Савецкім Саюзам. Так, Я. Сэйферт у складзе дэлегацыі наведваў СССР і пабываў у Маскве і Ленінградзе. Прыезд пісьменніка ў гэтыя гарады супаў з мерапрыемствамі, звязанымі з адзначэннем гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі, а таму ён здолеў убачыць, з якім грандыёзным размахам адзначалася дадзенае мерапрыемства [4]. Разам з тым паэт не заўважае станоўчых змен у сацыяльным ладзе грамадства. Можна лічыць, што паездка ў Расію негатыўна ўплывае на погляды чэшскага пісьменніка, яго стаўленне да камуністычнай рэвалюцыі і светаадчуванне ў цэлым, што прыводзіць і да змен у яго паэзіі.

У адрозненні ад іншых дэлегатаў, Я. Сэйферт бачыць у Маскве не сучаснасць і развіццё, а рэшткі разруйнаванай імперыі. Менавіта таму дадзены горад, як і Прага, становіцца для яго «горадам у слязах», паколькі ад былой велічы не застаецца нічога [7]. Гэта паездка дазволіла аўтару ўбачыць сапраўдны вынік рэвалюцыйных дзеянняў, якія можна прыраўняць да вайны.

Рэвалюцыйны запал пралетарскай паэзіі змяняецца расчараваннем у камуністычным руху. У 1929 г. Я. Сэйферт выходзіць з камуністычнай партыі, выпускае маніфест, што крытыкуе новую цэнзурную палітыку кампартыі, спыняе выдавецкую дзейнасць у палітычных выданнях і ўступае ў сацыял-дэмакратычную партыю. З гэтага часу паэт у сваёй творчасці звяртаецца галоўным чынам да агульначалавечых каштоўнасцей, піша пра каханне, пра дзяцінства, захапляецца ў сваіх вершах жаночай прыгажосцю, пагружаецца ў свет успамінаў.

Зварот да іншых тэм і вобразаў назіраецца ўжо ў зборніку «Паштовы голуб» (1929), які з’яўляецца апошнім зборнікам аўтара, створаным пад уплывам «Дзеветсіла». Творы гэтага перыяду (вершы «Прага», «Віно і час», «Адзінаццатая вясна») адлюстроўваюць асабісты стыль пісьменніка і вызначаюць кола тых матываў, да якіх ён будзе звяртацца на працягу ўсёй сваёй творчасці – любоў да Прагі і паэзіі, каханне да жанчыны. «Паэт вяртаецца да сябе», – так высока ацаніў дадзены зборнік сябар Я. Сэйферта паэт Ф. Галас [6, s. 43].

Нягледзячы на тэматычныя змены ў паэзіі, аўтар у зборнік «Паштовы голуб» уключае адзін верш «Лістапад 1918» (Listopad 1918), у якім чытач

можа адчуць увесь жах рэвалюцыйных наступстваў. Так, выкарыстанне эпітэта з адмоўнай канатацыяй дазваляе перадаць спустошанасць краіны ад дзеянняў рэвалюцыі: «*viděli jsme zemi ubohou*» («*мы бачылі краіну ўбогую*») [8, s. 29]. Апісанне фізічнага стану салдат з выкарыстаннем полісіндэтону знаходзіцца ў супрацьпастаўленні з іх маральнай падрыхтаванасцю да будучай бітвы: «vojáky bez rukou a bez nohou, // ale nikoli bez nadějí, // brány pevností se otevírají» («салдаты без рук і без ног, // але ніколі без надзеі, // брамы крэпасцей адчыняюць») [8, s. 29].

У дадзеным вершы аўтар апісвае наступствы рэвалюцыйных падзей, аднак ужо ў гэтым творы прасочваецца адыход ад гэтай тэмы і зварот да вобраза паэта, які стане вобразам-лейтматывам на працягу ўсяго творчага шляху пісьменніка. Так, творца ўзгадвае паэта, якія таксама вымушаны пакутваць ад наступстваў трагічных падзей, на што паказвае не толькі выкарыстанне дзеяслова з адмоўнай канатацыяй пры апісанні фізічнага стану паэта, але зварот да асіндэтону пры апісанні рэчаў, не характэрных для пісьменніцкай дзейнасці: «je město a v něm básník stůně, // okno otevřené v podvečer. // Tu je přílba, šavle a revolver» («горад і ў ім паэт стогне, // акно адчыненае ў прыцемках. // Тут шлем, сабля і рэвальвер») [8, s. 29].

Ужыванне інверсіі, увасаблення і асанансу на глухія зычныя стварае ўражанне бязладдзя ў звыклым жыцці горада: «plyne tam řeka bez účastí («плыве там рака без удзелу») [8, s. 29], «chrliči na římsách katedrály // špinu nebes zvrácejí nad kanály, // naklanějíce hlavu do ulic, // potřísněnou trusem holubů a holubic» («вадасцёкі на карнізах сабора // бруд нябёс ванітуюць над каналамі, // нахіляючы галаву да вуліц, // запэцканую памётам галубоў і галубак») [8, с. 29]. Стваранне змрочнага настрою, што пануе на завулках горада, дасягаецца з дапамогай узгадвання падзей, звязаных са смерцю: «pohřební průvod ubírá se» («пахавальная працэсія накіроўваецца») [8, s. 30]. Адзінай з’явай, напоўненай жыццём, застаецца навакольнае асяроддзе і прырода, што падкрэсліваецца выкарыстаннем увасабленняў пры апісанні хваль, птушак і зорак: «vlny na řece to pošeptaly ptákům, // ptáci vyletěli ku oblakům, // zpívali to hvězdám ve výši // a hvězdy večer nevyšly» («хвалі на рацэ гэта прашапталі птушкам, // птушкі выляцелі да аблокаў, // спявалі гэта зоркам увышыні // і зоркі ўвечары не выйшлі») [8, s. 30].

Такім чынам, у абодвух зборніках Я. Сэйферта, напісаных на пачатку творчасці, прысутнічае тэма Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. У наступных зборніках паэт не звяртаўся да падобнай тэматыкі. Гэта можна патлумачыць фактам біяграфіі чэшскага пісьменніка: творца ў якасці дэлегата асабіста пазнаёміўся з савецкай рэчаіснасцю ў 1920-х гг. і стаў сведкам святкавання гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі. Дадзеная паездка і бачанне рэалій спрыялі зменам у стаўленні да рускай бальшавіцкай рэвалюцыі. Можна лічыць, рэчаіснасць пераканала творцу, што рэвалюцыйныя дзеянні не дадаюць гораду велічнасці і прыгажосці, а пакідаюць толькі спустошанасць і пакалечаныя лёсы людзей. Менавіта таму ў паэзіі Я. Сэйферта адзначаецца

зварот да іншай тэматыкі ў зборніку «Паштовы голуб», выдадзеным у 1929 г. Так, у адным вершы вышэй узгаданага зборніка паэт апісвае адмоўныя ўплывы рэвалюцыйных падзей на лёс кожнага асобнага чалавека.

У першым паэтычным зборніку «Горад у слязах» назіраюцца станоўчыя аўтарскія адносіны да рэвалюцыі. Гэта тлумачыцца тым, што паэта натхняюць грамадскія змены, а таксама назіраецца пэўны паралелізм ва ўспрыняцці жыцця рабочых пражскіх прадмесцяў і савецкіх пралетарыяў. Тэматычна гэта выражаецца ва ўзвышаным пафасе, а фармальнае адлюстраванне знаходзіць сваю рэалізацыю ў актуалізацыі тэмы пакут, галечы. Аўтар свядома выбірае ў якасці галоўных герояў прадстаўнікоў сацыяльных нізоў, што ўплывае на эмацыяльную танальнасць і наяўнасць бунтарскага пафасу ў многіх вершах. Тым не менш, у адрозненні ад рускай рэчаіснасці, у Я. Сэйферта не ідзе гаворка пра сацыяльны злом у грамадстве. Так, чэшскі творца марыць пра духоўную рэвалюцыю, што пацвярджаецца спалучэннем рэвалюцыйнай тэмы з тэмай Бога (Дзева Марыя ўзгадваецца побач з барыкадамі ў адным радку) праз гучанне дысанансам да атэізму рускай рэвалюцыі.

Другі зборнік «Паштовы голуб» сведчыць пра змену адносін Я. Сэйферта да гістарычных падзей у Расіі, што выявілася ў яго выхадзе з камуністычнай партыі, а тэматычна рэвалюцыя фігуруе толькі ў вершы «Лістапад 1918». З гэтага верша вынікае аўтарскае пераасэнсаванне рэвалюцыйных падзей: змены, якія адбыліся ў грамадстве, жахлівыя і з'яўляюцца непрымальнымі, бо не адпавядаюць гуманістычнаму погляду, уласціваму чэхаславацкай грамадскай думцы канца 1920-х гг., якая арыентавалася на масарыкаўскую філасофію. У вершах Я. Сэйферта гэтага перыяду дадзеныя змены выразіліся ў трагічнай танальнасці, выкарыстанні слоў з адмоўнай канатацыяй і адлюстраванні натуралістычных карцін знявечаных салдат.

Аналіз паэтыкі вершаў, змешчаных у абодвух зборніках, дапамог пераканацца ў наступным: рэчаіснасць пераканала творцу, што рэвалюцыйныя дзеянні не дадаюць гораду велічнасці і прыгажосці, а пакідаюць толькі спустошанасць і пакалечаныя лёсы людзей.

ЛІТАРАТУРА

1. Ассман, А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / Ассман, А. – М. : НЛО, 2014. – 328 с.
2. Seifert, J. Všecky krásy světa / J. Seifert. – Plzeň : Typografie Oldřich Hlavsa, 1982. – 640 s.
3. Seifert, J. Město v slzách; Samá láska; Svatební cesta; Slavík zpívá špatně; Poštovní holub / J. Seifert. – Praha : Československý spisovatel, 1989. – 261 s.
4. Ярослав Сейферт: «К миллионам стихов на свете я добавил лишь несколько строк» [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : https://www.radio.cz/ru/rubrika/bogema/yaroslav-sejfert-k-millionam-stixov-na-svete-ya-dobavil-lish-neskolko-strok-. – Дата доступу : 07.10.2022.

5. Götz, F. Anarchie v nejmladší české poesii / F. Götz. – Brno : Nakladatel St. Kočí, sp. s. r. o., 1922. – 211 s.
6. Cinger, F. Jaroslav Seifert : laskavě neústupný pěvec : po stopách básníka očima jeho blízkých / F. Cinger. – Praha : BVD, 2011. –269 s.
7. Тема России в творчестве Ярослава Сейферта [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : https://ruski.radio.cz/tema-rossii-v-tvorchestve-yaroslava-seyferta-8093026. – Дата доступу : 07.10.2022.
8. Seifert, J. Poštovní holub. Jablko s klína. Ruce Venušiny / J. Seifert. – Praha : SNKLU, 1966. – 110 s.

V. M. Dolzhenkova
Minsk, Belarus

FROM "ANGEL PAVEMENT" TO "A WEEK IN DECEMBER": TOUCH POINTS THROUGH THE XXTH CENTURY

The paper focuses on similarities observed in "Angel Pavement" by J. B. Priestley published in 1930 and S. Faulks's 2009 novel "A Week in December". The two novels are set in London and are almost a century apart. Touch points between the books are numerous and can be traced at different levels: from minor details that could easily make "A Week in December" a sequel to "Angel Pavement", to thoughts and longings of major characters which are largely unchanged although there are 80 years between them. In many aspects, however, there is significant amplification of the problems J. B. Priestley grapples with in S. Faulks's book.

"A Week in December" is often referred to as the state-of-the-nation novel and compared to Charles Dickens's works [1, c. 5-6]. Drawing parallels with a different author, collection and systematization of these similarities, some of them pertaining to form and structure, others involving characters and the deeper meaning of the novels, may open up a new perspective.

To start with, although there are several book cover variants for both novels, two versions bear a definite visual similarity, with the majestic dome of St. Paul's dominating the scenery on the cover of both novels. One of the major characters in "Angel Pavement", rogue businessman Mr. Gospie, comments on this: "Good luck to St. Paul's! It did not challenge him: it was simply there, keeping an eye on everything but interfering with nobody" [2, p. 13].

As for the titles, "Angel Pavement" highlights a spatial dimension while "A Week in December" identifies a temporal dimension of the events, both titles reflecting the chronotope, which is almost identical in these books. The two novels take place in London, "Angel Pavement" in late autumn and winter, "A Week in December" over a week prior to Christmas. So the reader is presented with a very cold, wet and gray London, which reinforces the inner loneliness and misery of the characters.

Furthermore, for Priestley and Faulks London and the Thames become characters in the novel. The river is described poetically with an abundance of imagery throughout both novels, and these descriptions are surprisingly similar, the Thames usually gray and swollen, matching the city itself, possibly due to the time of the year: "Daylight had dwindled to a faint silver above and an occasional cold gleam on the water, and at any other time she would probably have been depressed or half frightened by **the leaden swell of the river itself**, the uncertain lights beyond, and the melancholy hooting, but now it all seemed wonderfully mysterious and romantic" [2, p. 204] (emphasis here and thereafter added by V. Dolzhenkova).

In "A Week in December" it is not only the river that is swollen, but also the oceans beyond, where the Thames is carrying its leaden waters: "**Swollen with December rain**, it was gliding on beneath the lights of the Embankment, under Blackfriars Bridge, above the embedded railway underpass, below Southwark Bridge and over the buried Cannon Street commuter lines – under, over, under, like a liquid weave, thought Gabriel, as it made its way through the old slums of Limehouse and Wapping, where watermen with lanterns in the bow had once pulled bodies from the water, and on towards the sea – or at least to the tidal barrier at Woolwich against which **the swollen oceans were rising**" [3, p. 34].

In Faulks's novel the river actually becomes the last refuge for unfulfilled dreams and desires. It swallows an old phone of Gabriel Northwood with the only picture of his former lover, when he is ready for a new relationship, and the backpack of Hassan al-Rashid, containing bomb detonators, when he finally comes to his senses and realizes the horror of what he was about to do. Both characters make an attempt to start afresh, confiding their past happiness and anguish to the gray swollen river.

Another touch point lies in the fact that the two novels have a collection of major characters (five in "Angel Pavement" and seven in "A Week in December") and several plot lines of equal importance, one of them exploring financial malpractices. Both Priestley and Faulks portray comparatively few events, but there is abundant psychological portrayal with deep analysis of the characters' thoughts, dreams and feelings. The authors' tone and attitude to the characters are well-articulated in the two novels with abundant instances of humour and irony: "Mr. Dersingham never did anything about it, because he was waiting – as he always said – until he knew where he stood financially. (From which you might gather that he knew where he stood philosophically or socially or politically or artistically.)" [2, p. 95].

An important plot strand in both novels is constructed around the relationship between true life and virtual reality. It is of minor importance in Priestley's novel, where the author adopts a more traditional outlook with mature characters doing business and nagging the younger ones for indulging in pictures or comics: "Seems to me these young girls now haven't a scrap of sense. The bit they leave school with is knocked out of them by pictures nowadays. They think about pictures – movies and talkies – from morning till night. They're getting jazzed off their little

heads" [2, p. 69]. Faulks in "A Week in December" presents a much more serious situation in the modern world, where a virtual refuge is readily provided for any age or social group to avoid the minutest contact with real life: alcohol, drugs, TV shows, virtual reality games, fantasy football and even fantasy finance: "What was more important to him: his real team or his fantasy? The Aurora/Skunk Two made such a nice call hard to make. <…> And now there was no doubt at all, no choices to be made between a lifelong loyalty and a momentary gain in an imagined world – no difficulty in choosing between the real and the fantastic…" [3, p. 215-216].

"A Week in December" may have been a sequel to "Angel Pavement" due to one peculiar detail. Priestley's novel opens up with this delicate passage: "She came gliding along London's broadest street, and then halted, swaying gently. She was steamship of some 3,500 tons, flying the flag of **one of the new Baltic states**" [2, p. 9]. This steamship from a Baltic state brings Mr. Golspie, one of the major characters and a rogue businessman, to London. The opening scene in "A Week in December", where the author gives us a broad panorama of London contains the following detail: "... a solitary woman paid her respects to a grandfather – **come from Lithuania some eighty years ago** – as she stood by his grave in the overflowing cemetery of the East Ham Synagogue" [2, p. 1]. Further on the reader learns that the grandfather of John Veals, one of the major characters and the villain of "A Week in December" also came from Lithuania, so there may have been a dynasty of financial frauds of Lithuanian origin. It can be easily assumed that these characters could in fact be descendants of a personage form "Angel Pavement".

So, one of the major characters is a financial fraudster in both novels and the major plot strands include fraudulent business schemes. The scale of the fraud, however, is multiplied significantly from 1930 to 2008. Mr. Golspie in "Angel Pavement" swindles just one firm, leaving four people who had been working there unemployed and ruining their private hopes for the future. Priestley portraits the *effects* the Great Depression was beginning to have on ordinary Britons, while Faulks 80 years hence explores the *origin*, the making of the 2008 financial crisis. The scale of John Veals's business malpractices in "A Week in December" is described by one of minor characters, Roger Malpass: "It's a fraud as old as markets themselves. **The only difference is that it's been done on a titanic scale**. At the invitation of the politicians. Behind the backs of the regulators and with the dumb connivance of the auditors. And with the fatal misunderstanding of the ratings agencies" [2, p. 376]. As a "side effect" the lives of thousands of African farmers are destroyed, British pensioners lose their lifetime savings, and the backbone of the world banking system is broken.

One more interesting touch point is the description of cravings of a young man. In both novels one of the major characters is a young man in his early 20s. Priestley treats the longings of Turgis in "Angel Pavement" as constant personal battle and disappointment: "Everywhere he saw them, never missed seeing them. His mind was for ever busy with their images, for ever troubled by them. No matter where he went, he was tantalized, the path underneath his feet a narrow

dusty track of wilderness but all hung about with rich forbidden clusters of feminine fruit, shrinking, withering, vanishing, at a touch" [2, p. 128]. Faulks in "A Week in December" is more outspoken, he presents a very similar situation with Hassan as a piece of social satire highlighting the tricks media and advertising resort to in order to reap profit from human desires: "Although his understanding of Islam forbade Hassan physical contact, no amount of prayer could quell his twenty-one-year-old desires. The kafir press and media were degraded by images of sex. On quiz shows, talk shows, game shows, the most highly paid and respected presenters, with millions of taxpayers' pounds in their back pockets, talked of masturbation, genital size and sodomy. They did so with a twinkle, with a laugh, slapping their guests on the thigh, as though that made it all right" [2, p. 56].

Both novels have humorous episodes with financially pinched admirers in the center of attention. Turgis in "Angel Pavement" and Gabriel Northwood in "A Week in December" both pronounce the words inviting girls for a date at the same time frantically thinking about where they are going to find the money for these outings: "Nine bob for the pictures! This was easily his record, and it certainly seemed a lot of money, nearly as much as he earned in a whole day" [2, p. 285];

«'We could talk about work. I could take you out to dinner maybe. Somewhere local you like. Then I'd go home. We couldn't talk about anything else until after the case comes on in January.'

'So just work. '

'Exactly.' **Gabriel was wondering how he was going to pay for dinner.**

'Well, that'd be fine then. Maybe tomorrow. I'm off by six.'

'Tomorrow would be ... Perfect. OK.' **Where the hell was he going to get the money**?» [3, p. 199].

One more topic connected with both desires and money is Christmas. The perception of Christmas is very similar in the two novels. Both authors resort to hyperbole to ridicule the marketing tricks intended to lure an average person into the frenzy of Christmas shopping: "Those two miles of Xmas Gifts and lavish electric lighting and artificial holly leaves and cotton wool snow were still rolling past. The festive season – help! It was an elaborate stunt to persuade everybody to spend money buying useless things for everybody else" [2, p. 291]. The problem is further intensified by Faulks who shows how these endless festivities may actually lead to a tragedy, with Christmas being the worst time of the year for jumpers, people throwing themselves under a train: "The week before Christmas was the worst time of year for people throwing themselves on the track. Nobody knew why. Perhaps the approaching festivity brought back memories of family or friends who'd died, without whom the turkey and the streamers seemed a gloomy echo of a world that had once been full. Or maybe the advertisements for digital cameras, aftershave and computer games reminded people how much they were in debt, how few of 'this year's must-have' presents they could afford. Guilt, thought Jenni: a sense of having failed in the competition for resources – for DVDs and body lotions – could drive them to the rails" [3, p. 3].

The final touch point is a dinner party as one of the central points of the book. Both dinners turn out to be disasters, although to a different extent. The dinner party in Priestley's novel is only one episode of rising action, and although it is a complete catastrophe for the hosts, the Dersinghams, it is only their personal failure: "Half an hour later, the Dersinghams were alone, and Mrs. Dersingham was curled up in the largest chair, crying. "I don't care, I don't care," she sobbed. "They were awful, both of them. The man was nearly as bad as his terrible daughter. They were ghastly, and I hope to Heaven I never see either of them again. Or any of those people, except Mrs. Pearson. Ah, what a horrible, ghastly evening!" [2, p. 123]. In Faulks's book the dinner is the climax when the malpractices of John Veals, the financial villain, are revealed. These revelations do not change anything, Veals manages to go through with his plan, however, they definitely give other characters and readers food for thought: 'And the misdemeanours of the bankers will be paid for by millions of people in the real economy losing their jobs. And in paper money, the trillion will be repaid in higher tax on people who have no responsibility for its disappearance. And the little tossers in the investment banks who've put away their two and three and four million in bonuses each year over ten years ... <…> They'll hang on to it all. And they of course will be the only ones who won't pay back a coin. Which is bloody odd when you come to think of it. Because really they ought to be in prison' [3, p. 377].

To sum up, whereas some parallels like descriptions of the city and the river are only natural, since we are looking at two London novels, others are rather striking. The authors chose very similar structural elements, sets of characters and key lines that move the plot forward. Moreover, we see personages from different centuries grapple with similar problems: financial fraud and money issues, love affairs, "enduring" true life. Both authors hold mirrors to their contemporary societies, demonstrate their humorous and often ironic attitude to many human and social manifestations. At the same time, comparative analysis shows that Faulks's mirror gives a much more distorted and exaggerated picture.

LITERATURE

1. Роман Себастьяна Фокса «Неделя в декабре». Комментарии / науч. ред. К. Хьюитт; при участии Е. Шиловой, Ю. Вторушиной, Е. Мальневой, Н. Юзефович, А. Минка, О. Сулеймановой, Н. Беклемышево, К. Кардановой, М. Фоминой, Ю. Карупкиной, Т. Бабак, Е. Поляковой, В. Волковой, В. Симаковой и др.; под общ. ред. Б. Проскурнина; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2012. – 75 с.
2. Priestley, J. B. Angel Pavement / J. B. Priestley. – Moscow : Progress Publishers, 1974. – 503 p.
3. Faulks, S. A Week in December / S. Faulks. – London : Vintage, 2010. – 392 p.

M. S. Ragachewskaya
Minsk, Belarus

HISTORICAL NOVEL AND THE STUDY OF CONSCIOUSNESS: *BRING UP THE BODIES* BY H. MANTEL

This paper is dedicated to the late Hilary Mantel, who passed away on 22 September 2022, one of the most brilliant authors of our time whose contribution to the revival of serious historical fiction cannot be overestimated.

Recent British fiction has taken a historical turn. The newly rediscovered and variously modified genre of historical novel has in the past two decades flourished, enjoying popular success. The landmark in the transition of conventional tendencies in historical fiction was Umberto Eco's *The Name of the Rose* (1980). As a result, M. T. Rozett called many works that followed "the new historical fiction" [1, p. 14]. This sub-genre was very much in line with postmodern innovations that dwelt in uncertainties, experimental stylistic techniques, parallels between the stories of the past, the truths learned and embedded in culture and their subtle deconstructions, mixings of genres, as well as an irreverently playful attitude to history instead of the conscious striving towards absolute historical truth.

Historical fiction nowadays may include a wide range of works that deal not only with the pure past, but also elaborate biographical details and multiple settings which interact between the past and the present, different cultures and events. Some writers have gained their popular acclaim in historical fiction: Patrick O'Brian (1914–2000) has written at length about life in the early 19th century, especially during Napoleonic wars; J.G. Farrell (1935–1979) became famous for his *Empire Trilogy* (1970–1978) that treats of the consequences of British colonial rule. Many other novelists have written several historical novels experimenting with the sub-genre conventions: Iris Murdoch's *The Red and the Green* (1966); Rebecca West's *The Birds Fall Down* (1966); Peter Ackroyd's *Last Testament of Oscar Wilde* (1983), *Hawksmoor* (1985) and *Chatterton* (1987); Graham Swift's *Waterland* (1983); J. Winterson's *The Passion* (1987) and *Sexing the Cherry* (1989); Penelope Fitzgerald's *The Beginning of Spring* (1988) and *The Blue Flower* (1995); Rose Tremain's *Restoration* (1989); Julian Barnes's *The History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989); Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* (1989); Beryl Bainbridge's *The Birthday Boys* (1991), *Every Man for Himself* (1996) and *Master Georgie* (1998); Martin Amis's *Time's Arrow* (1991); Pat Barker's *Regeneration* trilogy (1991–1995); Jill Paton Walsh's *Knowledge of Angels* (1994); Barry Unsworth's *Losing Nelson* (1999); A. S. Byatt's *The Biographer's Tale* (2000); Ian McEwan's *Atonement* (2001); and Helen Dunmore's *The Siege* (2001) (interviews with survivors and historical research used to represent the tragic siege of Leningrad). Some of these works are also fictional biographies. Ackroyd's *Last Testament of Oscar Wilde*, for example, recreates the flavor of the end of the 19th century while focusing on the life of one

of the most ingenious and controversial minds in the history of literature. This list is remarkably supplemented by the outstanding new historical novels of Hilary Mantel, namely, *A Place of Greater Safety* (1992), *The Giant, O'Brien* (1998), *Wolf Hall* (2009) *Bring Up the Bodies* (2012) and *The Mirror and Light* (2020).

The presence of women writers among the authors of historical fiction is quite remarkable. Critic L. Duguid notes that B. Bainbridge, P. Fitzgerald, P. Barker, H. Mantel, R. Tremain and J. Winterson turned to historical fiction in the 1980s "as a way of escaping the feminist straitjacket, or just getting out of the kitchen" [2, p. 296]. These and other women writers still borrow from the rich tradition of George Eliot, Elizabeth Gaskell, Mary Renault, Daphne DuMaurier and Margaret Mitchell.

The generic boundaries between historical and non-historical novels are by no means polarized, as historical fiction includes elements of other subgenres. S. Keen writes that "saturation of the contemporary with versions of the past" [3, p. 168] becomes very striking. Historical fiction is definitely the "serious" type of literature which goes back to Walter Scott, and which was later practiced and shaped by some Victorian authors, including Ch. Dickens. On the other hand, historical fiction shares the same ground with popular literature, because it widely employs adventure and romance. The distinguishing mark, however, is that contemporary historical fiction is bent on representing traumatic events while aspiring to historical accuracy and invoking an empathetic response from readers situated far from the events and perhaps learning about them for the first time [4, p. 57].

Hilary Mantel's place in this sub-genre is unique. A twice Booker Prize winner, she seemed to concentrate her invaluable research results and psychological insight on bringing back to the public eye some figures from British history looming over the centuries. H. Mantel was born in Hadfield, Derbyshire, in a working-class Irish Catholic family, which is chronicled in her memoir *Giving Up the Ghost* (2003). A graduate from the University of Sheffield, she spent five years in Botswana and later suffered from a painful, debilitating illness which incited her to explore the body as object of consciousness in fiction. Mantel died recently.

A sequel to *Wolf Hall* (2009) – a long explorative narrative of coming from rags to power circles of Thomas Cromwell (1485–1540), an English lawyer, statesman and chief minister to King Henry VIII – *Bring Up the Bodies* (2012) continues to delve deeper, in much the same manner as employed in the previous book, into the minds of Thomas Cromwell, King Henry VIII and Anne Boleyn, while *The Mirror and the Light* exacerbates Henry's skullduggery, the intrigues, blind loyalties and despaired betrayals of his henchmen – all the gruesome events are presented through the prism of Cromwell's consciousness.

Bring Up the Bodies follows Henry's weakening passion for Anne Boleyn, the woman who played, inadvertently, the crucial role in the transformation of political structure of Britain, the Reformation and breaking away from the Roman Catholic Church. In the novel, she appears as the reflection of Thomas Cromwell's inner image of her person. Not only is she the object of Henry's manipulations, but

also a worthy opponent of Cromwell's: he believes he must destroy Anne before she destroys him. A highly attractive woman, her sexuality blooming, the Queen of England – Anne Boleyn falls into nature's trap by being unable to produce a male heir to the king, the son that would succeed him to secure England's future and make it safe from civil war. Anne's first pregnancy results in a daughter (the would-be Queen Elizabeth), and the following two – in miscarriages. Henry interprets it as Anne's breaking her promise to him, and so he starts looking at other women, which infuriates her, makes her jealous and seeking to restore her confidence in herself through relationships with other men. The novel never reveals how far these relationships go – neither does the author or any historian. Henry, before the queen dies, says she has committed adultery with a hundred men, and five of these alleged traitors are accused together with her, hers being the accusation of witchery as well. Anne Boleyn remains unexplained – in the novel as well as in history. Instead, H. Mantel embarks on a colossal project of exploring the mind – namely, the mind whose holder left an inerasable imprint on history and politics. Thus, instead of following the beaten track, Mantel follows Thomas Cromwell and his thought process hour by hour, as well as other people's movements, makes us overhear their conversations and, sometimes, even secret broodings.

S. Wells writing the book review for "The New York Review of Books" explains the profound implications of the novel's title: "Bring Up the Bodies". It is "a legal phrase, the command to court officials instructing them to deliver to their trial men who, because they are accused of treason, are regarded as already dead: 'The order goes to the Tower, 'Bring up the bodies.'' But the phrase is suggestive too of the march to death, specifically to the scaffold, that is undertaken by many of the book's characters" [5]. The main plot line entwines around Henry's horrendous plan: to disavow his wife, the Queen of England, Anne Boleyn, to make him free to pursue yet another candidate for his heir's production. Cromwell becomes vulnerable for the first time in his life – the life of tailoring the King's whims to the country's policies. Now he faces the fruit of his own devious dealings to bring in Anne by estranging Katherine of Aragon. The time has come to repeat the procedure all over again: to get rid of Anne and vacate a place for the new would-be wife, Jane Seymour.

The narrative strategies that the writer employs are no less devious than those devised by Thomas Cromwell himself. First, the narration is produced in a misleadingly dramatic Present Indefinite. The characters act and speak as if they were the figures moved on stage by an adroit stage manager with the help of free indirect discourse. This technique creates a sensation of being simultaneously in the time of the one who speaks or acts and in our own epoch. Is it set up right at the outset: "How the son of such a man has achieved his present eminence is a question all Europe asks. Some say he came up with the Boleyns, the queen's family. Some say it was wholly through the late Cardinal Wolsey, his patron; Cromwell was in his confidence and made money for him and knew his secrets. Others say he haunts the company of sorcerers. He was out of the realm from

boyhood, a hired soldier, a wool trader, a banker. No one knows where he has been and who he has met, and he is in no hurry to tell them. He never spares himself in the king's service, he knows his worth and merits and makes sure of his reward: offices, perquisites and title deeds, manor houses and farms. He has a way of getting his way, he has a method; he will charm a man or bribe him, coax him or threaten him, he will explain to a man where his true interests lie, and he will introduce that same man to aspects of himself he didn't know existed" [6, p. 7].

Following this strategy of zooming in the picture of the inner self, the writer permeates the description of action with the technique of free indirect discourse, so that it becomes problematic to separate the picture presented by the distanced author and that of Cromwell's own inner vision. Among multiple examples, there is a scene which arouses Cromwell's – and the reader's – premonition about something to happen, to turn wayward. It is the scene where King Henry walks in the garden with Jane Seymour, with Cromwell secretly watching them:

"Now Jane is behind a bush. Henry is nodding at her; he is speaking at her; he is impressing something on her, and he, Cromwell, watches, scratching his chin: is the king's head becoming bigger? Is that possible, in mid-life?

Hans will have noticed, he thinks, I'll ask him when I get back to London. Most likely I am under mistake; probably it's just the glass" [6, p. 31].

As the prominent Russian scholar Boris M. Proskurnin observes, "the characterological and psychoanalytical paradigms" played a great role in the reconstruction of the historical perspective in the genre of the historical novel [7, p. 78]. Building up on this important remark, it is useful to demonstrate how different variations of psychological analysis enhance the picture of the mind in *Bring Up the Bodies*. As one critic summarises Cromwell, "He was famously persuasive. He could make your creditors weep, people said; he could convince your tenants that their rents were fair. His cunning was legend" [8]. A bypassing remark, an impulsive and therefore senseless exchange overheard by maids and servants produces a chain of reasoning in Cromwell's mind, which is definitely a way to relate a psychoanalytic mind process from contemporary perspectives: "It is treason. Possibly. To envisage the death of the king. The law recognizes it: the short the step, from dreaming to desiring to encompassing. We call it 'imagining' the death: the thought is father to the deed, and the deed is born raw, ugly, premature" [6, p. 309].

Thomas Cromwell as the "narrating mind" of the novel is a great symbol of England's transformation: he represents a new country yet to be born, new consciousness, new thinking and attitude to social realities. Besides many comments on the life in early 16th century, one particular speculation strikes as especially contemporary. Even though the reader realizes that it is the voice of the 21st-century writer, it strikes home. Cromwell's friend and admired sonneteer, Thomas Wyatt, transpires as a figure whose talent only Cromwell can appreciate at the moment: "When Wyatt writes, his lines fledge feathers, and unfolding this plumage they dive below their meaning and skim above it. They tell us that the rules of power and the rules of war are the same, the art is to deceive; and you will

deceive, and be deceived in your turn, whether you are an ambassador or a suitor… A statute is written to entrap meaning, a poem to escape it. A quill, sharpened, can stir and rustle like the pinions of angels. Angels are messengers. They are creatures with a mind and a will" [6, p. 414]. Thus, we can fully agree with B. Proskurnin's statement, that "…Mantel arms her hero with a new and much more adequate understanding" of how history is actually created [9, p. 65].

Hilary Mantel, it seems, has turned the flow of historical fiction into yet another estuary: "Her interest is in the question of good and evil as it applies to people who wield great power. That means anguish, exultation, deals, spies, decapitations, and fabulous clothes" [8]. To get her discoveries across, the author takes upon herself the mission of a reader and interpreter of a historical figure's mind, she leads us through the mazes of human consciousness, its superior manifestations at the times of crisis and fall of old systems, turning points in cultural life and wrecking of political paradigms. Immersion into the processes of thinking and perception of the main hero allows obtaining a picture of consciousness of one of the most cryptic historical figures while simultaneously coming closer to the realization of the role of human consciousness in history.

LITERATURE

1. Rozett, M. T. Constructing a World : Shakespeare's England and the New Historical Fiction / M.T. Rozett. – Albany, NY : State University of New York Press, 2003. – 207 p.
2. Duguid, L. Before it becomes literature : how fiction reviewers have dealt with the English novel / L. Duguid // On Modern British Fiction / ed. Z. Leader. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – P. 284–303.
3. Keen, S. The Historical Turn in British Fiction / S. Keen // A Concise Companion to Contemporary British Fiction / ed. James F. English. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 167–187.
4. Rigney, A. Imperfect Histories : The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism / A. Rigney. – Ithaca, NY : Cornell University Press, 2001. – 224 p.
5. Wells, S. In the Court of a Monster [Electronic Resource] / S. Wells // The New York Review of Books. – 2017. – Mode of access : http://www.nybooks.com/articles/2012/08/16/court-monster/. – Date of access : 08.03.2017.
6. Mantel, H. Bring Up the bodies / H. Mantel. – L. : Fourth Estate, 2012. – 485 p.
7. Проскурнин, Б. М. Историческая дилогия Хилари Мантел и «Память жанра» / Б. М. Проскурнин // Филологический класс, 2 (44). – 2016. – С. 77–83.
8. Acocella, J. Tudor Tales : Hilary Mantel Reconsiders the Life of Thomas Cromwell [Electronic Resource] / J. Acoella // The New Yorker. – October 19, 2009. – Mode of fccess : http://www.newyorker.com/magazine/2009/10/19/tudor-tales. – Date of access: 08.03.2017.
9. Proskurnin, B. Hilary Mantel's Novels about Thomas Cromwell : Traditions and Innovations / B. Proskurnin // Footpath : A Journal of Contemporary British Literature in Russian Universities. – Issue 9 (4). – 2015. – P. 57–69.

O. A. Sudlenkova
Minsk, Belarus

ALTERNATIVE VERSIONS OF A HUMAN DESTINY IN PENELOPE LIVELY'S NOVEL *MAKING IT UP*

Uchronia, allohistory, alternative history, "what if…" literature – these are various names for the genre of fiction the essence of which is to imagine what might have happened if at some point events took a turn different from the real one. This sort of fiction has become fairly popular with writers lately and though it is not taken seriously by all scholars who often relegate it to science or even pulp fiction it has its rules and terminology. One of the indispensable elements of alternative history is the presence of the point of divergence, or POD for short, that is the actual moment in history when the narrative begins to diverge from the true course of events and takes a fictional one. The POD may be present in the text or may be merely implied if the writer relies on the reader's awareness of the actual developments.

Most alternative histories deal with events of world significance like wars, revolutions or geographical discoveries. It is considered that there are more than 50 works of various genres, most of them fiction, describing an outcome of the Civil War in the USA different from the real one. Harry Turtledove, a famous American writer, alone has produced eleven novels on the theme "What if the South Had Won the Civil War". About one hundred and fifty works give alternative versions of WW II. One of the best known of them is the novel "Fatherland" by Robert Harris drawing a picture of Europe in the 1960s ruled by Germany with Hitler still at its head. The philosophical questions this and other books of the kind pose are as follows: the role of a personality in history and the influence of a chance, or accident, on world and personal life. As Robert Cowley writes in the preface to the book "More What If", certain moments in history are predetermined by the decisions of one person, but "history too may well depend on a single accident – which has the power to abrogate all those … individual decisions" [1, p. xvii].

Yet there are also books presenting alternative versions of individual lives. Thus Peter Ackroyd has a novel called *Milton in America* (1996) where he imagines what course John Milton's life and the New World's history might have taken if the poet with his charisma and authority among the puritans had fled to America after the Restoration of the monarchy in England. The novel develops into an alternative history of the New World where Milton's fanaticism and charisma turns America into a strictly theocratic society.

The book *Making It Up* (2005) by the English writer Penelope Lively (b. 1933) is another specimen of alternative history. It consists of eight separate stories which differ by their chronotope – the scene is laid in different places (Egypt, the Mozambique Channel, Korea, London, English provincial towns and villages) and the time span covers the period from WWII to our days. For that

reason the stories seem disunited at first sight yet they are connected by the biography of the writer herself who figures in the stories either as a principal or a secondary character. However, the book is not a traditional autobiography based on reminiscences – Lively herself defines it as an anti-memoir. She also calls it a form of confabulation and explains what she means by it: "That word has a precise meaning in psychiatric terminology, it refers to the creation of imaginary remembered experiences which replace the gaps left by disorders of the memory" [2, p. 2] and adds that since her memory is not disordered, her confabulation is merely a piece of fictional license. Thus the book presents eight miniature alternative histories which offer imaginary versions of different periods of the writer's own life – her childhood, youth and mature years. The PODs, which Lively calls 'forking paths", lie outside the described episodes and, since the stories deal with an individual life, the author has to present them either in their prologues or in the epilogues to each of the stories where she treats of how matters stood with her in reality in the given period of time.

As we come to know from those extra-plot elements, the writer's real life went fairly smoothly and peacefully but for the dramatic episode in her childhood when her mother and she, like many other English people, had to flee for life from Egypt that was occupied by Germany. She graduated from Oxford University, was happily married and had children, meanwhile writing stories and novels. "Story-telling is an ingrained habit; I wouldn't know what else to do" [2; p. 1] she says half in joke. In *Making It Up*, however, she treats of dramatic, at times tragic episodes that happen to her heroine as the author imagines what might have happened if at a certain moment events had taken a different course.

What if in 1941 they fled from Egypt to South Africa as some English families did? In reality her mother chose to go to Palestine which saved their lives as about twenty British ships bound for South Africa with civilians and military people on board were destroyed by Japanese submarines. This possible outcome makes up the plot of the first story called *Mozambique Channel*. In the centre of the story, however, is not the little girl but her nanny and her love affair which had a romantic beginning and a tragic end on board the ship. The seven-year Penelope, or rather her alternative alter ego, and her mother are on the periphery of the narration, they are seen through the nanny's eyes. The account of the sinking of the ship in the story is no less colourful and tragic though, naturally, shorter, than the famous heart-rending scene from the film *The Titanic*.

As can be seen from the story, the writer's fictional alternative ego is not the focal figure. Neither is it in several other ones. Lively proceeds from the following idea: each of us is the central figure only to himself or herself while to others we are on the periphery of their attention. "So in the interests of truth and reality most of these alternative lives of mine abandon the solipsistic vision" [2, p. 74], she says, that is why the point of view paradigm of the stories is varied.

In one of the prologues Penelope Lively explains her motives for creating alternative versions of her biography: "When a writer contemplates her own life, there is an irresistible compulsion to tinker with it, to try out a crucial adjustment

here or there. What follows is one such tinkering. The protagonist is not myself, her own experience and her associates are invented, but she is perhaps a suggestion of another outcome" [2, p. 136].

Judging by the stories Lively had various motives for alternative versions of her destiny – it could be someone's or her own choice (as in *Mozambique Channel*, or *Transatlantic, The Temple of Mithras*,), chance (in *Imjin River* or *Albert Hall*) or some feature of her character or unfulfilled desire which under certain circumstances might have led to the situations described (*Comet, Penelope*). Thus, the last story of the book called *Penelope* is, according to Lively herself, appeared due to her childish desire to rewrite Homer's *Odyssey* which once produced a great impression on her. All the personages of the story – the heroine herself, her husband Orson, her son Toby born out of wedlock and having some foot problem, Orson's illegitimate son Tam – go back to Homer's poem. The analogy of situations and interrelations, closeness or absolute identity of names in Homer's poem and Lively's story stress the repetitiveness, or archetypicality of events.

In the very first story *(Mozambique Channel)* as well as in some other ones Lively illustrates the idea that history is embodied in individual lives, that every human destiny is closely linked with historical processes. "Personal life is set against the background noise of public events" [2, p. 112], says Lively in the preface to the story *Imjin River*, which treats of the death of a young English soldier during the Korean war of the 1950s. The young man was the writer's future husband. In real life he had luckily avoided mobilization. If he had not, Lively's own life would have been different, because, as she asserts, people influence one another, which means that with another man she herself would have been different.

How different from the real one her youth might have been is evident in the story *Albert Hall* dating back to the 1960s. The ideas of permissiveness and sexual revolution current in that decade are embodied in the character of Miranda, an alternative image of Lively herself. Miranda is a single mother, who because of her hippy wanderings and changeable love affairs neglects her daughter, Chloe by name. Chloe, however, grows into the opposite of her mother – she is well-organized, even pedantic, sure of her ability to run her own and her children's lives. A professional pedagogue, she is confident that she knows her children inside out as she is able to take into account the role of both heredity and upbringing. Her self-confidence, however, is shattered by the unexpected news of her teenage daughter's pregnancy, which makes Chloe, like the writer herself, come to the conclusion that a human life depends on an incidental combination of various factors. "Nature and nurture are not in apposition but have made some kind of provocative deal" [2, p. 70].

Among the factors that might affect human character and destiny, according to Lively, are books. This theme permeates the story *Number Twelve Sheep Street* where the writer resorts to a trick – she divides her personality into two characters – the first one, the main character, is Hester Lampson, an elderly owner of a large house and a rich library who has no idea of either the cultural or material value of the books once lovingly collected by her father. The other one, a secondary

personage, is a customer at a second-hand bookshop where she drops in because she is working on a book about her native town as Lively herself once did. Hester Lampson is the writer's alternative self – this is what she might have become if all the treasures of literature had passed her by because as she says «writing is an extension of reading» and «Books beget books». Yet Lively does not dare to assert a direct interdependence between one's reading background and one's writing skills as a human life is unpredictable and depends on too many factors. «Would I have become a writer if I had been denied books? ... Unanswerable questions, but they prompt speculation. ... the endeavour seems precarious indeed» [2;206].

The story *Transalantic* is an illustration of the concept of the Other Self. From the prologue to the story we learn that in her youth she rejected a marriage proposal from an American University professor. In the story her heroine does marry an American, and after living in the States for a few years, comes back to England to visit her aunt. She sees England both from inside and outside and very sharply realizes the difference not only between English and American mentalities but also between her old English and new American identities. Thus, in *Transatlantic* she explores the influence of the environment on a human character by presenting "an alternative destiny, an alternative persona responding to the requirements of another environment" [2, p. 135].

The variety of themes raised in the stories with their prologues and epilogues turns the eight miniature alternative histories into philosophical and psychological essays on the problem of factors determining human character and destiny. As the author put it: «Somehow, choice and contingency have landed you where you are, as the person that you are, and the whole process seems so precarious that you look back at those climactic moments when things might have gone differently, when life might have spun off in some other direction, and wonder at this apparently arbitrary outcome" [2, p. 1].

As has been said above, Lively calls her book a piece of fictional license. With regard to her own life it is definitely so, but in a more general sense the incidents described in the stories are quite probable. Lots of children perished with ships bombed by enemy vehicles during WW II like little Penelope did in the story *Mozambique Channel*, hundreds of British women lost their beloveds because of the Korean warfare described in the story *Imjin River*, "mass migration, the time when millions slipped from one culture into another" [2, p. 162] might have produced a state of mind similar to that of Clara from the story *Transatlantic,* etc. In other words Lively's *Making It Up* presents alternative versions of the writer's own destiny but, with respect to humanity in general, she describes fairly life-like situations brought about by the events and atmosphere of the 20th century.

LITERATURE

1. More What If? Eminent Historians Imagine What Might Have Been / ed. R. Cowley. – London : Pan Macmillan, 2003. – 400 p.
2. Lively, Penelope. Making it Up / P. Lively. – London : Penguin Books, 2006. – 256 p.

Tarek Alshikh Kheder
Minsk, Belarus

THE POETIC TRADITION IN IRISH LITERATURE

Poetry in Ireland dates back to the 6th century and is considered to be one of the oldest forms of vernacular literature in Europe. It was often used to convey the values, history, and identity of the Irish people, making it a cornerstone of Irish culture. The development of Irish poetry was closely connected with the struggle for cultural, historical and political independence of Ireland as throughout its history, Ireland struggled with conquerors, first the Scandinavians, then the British, who left their mark not only on the life of the Irish people, but also on their culture. Consequently, when we speak about Irish poetry, we mostly refer to poems written in two languages: Irish (dating back to around 500 BC) and English, although the linguistic specificity of the Irish poetic tradition is much more complicated: British English, Scottish, Gaelic and Irish proper are intertwined in it. The earliest monuments of the poetic art of Ireland, created in the Irish language, date back to the 6th century, while the English language penetrated the poetry of Irish authors much later – by the 14th century. Both linguistic traditions have always intersected.

Literary scholars tend to divide the entire process of the evolution of Irish poetry into three periods: early, middle and late (modern). The early stage of the development of Irish poetry is discussed in the works of the British researcher J. Boice, Celtic and Gaelic poetry was studied by a great many scholars, such as M. C. O'Brien, J. E. C. Williams, P. K. Ford etc. Scholarly studies of the period from the 19th to early 20th centuries include the works of D. Kiberd, T. Brown, A. Davis, P. Crotty, A. Murphy and many other researchers. The intersection of Irish and global poetry received attention in the research of N. Alsaeed. Irish poetry is also studied intensively from the point of view of linguistics and translation studies (M. Cronin), history and culturology (A. Rees).

These, as well as other researchers note that literacy began to spread in Ireland due to the introduction of Christianity (5th century) which brought with it the Latin alphabet adapted for the Irish language. A significant part in the development of the written language was played by monasteries, which by the 7th century had become large and influential social institutions, centers of learning and enlightenment. In fact, the first poets of Ireland were monks, who created their poems in Irish enriching their versifications with the techniques and vocabulary of Latin poetry. This early poetry was based on local folklore traditions, and its main themes were landscape descriptions and religion. Secular poetry also began to develop, with the authors dedicating their verses to famous historical figures and contemporary ruling commanders and monarchs [1, p. 13]. Numerous early poetic works were marked by a pronounced lyricism and were often focused on heroic themes.

These earliest examples of Irish poetry were not based on rhyme: they were written as blank verses containing alliterations and assonances. "The earliest poetry

we have", writes M. Dillon, "consists mainly of brief utterances of eulogy or satire in which alliteration is the only ornament <…>. Then in the seventh century (perhaps even in the sixth) rhyme appears in Irish verse. The origin of rhyme is still obscure. It first appears in Latin hymns of the fifth century <…>. They soon began to compose in Irish, thus using the vernacular centuries before such a thing was thought of in France or Italy or Germany. And in Irish the use of rhyme was developed with extraordinary effect, so that in a single couplet you may get not merely endrhyme, as in English verse, but two internal rhymes as well" [2, p. 10].

The Irish Middle Ages were marked by the formation of a special stratum of the population – the bards who became a professional group of educated, literate poets. The work of the bards was focused on glorifying the history and traditions of their native land; bardic verse was based on a special technique of versification, Dán Díreach – a syllabary based on consonance and alliteration. However, a bard was not just a poet, but an employee at court; their activities had different directions – they were singers, chroniclers, satirists. From the point of view of the modern understanding of poetic creativity, the works of bards may not reveal similarities with poetry in principle – many poems were, in fact, a description of the genealogy of rulers, journalistic descriptions of their virtues and actions. "Metrical Dindshenchas," or "Lore of Places" is the most famous medieval piece of Irish literature. It is a collection of tales (176 texts) describing the origin of the names of different places in Ireland. Most historians date the compilation of the body of texts of "Lore of Places" to the 11th–12th centuries. "Lore of Places" is perhaps the main surviving written artifact of Irish bardic verse. The most significant monuments of Irish medieval poetry are the poetic fairy-tales about Fionna and Fianna (an Fhiannaíocht), also known as Ossian poetry, and *Manuscript Harley 913* (also named the *Kildare Poems* because of the supposed place of origin – the County of Kildare).

During the Tudor conquest of Ireland (16th c.), Irish poetry began to come into contact with English poetry. During the hostilities, two of the most important English poets of the time served in the Irish colonies. While the work of Sir Walter Raleigh (1552–1618) had little effect on the development of Irish literature, the work of Edmund Spenser (c. 1552–1599) had a serious impact on the further development of the poetry of Ireland. It was typical for E. Spencer to idealize the landscapes of Ireland (they served as the inspiration for his main work, *Faerie Queene*, 1590–1596). At the same time, the author was critical of the rulers of Ireland and rejected everything Irish as a priori barbaric. In general, the invasions of the British had a negative impact on the local poetic and folk art of the Irish [3, p. 103].

The next stage, which was marked by the flowering of Irish poetry, started in the 17th century. This period is characterized by the development of Gaelic poetry. By the beginning of the century, the British had taken the dominant political position in Ireland, which, in turn, led to the decline of the bardic culture. In the middle of the century, the Irish Rebellion of 1641 took place; for this reason, many Irish poets of the period wrote politicized poetry in support of Ireland's Catholics.

Among others, we can mention the work of the clergyman and poet Pádraigín Haicéad who wrote poetry in support of the national uprising. Irish poets of this epoch such as Daibhi Ó Bruadair, Piaras Feiritéar and Aogán Ó Rathaille saw the war as revenge on the Protestant settlers who had come to dominate Ireland. In the 17th century, women poets were first noticed by the poetic community in Ireland. Among them we can name Brighid Chill Dara, Fionnghuala Ní Briain, Kaitilin Dubh.

The 18th century saw the first signs of the revival of the Irish language and culture and was rather fruitful for Irish poetry due to the emergence of literate, technically skilled poets who spoke the Irish language. In early 18th century, new Gaelic poetry took root, inspired by the Irish-speaking community, and its main theme was the plight of the indigenous people of Ireland. During this period, accent meters gained popularity, in contrast to the complex syllable meters that had prevailed before. Aogán Ó Rathaille was an outstanding figure of the Irish verbal art of this era. In the 18th century, Irish poetry was actively translated into English. Dublin became the centre of Irish poetry; there were several literary clubs and associations that united local poets. In some cases, the aristocracy served as patrons of the poets, but, as a rule, more often the poets performed at the so-called *cúirteanna filíochta* – "poetry courts" or local meetings of poets. The most famous members of such associations were Sean Ó Tuama, Aindrias Mac Craith, Seán na Ráithíneach Ó Murchadha. The poetry of those years was aimed at describing the life of an Irishman, revealing the national character, highlighting the specifics of folk professions typical of this era – a homeowner and a tenant, a priest and a teacher, a poet and an artisan [4, p. 65]. Along with the work of literate poets, traditional oral poetic culture flourished as well – love songs, songs about ancient Fianna heroes, labour songs, devotional songs, lamentations, humorous and satirical songs, lullabies and children's songs. The characteristic feature of folk poetry in Irish was reliance on the techniques of assonance and alliteration.

Some Irish poets were turning to the traditions of English poetry, and English culture was no longer perceived by them as a tool of suppression. The connection between Irish and English is evident in songs written in English in the 18th century by such Irish-speaking poets as Seán Clárach Mac Domhnaill, Jeremiah Joseph Callanan, Thomas Moore. Among the Irish authors of that period who wrote poetry in English, Jonathan Swift and Oliver Goldsmith are most prominent.

By the 19th century, the Irish language was in a precarious state. Subsequently, the promotion of Standard English in education gradually diminished the importance of the Irish language in poetry. A poet who supported Irish people and sought to revive Irish folk poetry was Samuel Samuel Ferguson whose research paved the way for many achievements of the Celtic Revival.

The era of modernism was marked for Irish poetry by the works of Padraig Pierce (writing in Irish), Joseph Mary Plunkett and Thomas McDonagh. One of the representatives of the poetical culture of this period is the "peasant poet" from the Boyne Valley, Francis Ledwidge. The most significant figures of the second

generation of Irish modernist poets, who started publishing in the 1920s and 1930s, are Brian Coffey, Denis Devlin, Thomas McGreevy, Blánaid Salkeld and Mary Davenport O'Neill [5, p. 54].

The Irish Literary Revival (approximately from 1880 to 1930), also known as the Irish Literary Renaissance or the Celtic Twilight, marked a significant period in the development of literature and specifically poetry in Ireland. It sought to promote Irish culture and literature in response to British colonialism. As R. M. Kain observed, "Ireland's political and artistic resurgences coincided" [6, p. 3]. The three general major characteristics of the Irish Literary Revival are linguistic concerns, religious motifs and political controversies. "Collecting and reporting oral evidence of Irish popular culture and translating folktales and tradition-laden Irish poetry, perhaps partly imitating the original syntax, rhythms and phonetic structure in English, were the most common forms of literary 'revivalism'" [7, p. 236].

A remarkable array of exceptional individuals emerged during this period. George Russell (pseudonym AE) explored spiritual and mystical themes in his poems, nature and Irish folklore, captivating readers with their visionary essence, vivid imagery and rich symbolism. Seamus O'Sullivan offered his unique voice and perspective. Austin Clarke and Padraic Colum also focused on folklore. Some of the poets were leaders and active participants of the 1916 Easter Rising and were executed for this (Patrick Henry Pearse, Thomas MacDonagh, Joseph Plunkett).

William Butler Yeats (1865–1939) was a key figure in the Irish Literary Revival and devoted himself fervently to the preservation and promotion of Irish cultural history through his writing. He is one of the most significant poets of the 20th century, a Nobel Prize winner, as he exerted a profound influence on literature with his innovative poetic forms and exploration of complex themes that continue to resonate across generations. Yeats showed an interest to poetry at an early age, when he became more profoundly interested in Irish folklore and occultism – the themes that appear in his early works. Yeats's literary career began in the late 19th century, and his first significant work was *The Island of Statues* (1885), a fantasy, followed by *The Wanderings of Oisin and Other Poems* (1889). However, since 1900, his poetry became more realistic and politicized. Yeats' mindset was deeply rooted in Irish culture and identity, which he celebrated and explored throughout his work. His poetry often reflects the struggles and aspirations of Ireland, particularly during its tumultuous history, including the Easter Rising of 1916. The folklore, mythology, and history of Yeats's native Ireland are sources of inspiration for his works, which are profoundly infused with an Irish identity. This connection to national identity not only made his work relevant to his contemporaries but also established him as a voice for future generations of Irish writers to such an extent, that some critics even claim that it was "Yeats who created/invented an Irish poetic tradition, Yeats who in his magisterial presence remains an influence that Irish poets must absorb, reject, re-create or ignore as best they can" [8, p. 2].

However, as noted by F. Garratt, "In the 1930's and 1940's <…> [a] new generation of Irish writers was coming into its own, among them Austin Clarke, Frank O'Connor, Sean O'Faolain and Patrick Kavanagh, who found the literary scene stale. The problem for these young writers was not what it had been for their elders and betters, the architects of the Revival, who felt the need for an Irish context and tradition. On the contrary, for this new generation the opposite was true: the tradition was all too vivid, so prominent in fact it was epidemic" [9, p. 171]. The majority of these poets wrote about their native land and its history in a less mystical way than Yeats did, with nature still playing the crucial role in much of their work. However, practically all of these authors shared much of Heaney's and Yeats' thematic concerns that are characteristic of the bulk of the solid and prominent Irish poetic tradition. The main historical influence on Irish poetry of the post-WWII period was the Northern crisis – a significant escalation of violence and civil unrest in Northern Ireland that erupted in 1969, marking the beginning of what would later be known as "the Troubles".

A. Clarke and P. Kavanagh were the leading figures in the "second generation" of the Irish Literary Revival. As C. Owens pointed out, A. Clarke was responding to the movement's preoccupations with the heroic legends of ancient Ireland, embellishing the modern style of English verse with bardic traditions, and P. Kavanagh – investing poetry with fresh regional humour and a religious vision imbued with a Catholic sacramental view of nature [10, p. 110–111]. L. MacNeice is often regarded as a philosophical poet, appealing to large audiences. Like the poets of the Revival, he focused "on everyday events and political issues while also exploring ultimate metaphysical questions" [11, p. 143].

In the Republic of Ireland, in the late 1950s, a postmodern generation of poets and writers emerged. Among the most prominent ones we can mention Piers Hutchinson, John Jordan, Thomas Kinsella and John Montague, the majority of whom were located in Dublin during the 1960s and 1970s. A number of new literary magazines were founded in Dublin in the 1960s: *Poetry of Ireland*, *Arena*, *The Lace Curtain*, and *Cyphers*. The poetic works of P. Muldoon mark a departure from the work of his immediate predecessors as he "diverged from the conception of Irish poet as cultural watchdog and keeper of the national conscience" [12, p. 182], which was the staple of the poetic identity of W. B. Yeats.

Further, women's poetry after a relative decline was revived again in the middle of the 20th century. The poetry of Eilean Nie Chuillanain and Eavan Boland shows a profound interest in searching for the sacred, and also in reexamining women's experience. Contemporary Irish poets Rita Ann Higgins and Paula Meehan are not interested in nationalist matters, but rather in social issues such as poverty, violence and injustice.

While the majority of the poets mentioned above created their works in English, bilingualism can still be considered a characteristic feature of contemporary Irish poetry. Among the most notable examples is Michael Hartnett, who was fluent in both Irish and English [13, p. 33]. J. Jensen commented on this phenomenon: "While English has become the dominant language of most

contemporary Irish poets, there are several, including Michael Davitt, Nuala Ní Dhomhnaill, and Michael Harnett, who have decided to express themselves in the Irish language. The rich tradition of Irish poetry seems to be as strong as ever, with its poets still speaking to a nation willing to listen" [14, p. 3].

Seamus Heaney became one of the most celebrated Irish poets writing in the English language and has even been called Ireland's greatest poet since William Butler Yeats. His poetic oeuvre comprises twelve volumes of poetry, which has been translated into more than 27 languages. Heaney was also a distinguished essayist, playwright, translator, professor and literary critic who contributed articles, translations, and interviews to Irish literature and literary criticism. During his lifetime, Heaney received many honours, culminating in the Nobel Prize for literature in 1995 "for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past" [15]. His poetry contributed to the intense flourishing of Irish poetry since the Second World War.

In 1997, in his interview with Henri Cole, Heaney agreed with the interviewer's suggestion that his poetic creativity may be divided into two periods, the collection *Field Work* (1979) serving as the dividing line. Heaney's early style is associated with fidelity to one's roots – to the land itself, whether it be the peat bogs of County Derry or the archaeological sites of ancient Ireland. In fact, the majority of his poems are set within a 10-mile radius of his birthplace. In Heaney's later work, physical surroundings, although also topographically marked, continue to acquire abstract meanings, metaphoric implications and philosophical reflections. At the final stage of Heaney's career, the themes of death and journey to another world would appear more persistently.

The poetic works of both W. B. Yeats and S. Heaney are deeply rooted in Irish culture, nature, folklore, literary traditions, and Ireland's troubled historical past. Both poets also made use of the tension between the local and the universal, expanding the boundaries of poetic space through meditations on human nature, universal laws of human existence, the presence of evil in the world (Yeats) and on the continuity of traditions, family ties, personal and collective identity (Heaney).

LITERATURE

1. O'Brien, M. C. The Role of the Poet in Gaelic Society / M. C. O'Brien // The Celtic Consciousness / ed. R. O'Driscoll. – New York : George Braziller, 1982. – 197 p.
2. Dillon, M. Early Lyric Poetry / M. Dillon // Early Irish Poetry / ed. J. Carney. – Republic of Ireland : Cahill & Co, 1965. – 99 p.
3. Cronin, M. Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures / M. Cronin. – Cork : Cork Univ. Press, 1996. – 229 p.
4. Smythe, A. P. Warlords and Holy Men : Scotland AD 80~1000 / A. P. Smythe. – Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 1984. – 288 p.
5. Davis, A. Origins of Modern Irish Poetry, 1880–1922 / A. Davis // Irish Literature in Transition, 1880–1940 / ed. M. Howes. – Cambridge, 2020. – P. 39–54.

6. Kain, R. M. Dublin in the Age of William Butler Yeats and James Joyce / R. M.Kain. – Norman : University of Oklahoma Press, 1967. – 217 p.
7. Vance, N. Irish Literature Since 1800 / N. Vance. – London and New York : Routlege, 2014. – 312 p.
8. Brown, T. Introduction / T. Brown, N. Grene // Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry / ed. T. Brown, N. Grene. – London : Macmillan, 1989, 1989. – P. 1–6.
9. Garratt, R. F. Patrick Kavanagh and the Killing of the Irish Revival / R. F. Garratt // Colby Library Quarterly. – Volume 17, no.3. – September 1981. – P. 170–183.
10. Owens, C. Patrick Kavanagh / C. Owens // Critical Survey of Poetry. Irish Poets / ed. R. M. C. Reisman. – Ipswich, Massachusetts : Salem Press, 2012. – P. 110–117.
11. Stoddard, E. W. Louis MacNeice / E. W. Stoddard // Critical Survey of Poetry. Irish Poets / ed. R. M. C. Reisman. – Ipswich, Massachusetts : Salem Press, 2012. – P. 141–158.
12. O'Brien, G., Pullen, Ch. H., Barratt, D. Paul Muldoon / G. O'Brien, Ch. H. Pullen, D. Barratt // Critical Survey of Poetry. Irish Poets / ed. R. M. C. Reisman. – Ipswich, Massachusetts : Salem Press, 2012. – P. 181–194.
13. Miguel, J. Contemporary Irish Poetry : Actual Places and Territories of The Mind / J. Miguel, A.-G. Miguel // The Grove (Working papers on Engl. Studies). – 2005. – № 5. – P. 27–36.
14. Jensen, J. Irish Poetry / J. Jensen // Critical Survey of Poetry. Irish Poets / ed. R. M. C. Reisman. – Ipswich, Massachusetts : Salem Press, 2012. – P. 1–4.
15. The Nobel Prize in Literature 1995. Press Release [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/press-release/. – Date of access : 19.03.2024.

Часть 3

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА РУБЕЖЕ XX–XX ВВ.

Ю. С. Вербицкая
г. Минск, Беларусь

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В РОМАНЕ ДИАНЫ УИНН ДЖОНС «ДЕВЯТЬ ЖИЗНЕЙ КРИСТОФЕРА ЧАНТА»

Любое произведение художественной литературы является продуктом творчества его автора – человека, выросшего в определенной культурной среде. Эта среда так или иначе получает свое отражение в художественном тексте, поскольку автор осознанно или неосознанно касается описания особенностей окружающих его традиций, устоев, менталитета, жизни и быта людей, т. е. репрезентирует культуру своего народа. В настоящее время в понятие культуры входят все особенности явлений истории, социума и психологии, характерных для конкретного этноса.

Как указывает Н. Ф. Тораб, к компонентам, придающим культуре национально-специфическую окраску, относятся: 1) традиции, обычаи и обряды; 2) организация быта; 3) нормы и правила поведения; 4) «национальные картины мира» и особенности мышления; 5) художественная культура, отражающая общекультурную традицию этноса [8, с. 185]. Национальный компонент играет важную роль в детской литературе. Через национальные образы, героев и сюжеты дети могут лучше понять свое происхождение и историю своей страны.

Одной из значимых писательниц в английской детской литературе XX–XXI веков является Диана Уинн Джонс (1934–2011). Наиболее известные ее работы – это серия книг (1977–2006) о Крестоманси, главном волшебнике всех миров, который регулирует использование магии. Крестоманси – не имя, а должность, поэтому в серии книг читатель встречает нескольких Крестоманси. Одним из них является Кристофер Чант, который действует в книгах серии и как взрослый человек, и как ребенок, который ещё не знает о своих способностях. Если смотреть на серию книг в хронологическом порядке, то первой книгой будет «Девять жизней Кристофера Чанта» (1988), в которой рассказывается о детстве будущего Крестоманси. Повествование в этой книге ведется от третьего лица, ограниченного точкой зрения мальчика по имени Кристофер.

Кристофер скучает в обществе постоянно сменяющихся друг друга нянек и гувернанток. Его родители слишком заняты проблемами в своих отношениях и своим положением в обществе, чтобы уделить время собственному сыну. Их большой лондонский дом становится тюрьмой для Кристофера днём, однако ночью ему удается улизнуть в волшебные сны, где он путешествует по разным мирам, из которых приносит игрушки, что вызывает интерес его дяди. В созданном автором художественном мире такие способности у людей встречаются, но очень редко, и в глазах дяди это может стать очень выгодным

бизнесом. Он уговаривает племянника заняться контрабандой волшебных предметов из других миров в их мир. Кристофер охотно соглашается, но потом брак его родителей окончательно рушится, и мальчика отправляют учиться в школу. Тут он забывает о своих делах с дядей и увлекается крикетом. Однако дядя продолжает настаивать, и Кристофер снова начинает заниматься контрабандой. Останавливает это все действующий Крестоманси (в данной книге – Габриэль де Витт), который замечает незаконную деятельность Кристофера и его дяди, а также помогает Кристоферу понять, что он – настоящий волшебник, будущий Крестоманси, так как обладает девятью жизнями (семь из которых он потерял в процессе контрабандисткой деятельности).

Данный роман можно определить в жанровом отношении как роман воспитания. По М. М. Бахтину, роман воспитания – разновидность романа становления, изображающего не статичного героя, а развивающегося, меняющегося в процессе повествования. Роман воспитания отличается тем, что в его основе лежит «педагогическая идея, понятая более или менее широко» [1, с. 212]. А так как в романе Дианы Уинн Джонс также происходит радикальная перемена статуса личности главного героя, роман может быть назван «романом инициации» согласно определению Е. А. Борисеевой [2, с. 21].

Обращаясь к проблеме национального в книге, на наш взгляд, в романе представлены такие концепты, как «английскость» и «джентльменство». Определение «английскости» в литературоведении рассматривается в статье М. Г. Меркуловой и Е. Г. Сатюковой «Английскость» в отечественном литературоведении: теоретическое осмысление и изучение понятия». «Английскость» рассматривается авторами как литературоведческая категория, то есть как концепт национальной ментальности англичан в художественном творчестве писателя. Авторы указывают, что «английскость» в литературном произведении может отражать национальную ментальность как «своего», так и «чужого» «Я» автора/героя [7, с. 9]. Англист М. В. Цветкова в своей работе «Концепт «Englishness»: основные константы» относит к основным компонентам концепта такие, как home, freedom, privacy, common sense, gentleman, sense of charity, sense of justice, sense of humour, stiff upper lip, affection, heritage [9, с. 90].

Что касается концепта «джентльмен», ученые выделяют следующие черты джентльмена: честь, уважение, доброта, сердечность, щедрость, верность, благонадежность [11, с. 10]. Джентльмен является человеком, принадлежащим по праву рождения к высшему обществу, и ему свойственно следование определенному кодексу чести.

«Английскость» представляется нам макроконцептом по отношению к концепту «джентльменство», как это указывает Д. М. Когут. В статье З. Р. Зиннатуллиной «джентльменство» рассматривается как часть «английскости» [4, с. 59]. Мы будем придерживаться этой точки зрения, то есть «английскость» будет рассматриваться нами как макроконцепт, в который входит микроконцепт «джентльменство».

В своей статье Т. Н. Романова и А. С. Кривошеева указывают, что люди начали употреблять термин «джентльмен» в викторианскую эпоху, хотя и до этого существовали предпосылки к внедрению в словарный запас слова «джентльмен». Ученый и дипломат Томас Смит опубликовал в 1583 г. трактат, в котором предлагалось разделить англичан на четыре группы, а именно: джентльмены, граждане и горожане, мелкие землевладельцы, ремесленники и крестьяне [6, с. 124].

Как указывает З. Р. Зиннатулина «джентльмен – это человек, способный достойно вести себя в любых обстоятельствах, способный найти выход из любого затруднительного положения, а в безвыходном положении способный пожертвовать своим достоинством во имя спасения достоинства других» [4, с. 59]. Среди характеристик джентльмена она называет благородное происхождение, образованность (обязательно получить образование в Англии), необходимость обладать какими-то доходами, а также выдержкой и спокойствием в любой ситуации, уважительное отношение к женщине, включенность в жизнь высшего общества. В статье А. Х. Вафиной и З. Р. Зиннатулиной также упоминается безупречный стиль в одежде и тонкий юмор [3, с. 137].

Проанализируем хронотоп романа. Место действия книги – это дом героев в Лондоне, в котором есть множество слуг, а сам Кристофер окружен огромным количеством нянек и гувернанток: *In the hall, people were gathering dejectedly under the green-stained dome. The butler was there and two men in cook's hats, and the housekeeper with most of the maids and footmen* [10]. Среди слуг упоминаются характерные для стереотипа об англичанах лакеи и дворецкие. Как отмечает Ю. В. Зыкова, образ дворецкого занимает одно из центральных мест в литературных произведениях Англии и уже стал архетипом, что понимается как базовый элемент культуры [5, с. 126].

Уже на этом этапе мы встречаем значимый для национального компонента романа топоним – Лондон, и при дальнейшем развертывании сюжетной канвы романа мы узнаем о разных районах Лондона (Например, Ковент Гарден) и о социальных слоях жителей Лондона. В целом Лондон упоминается в книге более двадцати раз, несмотря на то, что большая часть действия происходит в других мирах, что показывает значимость данного топонима для репрезентации «английскости» в романе. Кристофер изучает всё новое через знакомый и понятный ему Лондон. Лондонский дом героя является ключевым местом для понимания идейно-сюжетной канвы романа, так как представляется, что другая локация не могла бы так хорошо отражать национальное через концепты «английскость» и «джентльменство». Значимость Лондона как места жительства джентльмена также имеет особое значение, так как именно здесь происходят все встречи высшего общества, и именно Лондон является центром всех «джентльменских клубов».

Впервые слово «Общество» в значении «высшее общество» упоминается мамой Кристофера: *He understood that Mama cared very urgently about his future. He knew he was going to have to enter Society with the best people* [10]. Значимость высшего общества подчеркивается в разговоре Кристофера

и героя-представителя другого сословия. В глазах Кристофера «Общество» – что-то само собой разумеющееся, так как он вырос в семье джентльмена и леди:

"No," said Christopher. "She says I'm to go into Society."

"Ah Society!" Tacroy panted wistfully. "I have dreams of myself in Society, looking handsome in a velvet suit and surrounded by young ladies playing harps" [10].

Также необходимость присутствовать на встречах в «Обществе» (званых обедах, ужинах и завтраках) упоминается матерью Кристофера в записке для отца, так как они являются частью встреч жизни высшего общества: *"Mr Chant caused me much embarrassment by leaving in the middle of my Breakfast Party"* [10].

Для того, чтобы попасть в «Общество», как отмечает мама Кристофера, необходимо учиться в хорошей частной школе для мальчиков, куда его и отправляют. Престижная частная школа является одним из компонентов концепта «джентльменство», так как предполагается, что джентльмен должен быть хорошо образован.

Ещё одной значимым элементом «английскости» становится «крикет», который является национальным спортом англичан. Именно в школе Кристофер знакомится с таким видом спорта, как крикет, что связано с тем, что крикет также входит в понятие «джентльменство». Исторически он получил популярность, только когда стал игрой аристократов, и несмотря на то, что крикет стал общенациональной игрой, в сознании англичан всё ещё остается характеристика крикета как джентльменского спорта [12]. Как отмечают многие исследователи (например, Джон Симонс и др.), крикет является важным компонентом «английскости» и понятия «джентльменства». Кристофер так одержим крикетом, что даже получив травму, переживает о том, что пропустит игру: *There a nurse tried to stop him, but Christopher was beyond reason by then. "Where's school?" he shrieked at her. "I'm missing cricket practice!"* [10].

Образами настоящего джентльмена и настоящей леди, на которых равняется Кристофер, являются его родители. Родителей сам Кристофер называет mama и papa, на французский манер, что принято в высшем обществе. Важно отметить, что фактически он их только видит, а не общается с ними, так как родители слишком занятыми своими личными проблемами:

He used to kneel down and look through the banisters on the rare days when Papa came home from the City before bedtime, hoping to fix Papa's face in his mind. All he got was a foreshortened view of a figure in a frock coat with a great deal of well-combed black whisker, handing a tall black hat to the footman, and then a view of a very neat white parting in black hair, as Papa marched rapidly under the stairway and out of sight. Beyond knowing that Papa was taller than most footmen, Christopher knew little else.

Some evenings, Mama was on the stairs to meet Papa, blocking Christopher's view with wide silk skirts and a multitude of frills and draperies [10].

Как мы видим из данного описания, настоящий джентльмен носит сюртук и шляпу, а леди всегда великолепно одета. Как слышит Кристофер из разговора служанок, его мама «настоящая красавица». Джентльменство проявляется также в поведении его отца: несмотря на сложные отношения с женой, в начале романа он безукоризненно вежлив и уважителен:

"Remind your master," she would say icily to the footman, "that there is a Reception in this house tonight and that he is required, for once in his life, to act as host."

Papa, hidden behind Mama's wide clothing, would reply in a deep gloomy voice, "Tell Madam I have a great deal of work brought home from the office tonight. Tell her she should have warned me in advance."

"Inform your master," Mama would reply to the footman, "that if I'd warned him, he would have found an excuse not to be here. Point out to him that it is my money that finances his business and that I shall remove it if he does not do this small thing for me" [10].

В этой же цитате мы видим типичную для английского романа конца XIX века тему брака и денег: у мужа – титул и положение в обществе, а у жены – деньги. Это же подчеркивается позже и самой мамой:

"Money isn't everything, you see, Christopher," she explained. "A good place in Society is worth far more. Lady Badgett could have helped us both. Why do you think I married your papa?"

Since Christopher had simply no idea what could have brought Mama and Papa together, he put out his hand to pick up the jar again. But he remembered in time that he was not supposed to touch it, and picked up a big pad of false hair instead. He turned it round in his hands while Mama talked.

"You are going to grow up with Papa's good family and my money," she said. "I want you to promise me now that you will take your place in Society alongside the very best people. Mama intends you to be a great man – Christopher, are you listening?" [10].

С помощью главного героя, Кристофера, автор также транслирует важную часть джентльменства – необходимость всегда сдерживать свои обещания и следовать джентльменскому коду, который подразумевает честность и уважительное отношение к женщинам: *School had taught him that you did not take swears and swops lightly. He had sworn to swop Throgmorten for books, and he had let the Goddess down, even though she was only a girl. School considered that far worse than not doing what your uncle wanted* [10].

Представляется закономерным, что Кристофер поддается манипуляциям своего дяди, так как дядя не вписывается в рамки образа джентльмена: он ходит в твидовом костюме, не носит бакенбарды, курит сигары и общается неформально. Кристофер воспринимает дядю в качестве друга, так как он не придерживается образа жизни джентльмена и кажется Кристоферу «глотком свежего воздуха». По ходу развития сюжета герой проходит путь отречения от джентльменского кода, но тем не менее, в конце романа снова возвращается к коду джентльмена и обучению в школе, но уже в замке у Габриэля де Витта.

Таким образом, в книге «Девять жизней Кристофера Чанта» аспекты макроконцепта «английскость» и его составной части «джентльменства» представлены через приключения главного героя. Подчеркивается значение сдержанного поведения, уважения к другим и следования правилам, что способствует формированию характера и морали у детей; отражается важность крикета как английского национального спорта, который часто ассоциируется с аристократическим обществом и воплощает традиционные ценности джентльменства, такие как честная игра и соблюдения кодекса чести джентльмена; подчеркивается важность хорошего образования, полученного в частной школе, для формирования личности и поведения джентльмена развития его культуры, интеллекта и умения вести себя в обществе. Такое раскрытие тем «джентльменства» и «английскости» объясняется детской аудиторией книги. Автор стремится не усложнять повествование, но тем не менее затрагивает важные для англичан национальные концепты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 506 с.
2. Борисеева, Е. А. Роман инициации (проблема жанровой атрибуции) / Е. А. Борисеева // Веснік БДУ. Серыя 4 : Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2014. – № 1. – С. 20–23.
3. Вафина, А. Х. Национальные стереотипы в автобиографиях Стивена Фрая / А. Х. Вафина, З. Р. Зиннатулина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Том 12. – Выпуск 11. – С. 124–128.
4. Зиннатулина, З. Р. «Английскость» и «британскость» в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» / З. Р. Зиннатулина. – Вестник ТГГПУ. Филология и культура. – 2010. – № 1(19). – С. 59–63.
5. Зыкова, Ю. В. Архетип «дворецкий» в романе К. Исигуро «Остаток дня» / Ю. В. Зыкова. – Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха : сборник материалов IV международной молодежной научно-практической конференции, Магнитогорск, 18–20 сентября 2018 года. – Магнитогорск : Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 2018. – С. 135–139.
6. Романова, Т. Н. Концепт «джентльмен» как британский культурный феномен : история и эволюция / Т. Н. Романова, А. С. Кривошеева // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. – 2021. – №17. – С. 124–129.
7. Меркулова, М. Г. «Английскость» в отечественном литературоведении: теоретическое осмысление и изучение понятия / М. Г. Меркулова, Е. Г. Сатюкова // Гуманитарные исследования. – 2010. – № 4 (36). – С. 7–18.
8. Тораб, Н. Ф. К вопросу о сохранении национального своеобразия текста при переводе / Н. Ф. Тораб // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. –2014. – № 5.– С. 185–188.

9. Цветкова, М. В. Концепт “Englishness”: основные константы / М. В. Цветкова // Проблема национальной идентичности в культуре образования России и Запад. – Воронеж, 2000. – Т. 2. – С. 87–93.
10. Jones, D. W. The Lives of Christopher Chant. – URL: https://www.bookfrom.net/diana-wynne-jones/page,1,34636-the_lives_of_christopher_chant.html (date of access: 08.05.2024).
11. Terci, M. Images of the Gentleman in Victorian Fiction / M. Terci // European Journal of Language and Literature Studies. – 2015. – № 1. – P. 7–20.
12. Why is cricket called a ‘gentleman’s game’? – The Times of India. – April 17, 2011. – URL: https://timesofindia.indiatimes.com/why-is-cricket-called-a-gentlemans- game/articleshow/8003522.cms (date of access: 08.05.2024).

А. В. Вильчинская
г. Минск, Беларусь

КРИЗИС И УТРАТА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ГР. ГРИНА «ПОЧЕТНЫЙ КОНСУЛ»

Тема внутреннего кризиса и утраты идентичности героя зачастую отображается в литературе в политических романах. Экономические кризисы, военные перевороты, революции неизбежно приводят к внутриличностным конфликтам, межличностным спорам и внутренним поискам истины. Рассматривая английский политический роман в рамках политической жанровой генерализации, можно обратиться к творчеству английского писателя Грэма Грина. Грэм Грин является автором многих политических романов, в которых также есть место проблеме идентичности. Он сам разделял свои романы на «развлекательные» и «серьезные». К первым писатель относил детективные романы, в «серьезных» же отражена тематика политической борьбы, антиколониальные взгляды автора, а также вопросы христианской морали; хотя многие из них также не лишены детективной интриги.

Работая журналистом, Грэм Грин посетил много «горячих точек» мира, побывал в Либерии, Мексике, Сьерра-Леоне, Аргентине. Его романы достоверны, передают горечь воспоминаний и травму непосредственных участников, пострадавших от вооруженных столкновений, военных конфликтов и терактов. Трагедию личности в таких романах как «Тихий американец» (*The Quiet American*, 1955), «Ценой потери» (*A Burnt-Out Case*, 1960), «Комедианты» (*The Comedians*, 1966) Грэм Грин видит как раз в сфере конфликтов политического характера. Как отмечают критики, «художественная сила романов Грэма Грина определяется постановкой актуальных социально-политических и нравственно-психологических проблем» [1, с. 484]. Грэм Грин подчеркивал социальную роль писателя как публичного человека и оратора. В своих статьях в «Таймс» он восхищался смелостью творчества

Б. И. Пастернака, А. И. Солженицына, писателя и политического эмигранта Роа Бастоса в Парагвае и поэта-дипломата Джорджа Сефериса в Греции – все они публично демонстрировали героическую нелояльность к государственному тоталитаризму [2, с. 140].

В 1968 году Грин посетил Буэнос-Айрес и Асунсьон и познакомился там с христианским движением «теологии освобождения». Это движение возвращает религию в политику. Согласно идеям основоположника данного направления, священника Густаво Гутьерреса, понятие «политический режим» должно включать в себя понятие о «культурной свободе» и реализации принципов социальной справедливости. Иисус Христос, по мнению приверженцев данного движения, был революционером и повстанцем; а образ Святой Троицы подразумевает под собой триединство, что противоречит иерархическому устройству церкви и общества, однако логически реализуется в земной демократии [3]. Такие идеи стали популярны и смогли вернуть религии ее основную функцию сплочения христиан на континенте Латинской Америки, угнетенном деятельностью диктаторов. Именно эти две волнующие для Грэма Грина темы, религия и политика, и нашли отражение в романе «Почетный консул» (*The Honorary Consul*, 1973).

Действие романа происходит в Аргентине, в маленьком портовом городке на границе с Парагваем. Изначально Грэм Грин планировал поместить сюжет в Парагвай. Однако, ошибочное похищение британского почетного консула вместо американского посла скорее могло произойти именно в Аргентине, ввиду отсутствия там хорошо организованного партизанского движения и действия неопытных повстанцев. Идею романа автору подсказала политическая повестка. Похищения послов и консулов Великобритании и Америки с определенными требованиями часто случались в странах Латинской Америки. Эпиграфом к роману выбрана цитата Томаса Гарди: «Все слито воедино: добро и зло, великодушие и правосудие, религия и политика…» [4, с. 403]. Именно эта цитата и содержит в себе основную мысль произведения. В своих поздних романах Грэм Грин не фокусируется отдельно на дуализме любви и ненависти, веры и неверия, жизни и смерти, как в ранних произведениях. В романе «Почетный консул» все вышеперечисленные вопросы неотделимы, сосуществуют в рамках развития сюжета.

В центре сюжета – фатальное ошибочное похищение ничем не примечательной в политическом отношении фигуры почетного консула Великобритании вместо американского посла. Похитители – повстанцы против режима парагвайского диктатора Альфредо Стресснера – требуют освобождения политических заключенных режима взамен на жизнь консула. Однако операция обречена, т. к. в политических кругах жизнь почетного консула, Чарли Фортнума, никого не интересует. Проблема потери идентичности раскрывается в романе в образах сразу нескольких героев.

Понятие идентичности личности, ее принадлежности определенной социальной группе является одной из базовых потребностей человека, исследуемой психологами. А. Маслоу и Э. Эриксон подчеркивали взаимосвязь

самосознания человека и окружающей его социальной действительности [5]. Стремительные изменения, происходящие в современном мире, такие как насаждение чуждых политических идеологий, разрушение существующих культурно-исторических ценностей, разобщение коллективного «мы» приводят к потере и кризису идентичности. В. И. Тюпа видит утрату идентичности в «рассогласованности гетеронарративной истории присутствия в мире (я-для-других) и автонарративной (я-для-себя)» [6]. Другими словами, утрата идентичности наступает при внутреннем конфликте героя, когда он не ощущает себя частью окружающего социума или когда представления окружающих о нем не совпадают с его собственными.

Утрата идентичности в романе «Почетный консул» связана с диктаторским политическим режимом в Парагвае. Главный герой – врач Эдуардо Пларр – сын политического заключенного. В возрасте четырнадцати лет он с матерью вынужден был покинуть Парагвай, где остался его отец, англичанин. С тех пор о судьбе отца Пларру ничего не известно. Пларр напоминает другого персонажа романа Гр. Грина, Томаса Фаулера. Они оба циничны, разочарованы в жизни, не верят и не ищут любви и оказываются вовлечены в определенную политическую ситуацию помимо своей воли. Пларр живет и работает в Аргентине, однако не чувствует себя местным. Он уехал из Буэнос-Айреса в маленький портовый город, «почувствовав непреодолимую потребность сбежать от небоскребов, уличных заторов, полицейских сирен, …» [4, с. 404]. На самом деле он хотел быть подальше от матери, которая превращалась в сварливую старуху, и ближе к отцу, с которым он чувствовал связь. Пларр любил читать, как его отец, никогда не дотрагивался до собеседника, в отличие от местных испанцев, ему не хватало испанского «machismo», и в целом он понимал, что «он навсегда останется чужаком и никогда здесь не приживется» [4, с. 407]. Почетный консул, Чарли Фортнум, также не чувствует себя своим в Аргентине, хотя и прожил там всю жизнь. Он считает испанцев бесчувственными и гордыми. Поэтому Фортнуму близок Пларр, он видит в нем родственную душу. У главных героев романа нет чувства национальной идентичности, они эмигранты, не принадлежащие своему социальному окружению.

Кризис идентичности доктора заключается и в его неприятии любви. Пларр вступает в отношения с молодой местной девушкой, бывшей проституткой и женой почетного консула. С развитием их отношений Клара влюбляется в Пларра, хотя ее прежнее занятие накладывает отпечаток на ее самооценку. Она привыкла во всем потакать мужчине, поэтому, видя, что Пларру не нравится говорить о чувствах, делает вид, что он ей безразличен. Пларр называет любовь наваждением, хочет от него избавиться, не знает, как любить. Но, в то же время, он вспоминает свои чувства к отцу, который никогда от него не требовал послушания или поцелуя, и считает, что это и была любовь. Его привязанность к отцу слишком внезапно оборвалась. Пларр узнал о смерти отца спустя много лет, и его заполнила пустота, оттого что он не успел осознать свои чувства.

Вопрос отцовских чувств к сыну также тесно связан с понятием идентичности. Отношения с отцом предопределяют наполненность личности, способность на любовь и сопереживание. Пларру не хватает отца, он боится сам стать отцом ребенка Клары, поскольку в нем течет «рыбья кровь». Фортнум ненавидел отца, который был с ним слишком строг, «заставлял его перебарывать страх» [4, с. 435]. В раннем детстве Фортнума звали Мейсоном, и он привык называть себя так за ошибки и недостатки, что говорит о серьезной детской травме, следствием которой, возможно, стали неудачный первый брак, проблемы с алкоголем, отсутствие «machismo». Но Фортнум, в отличие от Пларра, не зачерствел. К концу жизни он чувствует потребность заботиться о ком-то, хочет ребенка и скорее всего будет любящим и нежным отцом. В какой-то момент Пларр видит в Фортнуме образ собственного отца и спасает его ценой своей жизни, как будто возмещая долг перед своим отцом.

Слово «отец» используется в романе очень часто, как в контексте отношений отца и сына, так и в контексте обращения к священнику Леону Ривасу. Он также утратил идентичность. Первый раз это произошло в юности, когда Ривас избрал путь священника, не в пример своему отцу-адвокату, зацикленному на материальном мире. Позднее Ривас разочаровался в церкви и стал преступником. «В дурно устроенном обществе преступниками оказываются честные люди» [4, с. 477], говорит Леон Пларру. Ривас называет свое отлучение от церкви разлукой «по взаимному соглашению»: он прочувствовал лицемерие церковных служителей, которые были приближены к диктатору и ни в чем себе не отказывали, в то время как бедняки недоедали. Ривас избрал для себя другой путь, он выбрал помогать своему народу делом, однако, как священник, оказался неспособным на убийство. Внутренний кризис Риваса в том, что, избрав своим занятием религию, он оказался неспособным поменять жизни людей к лучшему. В условиях диктатуры, голода, политических репрессий людям недостаточно только веры. В образе Риваса Грин изобразил священника актуальной тогда «теологии освобождения» и объяснил популярность данного направления в странах Латинской Америки. Традиционная церковь не облегчала участь бедняков и не вселяла надежды. «Теология освобождения» позволяла верить и одновременно принимать участие в вооруженной борьбе. Однако на примере Риваса мы видим, что такой подход также приводит ко внутренним конфликтам и трагическим последствиям.

Еще одна жертва политического режима в романе – поэт Акуино. Он попал в тюрьму за свои политические взгляды и, как следствие, стал преступником и перестал писать стихи. Диего и Пабло – обычные жители деревни, которые решили помочь повстанцам добиться справедливости, освободить заключенных. Осознав безвыходность положения, Диего совершает самоубийство, что также говорит о полной потере идентичности героем.

Таким образом, Грэм Грин помещает героев, никак не связанных с политикой, в эпицентр событий, вынуждает их стать повстанцами. В конце романа полиция преподносит официальную версию событий, в которой все они – опасные члены банды, успешно ликвидированные во время штурма.

Грэм Грин остается верен парадоксу, к которому он часто прибегает в своих романах: честные люди в определенных обстоятельствах оказываются преступниками, а те, от кого ждешь защиты и покровительства, – убийцами.

Об утрате идентичности говорят и символы, которые всегда присутствуют в романах Грина. Так, солнечные очки Клары символизируют возможность скрыться от общества, не показывать свою идентичность, слиться с толпой. Пларр, купив их Кларе, надеялся, что никто не узнает об их связи. Фортнум, надев их на встречу с послом, хотел спрятаться, т. к. понимал свою незначительность на этой официальной встрече.

Таким образом, утрата идентичности личности в романе является следствием политических кризисов и волнений. Люди, вынужденные бежать от определенных условий, становятся эмигрантами и теряют национальную идентичность. Жертвы режимов вынуждены покидать свои семьи, обрекая детей на кризис межличностных отношений, неспособность проявления чувств и эмоций. Люди вынуждены искать свою новую идентичность и самореализацию, даже новую религию, что ведет за собой мучительные поиски себя и необходимость выбора. А в условиях политических волнений это ведет и к жертвам среди невинных людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – М. : Высшая школа, 1975. – 528 с.
2. Brennan, M. Graham Greene: Political Writer / Brennan, M. – Palgrave Macmillan, 2016. – URL: https://www.perlego.com/book/3486358 (date of access: 06.05.2024).
3. Крылов, П. В. Теология освобождения в Латинской Америке: Социальные идеалы и политическая практика / П. В. Крылов // Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право/ – 2015. – №4 (36). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teologiya-osvobozhdeniya-v-latinskoy-amerike-sotsialnye-idealy-i-politicheskaya-praktika (дата обращения: 06.05.2024).
4. Грин, Гр. Избранное: Сборник / Гр. Грин ; пер. с англ. ; составл. и предисл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – 608 с.
5. Авдеев, Е. А. К проблеме утраты ценностных оснований личностной идентичности в современном обществе / Е. А. Авдеев // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – №4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-utraty-tsennostnyh-osnovaniy-lichnostnoy-identichnosti-v-sovremennom-obschestve (дата обращения: 06.05.2024).
6. Тюпа, В. И. Кризис социокультурной идентичности в русской литературной классике / В. И. Тюпа // Сибирский филологический журнал. – 2019. – №4. – URL: https://journals.tsu.ru/uploads/import/1924/files/06.pdf (дата обращения: 07.04.2024).

И. В. Даниленко
г. Минск, Беларусь

ПРОБЛЕМА ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ЖАКА ПУЛЕНА «ФОЛЬКСВАГЕН БЛЮЗ»

Особенностью современного общества является сближение разных народов и стран, усиление взаимодействия этнических групп и различных слоев населения, т. е. то, что принято называть как поликультурализм (мультикультурализм), глобализация мира в целом. Под поликультурностью часто понимается умение вести диалог с представителями другой культуры, воспринимать их таким, какие они есть, а также возможность обогащения своей культуры. Такого рода диалог и взаимообогащение являются, в том числе, одним из эффективных средств противостояния негативным последствиям глобализации. В этом аспекте принято говорить о феномене «поликультурной личности». Такая личность является субъектом полилога культур, обладает чувством эмпатии и толерантности, умением жить в мире и согласии с представителями прочих культурных групп. Проблематика вхождения индивида в поликультурное пространство и осознание собственной принадлежности ему служит предметом не только научной, но и художественной рефлексии.

Поликультурное пространство формируется исторически путем взаимопроникновения и взаимовлияния различных национальных и региональных культур, не обладающих зачастую четкими характеристиками, позволяющими личности предпочесть ту или иную культуру в качестве духовного ориентира. На современном этапе развития общества поликультурное пространство является настолько многоликим, что без изучения механизмов его функционирования (философских, политических, экономических, этических, религиозных, эстетических и т. д.) трудно уяснить, как формируется та или иная поликультурная идентичность. В этой статье будем придерживаться определения поликультурной идентичности, сформулированного авторами коллективного исследования данной проблематики: «Поликультурная идентичность базируется, прежде всего, на позитивной этнической самоидентификации и проявляется через эмоционально-ценностное отношение к многонациональной среде, а также активное взаимодействие с её представителями» [1].

Современная литература, как и другие области познания, также во многом сосредоточена на идентификационной проблематике. Среди национальных литератур, которые в большей степени, чем другие обращаются к ней, стоит назвать молодые литературы, возникшие в результате крушения империй и колоний. К таким литературам относится, в частности, франкофонная литература. Одной из наиболее интересных и многогранно представленных в мире франкофонной литературы является литература канадского Квебека.

Доминирующим жанром во франко-канадской литературе с конца 20-го века становится роман. В 1960-е годы произведения художественной литературы отражали бурные изменения, произошедшие в ходе Тихой

революции, которая стала периодом значительных политических, социальных и культурных изменений. Этот период характеризовался реформами, направленными на секуляризацию, модернизацию и децентрализацию власти. В результате Тихой революции в Квебеке была проведена национализация ключевых отраслей экономики, что привело к усилению квебекского национализма, существенному изменению общества Квебека, а также культурного ландшафта всей Канады. В 1976 году, после того как Квебекская партия получила большинство мест в Национальном собрании, Квебекская литература и культура в целом освободились от чувства неполноценности, от влияния как Римско-католической церкви, так и парижской литературной традиции. В работах франко-канадских писателей стали преобладать темы национальной идентичности, а также стремления к изменению власти и социального устройства. Этот период ознаменовался появлением целой плеяды выдающихся писателей (Виктор-Леви Болье, Гаэтан Суси, Моник Пру и, конечно, Жак Пулен).

Квебекская литература обогащается уникальной связью с природой Нового Света, легендами и мифами индейцев – культурным наследием коренных народов и своеобразным североамериканским восприятием мира, внося свежие и неповторимые оттенки в сокровищницу франкофонной литературы. При этом Ив Бошмен отмечает: «Родственное в мироощущении французов и квебекцев – в языке и большой части культуры. Отличие – это «американский характер» квебекцев и абсолютно иная, нежели у французов, историческая судьба» [2].

Жак Пулен – канадский писатель, чье творчество включает девять романов, он – обладатель нескольких литературных премий и входит в число наиболее читаемых квебекских романистов. Его самое знаменитое произведение «Фольксваген блюз» (*Volkswagen Blues*, 1984), рассказывает о путешествии по Северной Америке и исследует темы культурной идентичности и истории континента, связи между прошлым и настоящим, а также динамику взаимоотношений между коренными народами и европейскими поселенцами.

Роман повествует о путешествии по Северной Америке франкоязычного 40-летнего писателя из Квебека, известного под псевдоним Джек Уотерман, который страдает от творческого кризиса, и 21-летней девушки франко-индейского происхождения, механика и автостопщицы, Питсемин по прозвищу Ла Гранд Сотерель (Большой кузнечик). Джек, обнаружив старую открытку от своего старшего брата Тео, с которым он не поддерживал связь более 20 лет, отправляется в путь с Питсемин на старом минивэне Фольксваген на поиски брата. Они путешествуют по следам французских исследователей от реки Святого Лаврентия до Сент-Луиса, а затем отправляются на запад по Орегонской тропе. Эта поездка оказалась путешествием самопознания, а также уроком истории для писателя, из которого он узнал о тяжелой участи коренных американцев благодаря своей спутнице. Но и их экспедиция из Квебека в Сан-Франциско также является аллюзией на борьбу Квебека за определение собственной культурной и политической идентичности.

Жак Пулен добавляет канадское «предисловие» к хорошо известному американскому маршруту. Он интегрирует канадский контекст в традиционно американский жанр дорожного романа, добавляя новый слой значений и размышлений о культурной и географической идентичности этих регионов.

В романе «Фольксваген Блюз» Жак Пулен исследует тему этнического происхождения франко-канадцев через взаимодействие между главными героями: Джеком, чистокровным франко-канадцем, и Ла Гранд Сотерель, метиской, чья мать была коренной американкой. Тандем франко-канадского исследователя и коренной американки поднимает тему восприятия Северной Америки как поликультурного пространства перемешанных этносов и культур, где сталкиваются разные и зачастую противоречивые точки зрения на общую историю. Так, девушка упоминает цитату, которую приписывает народному герою Дэниелу Буну, о том, что он чувствует себя как листок, плывущий по реке. Но на самом деле, эта фраза была сказана другим человеком. Эта ошибка в цитировании демонстрирует, как в романе автор играет с идеями о достоверности источников и традиционной истории.

Автор использует эту ошибку, чтобы поднять важные вопросы: можно ли доверять нашей интерпретации истории, и можно ли доверять интерпретации прошлого представителями других культур. Ла Гранд Сотерель стоит между двумя мирами, не относясь ни к одному из них, что делает ее уникальным гидом для Джека в его путешествии. Идея о том, что истина может быть неоднозначной и зависеть от того, кто рассказывает историю, является ключевой для понимания романа. В частности, при посещении Национального исторического парка Форт-Ларами, Питсемин обратила внимание Джека на картечницу Гатлинга и пришла в ярость. Она начала кричать от злости: как можно было поставить на всеобщее обозрение пулемет, с помощью которого так безжалостно убивали индейцев?

– WHAT THE HELL IS THAT? cria-t-elle. La fille poussait toutes sortes de cris et de jurons, moitié en anglais, moitié en français. – YOU SHOOT INDIANS WITH THAT TABARNAK DE MACHINE GUN? Il regarda la mitrailleuse, mais il n'eut pas l'air de comprendre. – Shoot Indians? Répéta-t-il. – YES, STUPID! YOU SEE THIS MACHINE GUN? – ЧТО ЭТО ЧЕРТ ВОЗЬМИ ТАКОЕ? Закричала она. Девушка издавала разного рода крики и ругательства, половину на английском, половину на французском. – ВЫ ЧТО, ИНДЕЙЦЕВ ЭТИМ ЧЕРТОВЫМ ПУЛЕМЕТОМ РАССТРЕЛИВАЕТЕ? – Рейнджер взглянул на пулемет, но все равно не понял, о чем речь. – Расстреливаем индейцев? повторил он. – ДА, ИДИОТ. ТЫ ВООБЩЕ ВИДИШЬ ЭТОТ ПУЛЕМЕТ? [3, p. 152].

Немного придя в себя, Питсемин рассказала своему спутнику историю бесчеловечного нападения американцев на индейцев. Бойня на Сэнд-Крик произошла в 1864 году во время Американской гражданской войны. Это была массовая резня, в которой выпившие солдаты войска США напали на лагерь мирных индейцев из племен Шайен и Арапахо в Колорадо, убивая и

издеваясь над трупами людей. Таким образом Питсемин пытается показать иную сторону американской истории, не такую, как обычно рассказывают. Она часто приводит мифы и легенды коренного населения Америки, делится ужасающими историями массовых убийств индейцев колонизаторами. Интересен тот факт, что оба героя принадлежат к культурным сообществам, которые подвергались нападению англо-американских колонизаторов с 1759 года.

Роман «Фольксваген Блюз» – это путешествие, как в пространственном, так и в культурном смысле, охватывающее обширные территории Северной Америки (Канады и Соединённых Штатов). В романе Жак Пулен активно использует два языка – французский и английский. Этот выбор не случаен, так как главные герои произведения, Джек и Питсемин, путешествуя, пересекают англо- и франкоязычные регионы. Жак Пулен использует в романе билингвизм не просто как прием повествования, а как способ исследовать темы идентичности, культурного взаимодействия и исторической памяти, которые глубоко укоренены в сознании, языках и поведении людей, населяющих поликультурное пространство Северной Америки. Билингвизм в романе Жака Пулена – это и отражение культурного диалога, и образа сосуществования представителей различных этносов. Использование двух языков в романе нагляднее демонстрирует культурные и языковые различия, с которыми сталкиваются персонажи. Например, в диалогах часто присутствует смешение языков, что подчеркивает их бикультурную природу и сложности перевода культурных контекстов. Так, *elle [la Grande Sauterelle] n'aimait pas l'expression française "accotement mou", mais chaque fois qu'elle voyait "soft shoulder", elle pensait à toutes sortes de choses agréables* [3, p. 97] («она [Большой кузнечик] не любила французское выражение «опасная обочина», однако каждый раз, когда видела этот же дорожный знак, но на английском, думала о самых разных приятных вещах»).

Многие «нефранцузские» пассажи романа автор намеренно оставляет без переводов или комментариев, предоставляя читателям право самостоятельно насладиться колоритом той самой поликультурной среды, о которой идет речь, и самим интерпретировать информацию.

Канада – это страна, открытая и многонациональная, где сливаются культуры французов, англичан, коренных народов и множества иммигрантских групп. Этот факт объясняет частое использование Жаком Пуленом иностранных слов, свидетельствующих о том, что идентичность – это процесс, нечто, находящееся в стадии постоянного становления, а не результат. В тексте часто встречаются индейские слова, обычно топонимы или имена собственные («Michillimackinac» ou «la princesse Kateri Tekakouitha» – «Мичилимакинак» или «принцесса Катери Текаквита»), квебекские слова («bums», «chums» – «бродяги», «приятели»), и даже фразы на немецком языке («Die Sprache ist das Haus Seins» – «Язык – это дом бытия»).

Роман включает широкий спектр культурных ссылок и контекстов, от квебекской культуры до американской истории и коренных американских

традиций. С помощью ярких и эмоционально насыщенных событий романа автор демонстрирует сложность человеческих взаимоотношений и чувств, побуждая читателя к эмпатии и более глубокому осмыслению истории и картины мира. Это культурное многообразие обогащает повествование и подчеркивает сложные взаимоотношения и взаимное влияние разных культур, образующих поликультурное пространство Северной Америки и определяющих поликультурную идентичность ее населения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ларионова, А. В. Социально-психологические факторы формирования поликультурной идентичности иностранных студентов / А. В. Ларионова, Е. Ю. Ливенцова, А. П. Фахретдинова, Т. А. Костюкова // Психология и Психотехника. – 2020. – № 4. – С. 78–88. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34672 (дата обращения: 11.04.2024).
2. На вопросы «ИЛ» отвечают квебекские писатели // Иностранная литература. – 2008. – № 11. – URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2008/11/na-voprosy-il-otvechayut-kvebekskie-pisateli.html (дата обращения: 07.04.2024).
3. Poulin, J. Volkswagen Blues / J. Poulin. – Québec : Nomades, 1988. – 323 p.

М. А. Курыпка
г. Мінск, Беларусь

ПРАБЛЕМА ПОШУКУ ІДЭНТЫЧНАСЦІ Ў ЗІМБАБВІЙСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ
(на прыкладзе рамана Ц. Дангарэмбга «Няўцешная плоць»).

Сучаснае разуменне ідэнтычнасці і яе аспектаў (культурных, асобасных, нацыянальных, палітычных) апіраецца на тэрміналагічную базу амерыканскага псіхолага Э. Х. Эрыксана, які і ўвёў паняцце ідэнтычнасць у міждысцыплінарнае карыстанне. Ідэнтычнасць па Э. Эрыксане – гэта «цвёрда засвоены і асобасна прымальны вобраз сябе ва ўсім багацці адносін асобы да навакольнага свету, пачуццё адэкватнасці і стабільнага валодання асобай уласным "я" незалежна ад змен "я" і сітуацыі; здольнасць асобы да паўнавартаснага рашэння задач, якія ўзнікаюць перад ёй на кожным этапе яе развіцця» [1, с. 18] (тут і далей пераклад на беларускую мову наш. – М. К.). Іншымі словамі, псіхолаг канцэптуалізаваў ідэнтычнасць як сукупнасць вопыту, перакананняў, каштоўнасцяў і ўспамінаў чалавека, якія фармуюць яго ўяўленне пра сябе.

На рубяжы XX–XXI стагоддзяў, з прычыны працэсаў глабалізацыі, адкрытасці межаў і міграцыі, з агульнасці культурных прастор становіцца ўсё складаней у рамках агульнай культурнай прасторы выявіць прыналежнасць да адной культурнай традыцыі ці ў рамках мультыкультурнага грамадства

выявіць прыналежнасць толькі да адной нацыі. Літаратура, у сваю чаргу, як сродак адлюстравання рэчаіснасці, знаходзіцца перад праблемай вызначэння параметраў рэлігійнай, узроставай, культурнай ці гендернай ідэнтыфікацыі.

Асаблівае значэнне набыла праблема вызначэння параметраў культурнай і этнічнай ідэнтычнасці посткаланіяльнай літаратуры, прадстаўленай творчасцю ці пісьменнікаў-мігрантаў, ці этнічных пісьменнікаў, якія спалучаюць у сабе культурныя карані некалькіх народаў. Падобная «дваістасць свядомасці» праяўляецца ў гібрыдызацыі ці змешванні традыцый, культурных кодаў, звычаяў, моў, сацыяльных практык, што адпаведна вядзе на новай формы самаўсведамлення. Пісьменнік ператвараецца ў «амбівалентную асобу» [2], стварае сінтэз ўсведамлення свайго месца ў свеце і мастацкай інтэрпрэтацыі набытай свядомасці.

Актуальным ў дадзеным кантэксце становіцца літаратуразнаўчае даследаванне мастацкай спадчыны Афрыкі, асабліва прымаючы да ўвагі той факт, што афрыканскую ідэнтычнасць у цяперашні час сапраўды вызначыць даволі цяжка. Можна вылучыць некалькі агульных момантаў, але дасканалае вывучэнне афрыканскай ідэнтычнасці непазбежна перасякаецца з праблематыкай афрыканскай філасофіі, яшчэ менш вывучанай з'явай, чым ідэнтычнасць. Пры гэтым сама афрыканская літаратура ўстойліва дэманструе «актыўнае засваенне досведу сусветнай літаратуры, зменлівасць і рухомасць літаратурных формаў і г. д.» [3, с. 18].

Такім чынам, можна з упэўненасцю сцвярджаць, што эпоха посткаланіяльнага развіцця Афрыкі спарадзіла цікавы навуковы дыскурс, накіраваны на фарміраванне ўласнай думкі, з апорай на традыцыйнае афрыканскае светаўспрыманне. Падобныя тэндэнцыі знайшлі сваё адлюстраванне і ў мастацкай літаратуры Зімбабвэ, а менавіта ў творчасці пісьменніцы Цыцы Дангарэмбга (Tsitsi Dangarembga, born 1959).

Раман Ц. Дангарэмбга «Няўцешная плоць» («This Mournable Body») выйшаў у 2018 годзе і адразу ўдастоіўся ўсебаковага прызнання літаратурных крытыкаў як у Амерыцы, дзе ён быў упершыню надрукаваны, так і за мяжой, а ў 2020 годзе кніга трапіла ў шорт-ліст Букераўскай прэміі. У рамане «Няўцешная плоць» пісьменніца Ц. Дангарэмбга ўсведамляе сутнасць сваёй этнічнай прыналежнасці, пераасэнсоўвае сваю ідэнтычнасць ў адносінах да грамадства, выяўляе яе моцныя і слабыя бакі.

Гэты раман стаў завяршаючай працай ў трылогіі пісьменніцы, прысвечанай каланіяльнай і посткаланіяльнай рэчаіснасці Зімбабвэ. Дзве папярэднія кнігі «Цяжкія часы» («Nervous Conditions», 1988) і «Кніга “не”» («The Book of Not», 2006) распавядалі пра жыццё дзяўчыны Тамбудзай, якое поўніцца складанымі пытаннямі расы, гендэру і класавай прыналежнасці – з’явамі, якімі вызначаецца посткаланіяльная рэчаіснасць шматлікіх афрыканскіх краін, у тым ліку і Зімбабвэ.

Занепакоеная сваімі перспектывамі пасля таго, як яна пакінула дастойную працу, Тамбудзай апынулася ў занядбаным моладзевым хостэле

ў цэнтры Харарэ. Па прычынах, якія ўключаюць яе змрочныя фінансавыя перспектывы і яе ўзрост, яна пераязджае ў пансіён да ўдавы і ў рэшце рэшт знаходзіць працу настаўнікам біялогіі.

І тут на першы план выходзіць «працэс арганізацыі жыццёвага вопыту ў індывідуальнае Я» [4, с. 34], а менавіта пошук гераіняй свайго ўласнага месца ў жыцці, шляхоў пераадолення жыццёвых крызісаў. У Табмудзай відавочна надыходзіць крызіс светапогляду, які характарызуецца сумневамі ва ўласных поглядах, зробленых кроках: *You have shed friends in the years since university because you could not keep up with their lifestyle and didn't want to be laughed at. Years later, after your abrupt departure, you drifted apart from your colleagues at the advertising agency. You torture yourself, in the early days of your stay at Mai Manyanga's, with the idea that you have no one but yourself to blame for leaving your copywriting position. You should have endured the white men who put their names to your taglines and rhyming couplets* [5, p. 48].

Калі ў шматлікіх посткаланіяльных раманах канфлікт будуецца вакол менавіта этнакультурнага супрацьстаяння людзей, якія паходзяць з супраць-леглых суполак, у сітуацыі з Тамбудзай канфліктнасць праяўляецца праз крызіс прыстасавання да свайго ўласнага этнічнага асяроддзя. Галоўная гераіня, нягледзячы на свой адносна малады ўзрост, пастаянна сутыкаецца з сацыяльнымі і грамадскімі патрабаваннямі, якім яна не можа адпавядаць: *You spend much time regretting digging your own grave over a matter of mere principle. Your age prevents you from obtaining another job in the eld, for the creative departments are now occupied by young people with Mohawk haircuts and rings in eyebrows, tongues, and navels* [5, p. 48]. Але і атрыманая адукацыя таксама не можа гаранатаваць гераіні адпаведнага працаўладкавання ў краіне, у якой можна ўбачыць *a young woman with qualifications from the polytechnic to sit with cuticle cutters, nail buffs, and razor blades at a folding table set in a corner of the shop* [5, p. 212].

Больш за тое, напісаны ў традыцыях фемінісцкай літаратуры, раман «Няўцешная плоць» прапануе погляд аўтара на сучаснае зімбабвійскае грамадства, становішча ў ім жанчыны, а таксама на праблемы, характэрныя для краіны ў нашы дні. Ц. Дангарэмбга назірае, што жанчына ўсё яшчэ дрэнна абаронена, не падрыхтавана для выканання той ролі, якая можа і павінна ёй належаць у сучасным грамадстве. Жанчыну эксплуатуюць і бліз-кія мужчыны, і больш аддаленыя сваякі, і проста суайчыннікі.

Малады кандуктар аўтобуса адмаўляецца даваць рэшту жанчыне, якая яму падаецца не зусім прывабнай: *she has a chest like a mattress, is the kind of woman that men themselves do not dare to start with* [5, p. 18]. І наадварот, прыгожая дзяўчына ў кароткай спадніцы ледзь не была згвалтавана на аўтобусным прыпынку сярод белага дня: *a builder walks up to Gertrude. He stretches out an arm to rip her skirt from her hips. The desperate young woman reels, is suspended in the combi's mouth for an eternal moment* [5, p. 29]. І ў цэлым Ц. Дангарэмбга словамі адной з дзяўчын прыходзіць да высновы, што *there can't be a country that hates women as much as this one* [5, с. 155].

Важна, што прычыны падобных адносін пісьменніца бачыць не толькі ў традыцыйнай афрыканскай патрыярхальнасці, але і ў каланіяльным мінулым. У краіне, якая прайшла праз барацьбу за незалежнасць *the women from war are like that, a new kind of being that no one knew before, not exactly male but no longer female* [5, p. 79]. Менавіта таму аўтар маркотна звяртае ўвагу на тыповых прадстаўніц жаночага полу за акном аўтобуса: *Women who seem stunned by the fact of their existence trudge along the verges, babies on their backs, bags of seed and fertilizer on their heads, or else they simply stand, waiting for combis* [5, p. 174].

Такім чынам галоўная гераіня не проста шукае сябе, як асобу, а як у першую чаргу жаночую асобу. А пакуль Тамбудзай наладжвае сваё жыццё, ёй застаецца толькі марыць, што *one day, somehow, anyhow, you will enjoy the luxury of a telephone by your bedside* [5, p. 44], і марнавацца ў безвыніковай беднасці.

Праблемы, якія паўстаюць перад гераіняй у яе сацыяльным развіцці, ствараюць крызісныя сітуацыі, якія вядуць да стану так званага крызісу ідэнтычнасці – тэрмін, уведзены калісьці вышэйзгаданым Э. Эрыксанам. Псіхолаг сцвярджаў, што нездавальняючае вырашэнне крызісу ідэнтычнасці робіць індывіда менш здольным спраўляцца з надзённымі задачамі. Да страчанай працы далучаецца яшчэ і няздольнасць захаваць за сабой зноснае жыллё: *Fear, your recurrent dread that you have not made enough progress toward security and a decent living, prickles like pins and needles at the mention of "village." You have dodged this fear for too long – all your conscious life. Now even here at Mai Manyanga's, you are trapped by it. You scold yourself for not having made a move toward Praise, putting into action your strategy to start with the eldest. Because of your inertia, the Manyanga sons might sell the house before you have positioned yourself properly, exposing you to eviction* [5, p. 58].

Менавіта таму Тамбудзай, зведваючы балючы кантраст паміж будучыняй, якую яна ўяўляла, і яе штодзённай рэальнасцю, ў канчатковым выніку даходзіць да кропкі злому: *You want nothing more than to break away from the implacable terror of every day you spend in your country Але пераязджаць да сваёй кузіны таксама не самае лепшае вырашэнне, бо, як ўпэўнена сама дзяўчына, if you cannot build a life in your own country, how will you do so in another?* [5, с. 67].

Тамбудзай цалкам страчвае сябе і становіцца чалавекам, які, па слушных словах даследчыцы Р. В. Пеннэр, становіцца «намадам, слізгальным па гладкай прасторы культуры і не здольным зачапіцца за нешта знешняе, умацавацца ў ім» [6, с. 68]. Гераіня замыкаецца ў сябе, не здольная больш прымаць рэчаіснасць:

"People who fear greatly can sometimes substitute themselves for the thing they fear," says Dr. Winton, looking at you in a way that makes you uncomfortable.

"I am ashamed," you say.

"Of what?" the doctor asks.

“I don’t have the things that make me better. I want to be better. I want the things that make me” [5, p. 119].

Нягледзячы на тое, што Ц. Данграрэмбга ўздымае актуальныя і, часам, балючыя для зімбабвійскага грамадства пытанні, раман «Няўцешная плоць» нельга назваць творам з выразнай маралізатарскай канцоўкай. Шмат пытанняў застаюцца адкрытымі для самой пісьменніцы, і канчатковае вырашэнне жыццёвага крызісу Тамбудзай застаецца адкрытым, але тым не менш яна знаходзіць для сябе некаторыя кропкі апоры, якія дапамагаюць ёй знайсці маральна-этычныя сілы ў сучасным свеце. Для галоўнай гераіні гэта пазнанне самой сябе, глыбіні і каштоўнасці свайго я: *your education is not only in your head anymore: like hers, now your knowledge is now also in your body, every bit of it, including your heart* [5, p. 299].

Галоўная гераіня рамана «Няўцешная плоць» – гэта замкнутая, паглынутая сабой і сваімі праблемамі асоба, але разам з тым праз вобраз Тамбудзай пісьменніца спрабуе раскрыць праблемы, з якімі сутыкаюцца сучасныя адукаваныя жанчыны Зімбабвэ праз шмат гадоў пасля заканчэння каланіяльнай эпохі.

ЛІТАРАТУРА

1. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис: пер. с англ. / Э. Эриксон. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
2. Чемякин, Е. Ю. Постколониальные исследования как историко-культурный феномен второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. истор. наук : 07.00.03 / Е. Ю. Чемякин ; УФУ. – Екатеринбург, 2012. – 19 с.
3. Громов, М. Д. Современная литература на языке суахили / М. Д. Громов. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. –319 с.
4. Эриксон, Э. Детство и общество / Э. Эриксон. – СПб. : Летний сад, 2000. – 416 с.
5. Dangarembga, Ts. This Mournable Body / Ts. Dangarembga. – Minneapolis : Graywolfpress, 2018. – 302 p.
6. Пеннер, Р. В. Идентичность в эпоху постмодерна: постановка проблемы / Р. В. Пеннер // Вестн. Челябинского государственного университета. Вып. 56. Философские науки. – 2020. – № 5. – С. 68–73.

В. Г. Минина

г. Минск, Беларусь

«ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ» К. АТКИНСОН: РОМАН ОБ АНГЛИЙСКОСТИ

Роман современной британской писательницы Кейт Аткинсон (р. 1951) «Жизнь после жизни» («Life after life», 2013) можно было бы назвать «Жизни после жизни», т. к. его главная героиня, Урсула Тодд, по воле своего автора-

создателя проживает несколько жизней. В каждой новой главе она рождается и умирает, потом снова появляется на свет и снова уходит из жизни. По одной версии она умирает сразу после рождения снежной ночью 1910 года. По другим версиям в детстве она тонет, падает с крыши, заболевает гриппом. Позже она совершает самоубийство, ее до смерти избивает муж, она гибнет во время немецкой бомбардировки Лондона во время Второй мировой войны и заканчивает свою жизнь в руинах Берлина в 1945 году – и это далеко не полный перечень летописей ее судьбы. Всякий раз, когда умирает Урсула, К. Аткинсон воскрешает ее и направляет на один из многих альтернативных путей, которые могла бы избрать ее судьба. Британский литературный критик А. Кларк пишет: «the narrative starts again – and again and again – but each time it takes a different course, its details sometimes radically, sometimes marginally altered, its outcome utterly unpredictable. Atkinson's general rule is that things seem to get better with repetition, but this, her self-undermining novel seems to warn us, is a comfort that is by no means guaranteed, either» [1].

Американский исследователь Ф. Проуз добавляет несколько других штрихов к пониманию романа и его автора: "*Life After Life* makes the reader acutely conscious of an author's power: how much the novelist can do. Kill a character, bring her back. Start a world war or prevent one. Bomb London, destroy Berlin. Write a scene from one point of view, then rewrite it from another. Try it this way, then that. Make your character perish in a bombed-out building during the blitz, then make her part of the rescue team that (in a scene with the same telling details) tries unsuccessfully to save her» [2].

В канву повествования «неизбежно закрадывается метафизика», – о чем пишет Ф. Проуз [2]. В десятилетнем возрасте родители водили Урсулу к психиатру, который пытался разгадать загадку пациентки и ее удивительной памяти о событиях, никогда с ней не происходивших в данной конкретной жизни. Доктор попытался найти объяснение этому в буддийской идее реинкарнации и природе времени. Когда доктор Келлет предположил, что Урсула, вероятно, помнит другие жизни, и попросил ее что-нибудь нарисовать, она показывает ему змею, кусающую себя за хвост: *Она символизирует цикличность вселенной*, – объясняет доктор. – *Время – это конструкт, а в реальности все течет, нет ни прошлого, ни настоящего, есть только сейчас* [3].

Несмотря на формальные эксперименты К. Аткинсон остается верна реалистической традиции письма: все ее описания и образы реалистичны и правдоподобны, словно взяты из жизни. Благодаря этому, а также тому, что в романе «Жизнь после жизни» семья Тоддов описана многогранно и в разные исторические моменты, он во многом напоминает семейную сагу. Тем самым произведение продолжает сложившуюся и/или возобновившуюся в последние десятилетия традицию английскости. В конце прошлого столетия как неосознанный противовес роману мультикультурному в Британии возродился роман об английском образе жизни, традициях, ценностях. Основная идея концепции английскости состоит в том, чтобы при всей открытости

общеевропейским влияниям сохранить исконно национальные, исторически сложившиеся категории, отразившие суть ментальности, характера, способа мышления и поиска путей взаимодействия своего и чужого языкового материала. Особенность национального менталитета заключается в том, что он поддерживает параллельное существование мультикультурализма и английскости. При этом английскость, как утверждает российский литературовед Е. Г. Петросова, проявляет исключительную настойчивость в сохранении специфики языка, традиций и обычаев [4, с. 5]. Примерами служат «Водоземье» (Waterland, 1983) Г. Свифта, «Остаток дня» (The Remains of the Day, 1989) К. Исигуро, «Улвертон» (Ulverton, 1992) А. Торпа, «Последние распоряжения» (Last Orders, 1996), «Англия, Англия» (England, England, 1998) Дж. Барнса, «Свет дня» (The Light of Day, 2003) Г. Свифта, «Возвращайся домой» (Turn Again Home, 2003) К. Берч, «Джаз» (Jazz, 2003) Дж. Мюррея, «Спи со мной» (Sleep With Me, 2005) Дж. Брискоу, «Дом света» (A House of Light, 2005) К. Кларк, «Завистливое привидение» (A Jealous Ghost, 2005) А.Н. Уилсон и др.

Таким образом, внутренняя природа современного английского романа заключается в том, что это изначально «социально-психологический роман, роман нравов, характеров, описывающий, как правило, жизнь «микросоциальной группы людей» (усадьбы, городка, семьи), содержащий опосредованное изображение актуальных социальных проблем», как отмечает Т. Н. Красавченко [5, с. 130].

В романе «Жизнь после жизни» с каждой новой жизнью Урсулы читатель все глубже погружается в ее внутренний мир, смотрит на окружающих ее глазами: перед ним предстает Британия той поры, ее нравы, быт, семейный уклад, традиционные семейные ценности и предрассудки.

Семья Тоддов живет в типичном загородном доме зажиточной семьи: просторном, со своим садом и лужайкой. Это не дом, а *полупасторальное блаженство неподалеку от Биконсфил*да [3]. Его стиль напоминает стиль Э. Лаченса (1869–1964), крупнейшего представителя архитектуры британского неоклассицизма и одного из создателей современного типа комфортной пригородной усадьбы. В доме было все, *чего только можно желать: просторная кухня, гостиная с застекленными дверями, выходящими на лужайку, прелестная утренняя столовая и несколько спален, ожидающих пополнения в семье. В задней части дома имелся закуток, где Хью* [отец семейства] *оборудовал себе кабинет. «Да, моя роптальня», – усмехался он. Соседские дома располагались на почтительном расстоянии. За ними начинались луга, рощица и голубой от колокольчиков лес, прорезанный речкой. Благодаря наличию железнодорожной станции, точнее одного перрона, Хью добирался до своего банка менее чем за час* [3]. У дома даже есть имя – Лисья Поляна. В доме еще живут служанка и кухарка.

Семья утраивает в саду чаепития, там же играют дети и собаки – такая пасторальная идиллия. Там же Урсула проводила свои детские годы: *Урсула*

встречала свою первую весну. Лежа в коляске под буком, она следила за игрой света в нежно-зеленой листве, когда ветерок мягко трогал ветви. Ветви были руками, а листья – пальцами. Дерево танцевало для нее одной [3].

Если приезжают гости, то в хорошую погоду их также усаживают в саду. Так было и в тот раз, когда хозяйку дома Сильви навестили подруги, приехавшие полюбоваться ее новорожденным сыном. Они сидели на лужайке и вспоминали прошлое: *Все три дамы, в красивых летних нарядах и широкополых соломенных шляпках, располагались в плетеных креслах, попивали чай и лакомились кексом, который миссис Гловер испекла с добавлением хереса. Держась на почтительном расстоянии, Урсула с Боцманом сидели на траве и надеялись поживиться крошками* [3].

Иногда семья развлечения ради отправлялась на пикник, чтобы сменить обстановку и полюбоваться окрестностями. Правда, однажды пикник превратился в настоящее испытание: стояла удушающая жара, *они брели полями, перелезая через каменные ограждения и переходя вброд речушки. Сильви сделала перевязь из шали и несла с собой младенца. Ноша оказалась довольно тяжелой, но не тяжелее корзины для пикника, которую тащила Бриджет … Их путь был унылым, да и пикник оказался не лучше, потому что Бриджет забыла сэндвичи… Памела оцарапалась о ежевичный куст, Урсула обожглась крапивой. Даже всегда жизнерадостный Тедди, перегревшись на солнце, раскапризничался* [3].

Выйдя в одной из своих жизней замуж за немца и живя в Мюнхене, Урсула с тоской вспоминала английский уклад жизни. Оказавшись однажды на стадионе в честь празднования пятидесятилетии Гитлера, она представляла себе как бы она хотела провести свой юбилей – и это было бы на пикнике: *я бы отправилась на берега Темзы, куда-нибудь в Брей или Хенли, и устроила пикник – очень английский пикник: термос чая, сосиски в тесте, торт и лепешки* [3]. Даже ее немецкий муж Юрген вписался бы, по ее мнению в такую идиллическую картинку: *он бы валялся на траве в яхтсменских брюках, беседовал бы с Хью о крикете* [3].

Время от времени в поместье наведываются друзья старшего сына. Вот как описывает одного из них К. Аткинсон: *Гилберт был куда интереснее: мечтательный, яркий, ни дать ни взять киноактер. И его имя, Гилберт Армстронг, и положение его отца (судья Верховного суда), и образование (независимая школа Стоу) – все указывало на статус безупречного англичанина, однако его мать происходила из старинного рода испанских грандов. («Цыгане», – заключила миссис Гловер, которая считала таковыми почти всех иностранцев)* [3]. Причем описание содержит как пиетет семьи перед всем исконно английским и тем более аристократичным, так и предрассудки низшего класса о людях, не похожих на остальных.

Летом мать с детьми обычно отправлялись на море, отец семейства в это время традиционно работал. Дети плавали, строили замки из песка, загорали, Сильви наслаждалась тишиной в одиночестве, лежа в тени и читая очередной любовный роман.

Традиционно в то время женщина из состоятельной семьи должна была посвятить себя дому, мужу и детям. Тем самым Сильви предстает типичной англичанкой, представительницей своего класса. Ее дети уже несколько другие: девочки стремятся хорошо учиться в школе и получить университетское образование, чтобы обрести независимость. Однако Сильви, которая *в глубине души считала, что ученость девушкам ни к чему*, демонстрирует типичное отношение к образованию женщин, которое бытовало в те времена, называя дочь синим чулком и говоря: *Но в конце-то концов, высшее призвание женщины – быть матерью и женой. – Ты советуешь мне променять горелку Бунзена на кухонную плиту? – Что наука дала миру, кроме новых средств уничтожения людей?* [3]. В другом разговоре на вопрос дочери, стоит ли той после школы подать заявление в университет, мать ответила в духе своих представлений и ценностей: *Ой, милая, какой в этом толк? Разве там тебя научат быть женой и матерью?* [3].

Как-то раз мать не стала обсуждать с детьми, что могло стоять за фразой *исключили за неблаговидный поступок* [3], которая относилась к одному из друзей ее старшего сына, сославшись на то, что «неблаговидный» как раз и означает *не подлежащий дальнейшему обсуждению* [3]. Памятуя об этом, Урсула не смогла рассказать родителям о том, что ее, в родительском же доме, когда все находились где-то поблизости, изнасиловал другой друг брата. Это показалось Урсуле очередным неблаговидным поступком, который не подлежит дальнейшему обсуждению. Она винила во всем себя, что также было типично для 20-х годов прошлого века, решив, что насильник увидел в ней какую-то не известную ей самой порочность (*Наверное, у нее на лбу написано нечто такое, что одни люди способны прочесть, а другие – нет* [3]). Поэтому об этом стоило молчать: *Урсула мысленно нарисовала шкаф, самый простой, из соснового теса. Задвинула его в угол, положила Хауи вместе с лестницей черного хода на верхнюю полку и решительно заперла на ключ* [3].

Когда состояние Урсулы стало меняться, она сразу и не поняла что с ней такое, почему ее подташнивает и почему она, по словам брата *расплылась как корова* [3]. У ее чопорной матери, не готовой и не желающей видеть дальше своего носа, был один совет: *Детский жирок, милая, – сказала Сильви. – Я и сама этого не избежала. Меньше сдобы, больше тенниса – вот и все лекарство* [3]. Таким образом, традиционно для девушек той эпохи Урсуле не с кем было посоветоваться, и, начав подозревать неладное (*А потом ей в голову пришло кое-что по-настоящему жуткое, настолько ужасное, настолько позорное, настолько непоправимое, что от одной этой мысли у нее внутри все полыхнуло огнем* [3]), в тайном сундуке матери она нашла брошюру «Что нужно знать детям и девушкам о репродуктивных функциях организма» доктора Беатрисы Уэбб: *Теоретически брошюра хранилась под замком, но замок никогда не запирался, потому что Сильви давным-давно потеряла ключ. Как оказалось, ученую даму менее всего занимали вопросы репродуктивных функций. Она советовала отвлекать*

юных девушек от нежелательных тем, «давая им вдоволь домашнего хлеба, выпечки, овсяной каши, пудингов и приучая регулярно обмывать интимные части тела холодной водой». Ясно, что никакого проку от таких советов не было [3]. Не найдя ответов, Урсула украдкой полистала медицинскую энциклопедию, которая хранилась у уехавших на отдых соседей (поэтому она и смогла беспрепятственно и не будучи заподозренной ее заполучить). Но, как иронизирует автор, *В энциклопедии объяснялась механика «полового акта», который, очевидно, совершался исключительно на «супружеском ложе», а вовсе не на черной лестнице, по пути наверх, когда ты идешь за носовым платком или книжкой* [3]. Девушки той эпохи были настолько невежественны и неподготовлены к подобным ситуациям, не знали, что происходит с их организмом, как развивается плод, что Урсула после вынужденного и тайного аборта, на который ее отвела тетя, спросила: *Что с ребенком? Для него подыскали приличную семью?* [3].

Не нашла поддержки у матери Урсула и после аборта: та отгородилась от дочери и во всем ее винила. *Заходя в комнату, где находилась Урсула, Сильви распространяла вокруг себя пронизывающий холод* [3]. Она твердила дочери, что та *растоптала свою честь, свою личность, свою репутацию* [3]. И на реплику дочери, что об этом никто не знает, она презрительно отвечала: *Достаточно того, что я знаю* [3]. Служанки, которым не рассказали правду, а лишь о каком-то «серьезном заболевании», которое перенесла Урсула, не могли понять, почему Сильви настолько отдалилась от дочери. Правду знала только старшая сестра Памела, которая по крупицам вытянула из Урсулы все историю от начала до конца *(– Он взял тебя силой, – кипятилась она. – С какой стати ты решила, что сама виновата? – Но последствия… – прошептала Урсула* [3]).

Урсула была не единственным человеком, который «опозорил» честь семьи. Еще была младшая сестра ее отца, тетя Иззи, которая в юном возрасте забеременела – отношение к этому семьи выражено несколькими удачно подобранными автором выражениями. Во-первых, ее состояние называется по-французски (*enceinte* – беременная), что таит в себе некое лицемерие и желание спрятаться за красивым и, возможно, не каждому понятным словом. А во-вторых, ее собственная мать весьма желчно и жестоко прокомментировала судьбу дочери: *лучше бы Иззи оказалась в руках торговцев белыми рабынями, чем в пучине добровольного разврата* [3]. При виде округлившегося живота младшей дочери Аделаида, *незыблемо приверженная викторианским взглядам*, не впустила Иззи на порог родного дома, отослав ее обратно во Францию, *дабы позор остался за границей* [3].

Традиционная английская сдержанность проявляется в том, что у Сильви *любое обсуждение финансовых вопросов … в присутствии посторонних вызывало … тихий ужас* [3].

Вырастя в подобной атмосфере недомолвок, осуждения и отчуждения – наследие, которое шлейфом и проклятием тянулось еще из викторианской Англии, – Урсула, съехавшись в одной из жизней со свои любовником, стала

носить обручальное кольцо, хотя и не была замужем: *Когда ей не нужно было идти на работу, она надевала обручальное кольцо: для приличия. Торговцы и иже с ними* [3]. Она не хотела, чтобы люди знали о ее внебрачных отношениях, хотя сама удивлялась подобной стыдливости.

В одной из жизней апрель 1945 года застал Урсулу в Берлине, одну с умирающей дочерью на руках (муж погиб во время бомбежки в 1944 году), в голодном и разрушенном городе. Но и тут Урсула остается истинной англичанкой, со стороны наблюдая за поведением немцев и сравнивая их со своими соплеменниками: *После налета британской авиации на зоопарк они отправились посмотреть, нет ли там съедобного мяса каких-нибудь погибших животных, но все, что было, растащили до их прихода другие. (Могло ли такое произойти дома? Чтобы лондонцы, как шакалы, рыскали по Риджентс-парку? А почему бы и нет?)* [3].

Эта жизнь заканчивается трагически: от отчаяния и безысходности, голода и невозможности помочь больной дочери Урсула вливает яд сначала в уста обессилевшей дочери, а потом выпивает сама, в это время она мысленно переносится на родину и, убаюкивая дочь, тихонько рассказывает ей о совсем другой жизни, английской: *О том, как в лесу, поодаль от Лисьей Поляны, весной расцветают колокольчики, как на лугу за рощицей среди льна пестреют васильки, лютики, дикие маки, красные смолевки, ромашки. Как пахнет свежескошенной травой на летней английской лужайке, как благоухают выращенные Сильви розы и как сочны кисло-сладкие яблоки из своего сада. Говорила она и о том, что вдоль переулка растут дубы, на погосте – тисы, а в Лисьей Поляне – раскидистый бук. Поведала, что водятся там лисицы, кролики, фазаны и зайцы, а на лугах пасутся коровы и большие тягловые лошади. Не забыла и солнце, что льет свои ласковые лучи на желтые нивы и зеленые грядки. Вспомнила задорный голос дрозда, и песню жаворонка, и воркованье горлиц, и уханье филина в ночи* [3]. Это идиллическое описание традиционного английского пейзажа словно вышло из-под пера писателей эпохи Романтизма, влюбленных в свой край, тонко его чувствующих и бережно хранящих в сердце. Оно трогательное и волнующее еще и за счет того, что одновременно воздействует на разные органы восприятия.

Таким образом, английскость создается в романе за счет описания жизни в Великобритании первой половины XX века, бытующих традиций, предпочтений, норм в общем, а также уклада, привычек, времяпрепровождения зажиточной английской семьи в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Clark, A. Life After Life by Kate Atkinson – review / A. Clark. – URL: https://www.theguardian.com/books/2013/mar/06/life-after-life-kate-atkinson-review (date of access: 21.03.2021).

2. Prose, F. Subject to Revision / F. Prose. – URL: https://www.nytimes.com/2013/04/28/books/review/life-after-life-by-kate-atkinson.html (date of access: 17.03.2021).
3. Аткинсон, К. Жизнь после жизни / К. Аткинсон. – URL: https://flibusta.site/b/352242/read (дата обращения: 17.03.2021).
4. Петросова, Е. Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе : Г. Свифт, П. Акройд : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Петросова Елена Генриховна ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2005. – 146 с.
5. Красавченко, Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе / Т. Н. Красавченко // Современный роман : опыт исследования / отв. ред. Е. А. Цурганова. – М. : Наука, 1990. – С. 127–154.

І. В. Поўх
г. Брэст, Беларусь

ТРЫЯДА ІДЭНТЫЧНАСЦІ «АДЗІН – ІНШЫ – Я» Ў ЗБОРНІКУ ПАЭТЫЧНЫХ МІНІЯЦЮР МЭЙРЭД МЕЎ (MÁIGHRÉAD MEDBH) «ВАР'ЯЦКАЯ АДЗІНОТА: РОЗДУМ МІЖВОЛЬНАГА САМОТНІКА»

Мэйрэд Меў (*Máighréad Medbh*) – сучасная ірландская паэтка, адна з першых прадстаўніц жанру перфарматыўнай паэзіі ў сваёй краіне. Творчасць Мэйрэд Меў уяўляе сабой спробу асэнсавання катэгарыяльнай сутнасці асобы і яе складнікаў, вербальнае ўвасабленне адзінства фізічнага і духоўнага, імкненне зазірнуць унутр і углыб уласнай існасці [1]. Неад'емнай перадумовай такога самаасэнсавання з'яўляецца стварэнне замкнёнага асяроддзя, цалкам адасобленага ад знешняга свету, пазбаўленага старонніх уздзеянняў і ўплываў. Менавіта таму адным з лейтматываў творчасці паэткі становіцца матыў адзіноты як стану, найбольш прыдатнага для самааналізу і самаідэнтыфікацыі.

Зборнік вершаў-афарызмаў "Вар'яцкая адзінота: роздум міжвольнага самотніка" (*Savage Solitude: Reflections of a Reluctant Loner*) [2] складаецца з 303 унутраных дыялогаў і замалёвак, якія матэрыялізуюць пачуццё адзіноты ў катэгорыях адсутнасці і прысутнасці. Асноўная думка кожнай з паэтычных мініяцюр агучваецца трыма "галасамі": "Адзін" (*One*), "Іншы" (*The Other*) і "Я" (*I*). Першы з іх – засяроджаны, абачлівы, накіраваны ўглыб сябе – увасабляе прыродныя інстынкты чалавека. "Іншы" прамаўляе голасам старонніх назіральнікаў – філосафаў, навукоўцаў, паэтаў, мастакоў і пад. Трэці голас – "Я" – увасабляе рацыянальны бок асобы. Гэта адзіны голас, які таксама прыслухоўваецца да іншых. У сваю чаргу, сам зборнік таксама мае трохчасткавую структуру, з розным парадкам галасоў у кожнай частцы. Так, першая частка "агучвае" перажыванне болю і пакут выгнання і мае назву "Калі наканавана жыць". Галоўным "голасам" другой часткі становіцца

“Іншы”, падкрэсліваючы кантэкстуальную абумоўленасць жыццядзейнасці асобы ў “небяспечным свеце”. Нарэшце, у трэцяй частцы пад назвай “Пункт погляду” на першы план выходзіць “Я” як сінтэз “Аднаго” і “Іншага”.

У мініяцюрах першай часткі зборніка першы, асноватворны, голас належыць “Аднаму”, што прадвызначаецца ўжо яе назвай – *If **One** is to Live*. Асоба “Аднаго” выступае матэрыяльным увасабленнем волі, свабоды і самадастатковасці і метафарызуецца ў вобразах птушкі, ветру, поля, неба і пад. Неад’емным яе складнікам з’яўляецца рух (чародка птушак перасякае неба, гукі змятаюцца ў цішу). Вобраз “Аднаго” візуалізуецца таксама праз дзеянні – ён нараджаецца ветрам, стаіць сярод поля, якое паглынае ўсе гукі, узіраецца ў неба, чакаючы з’яўлення Палярнай зоркі. Акрамя зрокавых і кінестэтычных, паэтка апелюе да слыхавых вобразаў, створаных шматлікімі лексемамі семантычных палёў “гук” (*sound, rustling, garrulous, chattering, rumble*) і “адсутнасць гуку” (*soundless, silent, silence, sub-aural*). “Адзін” – гэта цішыня, пустэча, нейтральная прастора, якая не мае сэнсавай нагрузкі і вольная як ад адмоўнай (незадаволенасць, асуджэнне, пагроза, астрог), так і ад станоўчай (сельскагаспадарчыя расліны, жывыя істоты, нябёсы) канатацыі. Некранутасць унутранага свету чалавека, ягоную свабоду ад знешняга ўздзеяння падкрэслівае і назва трыяды – “Няходжаны” (*pathless*).

Голас “Іншага” дапаўняе і пашырае выказванні “Аднаго”, змяшчае іх у новы кантэкст і надае дадатковыя адценні. Так, у трыядзе “Птушка” з першай часткі зборніка паэтка прыводзіць выслоўе з рамана “Уольдэн, ці Жыццё ў лесе” амерыканскага пісьменніка і філосафа-трансцэдэнталіста Генры Дэвіда Тора “Толькі той дзень надыдзе досвіткам, да якога мы абуджаныя” (*Only that day dawns to which we are awake*). Дзеепрыметнік “абуджаны” (*awake*) маркіруе пераход з прасторы сну ў прастору рэчаіснасці, працягваючы матыў прасторавага пераходу, закладзены дзеясловам “перасякае” і дзеепрыметнікам “народжаны” ў першай частцы трыяды. Падобным чынам, у трыядзе “Бязгучны” алюзія да зборніка лекцый і нарысаў “Цішыня” амерыканскага кампазітара Джона Кэйджа з выказваннем, якое адмаўляе цішыню як канцэпт, як стан адсутнасці, інфармацыйнага вакууму, сцвярджаючы, што ў любым асяроддзі і ў любы час можна нешта ўбачыць ці пачуць, супастаўляецца з асяроддзем бязмежнай маўклівай прасторы, якая паглынае ўсе гукі, у першай частцы. Цікавасць уяўляе таксама прапанаваны рымскім імператарам Маркусам Аўрэліем сыход у свой уласны маленькі свет (*Retire into your own little territory*) як неад’емная патрэба чалавека. У кантэксце першай часткі трыяды, дзе падрабязна разглядаюцца асобныя складнікі чалавека як біялагічнага арганізма (страўнік, пальцы, язык і зубы) і іх функцыі, такі сыход успрымаецца як заклік да самапаглыблення, фарміравання і ўдасканалення здольнасці прыслухоўвацца да сябе, свядомага стаўлення да ўласных пачуццяў і памкненняў. У трыядзе “Няходжаны” падкрэсліваецца адносны характар асобы, адзінства канечнага і бясконцага, часовага і спрадвечнага, свабоды і прымусу.

Нарэшце, трэці голас, голас рацыянальнага “Я”, падсумоўвае тэзісы “Аднаго” і “Іншага”, прыходзіць да пэўнай высновы альбо рытарычным пытаннем заклікае аўдыторыю да далейшых разважанняў. Так, напрыклад, у трыядзе “Птушка” голас “Я” падкрэслівае бяздумнасць і неабмежаванасць птушынага палёту ў супрацьвагу ўласціваму чалавеку аналізу ўласных учынкаў. Застаецца адкрытым пытанне: ці стане чалавек птушкай, калі перастане думаць, і ці сапраўды птушкай быць лепш? У трыядзе “Бязгучны” паядноўваюцца дзве інтэрпрэтацыі гука: гук як фізічная з’ява, якая вынікае з бясконцай вібрацыі навакольля, і гук як маўленне, уласцівае адно чалавеку, носьбіт сэнсу, накіраваны на слухача. “Я” выступае сродкам аб’ектывацыі асобы, падкрэсліваючы яе залежнасць ад кантэксту, створанага знешнім асяроддзем. Такі кантэкст становіцца рухавіком, што вызначае траекторыю мыслення, якім чалавек кіруецца, адпаведна, у сваіх учынках і паводзінах. Метафарызуючы чалавека як мікракосмас, паэтка праводзіць паралель паміж фізічным целам чалавека і малым дзіцём, якое патрабуе дагляду і клопату.

Лейтматывам другой часткі зборніка – “Небяспечны свет” – выступае ідэя несумяшчальнасці, метафарызаваная ў нараджэнні чалавека як пераходзе з утульнай і бяспечнай унутранай матчынай прасторы ў варожую і непрадказальную прастору знешняга свету. Гэтым разам першым гучыць голас “Іншага”, адсылаючы чытача да творчасці Уільяма Блэйка (верш “Плач немаўляці”). Асноватворным складнікам вобраза “Іншага” ў мініяцюрах “Небяспечнага свету” становіцца канцэпцыя супярэчнасці, увасобленая ў супрацьпастаўленні ўнутранага і знешняга, асобы і грамадства (цывілізацыі), агучаная выказваннямі Лео Барсані, Томаса Мертана, Генры Дэвіда Тора і інш. Вобраз “Іншага”, прыналежнага да знешняга асяроддзя, ствараецца шматлікмі лексемамі з адмоўнай канатацыяй (*dangerous, groaned, wept, helpless, incompatibility, sacrifice, tension, lonely*). Асобнай увагі заслугоўвае канцэпцыя ненатуральнасці, штучнасці ўсяго, што знаходзіцца па-за ўнутраным светам асобы, выражаная эпітэтамі “штучны” (*artificial*), “сінтэтычны” (*synthetic*) і пад. Да “штучна” створаных аб’ектаў паэтка адносіць і кніжную мову, нават калі тая грунтуецца на мясцовых гутарках ці дыялектах, у супрацьвагу натуральнай – багатай і ўнармаванай – мове рэчаў і падзей. Супастаўленне прастор “натуральнага” і “штучнага” адбываецца таксама на ўзроўні вобразнай сферы: прадукты цывілізацыі (фабрыкі, друкарні, кінастудыі) задавальняюць патрэбы, навязаныя чалавеку грамадствам, тады як усё, што яму насамрэч трэба, дае прырода (кветкі і чмялі, зоркі і вецер, дождж і адліга).

У другой частцы кожнай з трыяд “Небяспечнага свету” паэтка прамаўляе голасам “Аднаго”. “Адзін” не супярэчыць “Іншаму”, але падтрымлівае і пашырае ягоную думку. Канфлікт знешняга свету ў момант нараджэння з цемрай матчынага ўлоння ўвасабляецца ў лексемах з адмоўнай канатацыяй (б’е па вачах (*stresses the eyes*), шок (*shock*), ніколі не звыкнуцца (*never become accustomed*)). Працягваючы сфармуляваную “Іншым” канцэпцыю натуральнай і штучна створанай моў, паэтка адносіць да апошняй і граматычную

ўнармаванасць, супрацьпастаўяючы яе ўласцівай немаўлятам натуральнасці і нязмушанасці. Нягледзячы на тое, што ў гэтым раздзеле голас “Аднаго” ідзе другім, паэтка сцвярджае яго першасны характар адносна “Іншага”: “Быў некалі час, калі быў толькі Адзін” (*There was a time when there was just One* [2]). Гэты кароткі перыяд нованарожданасці Мэйрэд Меў вызначае як няпэўны і адначасова з тым вольны ад старонніх уплываў і абмежаванняў, у супрацьвагу заўсёднай стрыманасці і нават прыгнечанасці, навязанай соцыумам. Унутраная чысціня і натуральнасць мыслення “Аднаго” метафарызуецца праз вобраз адзінокага дзіцяці, якому невядомыя сацыяльна абумоўленыя адчуванні шчасця альбо засмучанасці. Для яго існуюць толькі аб’ектыўныя з’явы, падуладныя органам пачуццяў: прыемныя воку рэчы, зялёная трава і блакіт нябёсаў, жывёлы з уласцівым толькі ім пахам, і пад. Такая інтэрпрэтацыя асобы “Аднаго” як унутранага свету чалавека далучае яго да тэорыі “натуральнага выхавання” Жан-Жака Русо.

Як і ў першай частцы зборніка, голас “Я” гучыць апошнім, як светапоглядная пазіцыя, што грунтуецца як на асабістым досведзе (“Адзін”), так і на тэарэтычных ведах (“Іншы”). Паяднанне трох галасоў адбываецца на ўзроўні лексем, канцэптаў і матываў. Так, працэс нараджэння, агучаны голасам “Іншага” як пераход у новую, небяспечную прастору і ахарактарызаваны як стрэс і шок голасам “Аднаго”, вызначаецца як стваральны канфлікт, што мае вынікам выгнанне аднаго арганізма з іншага (матыў пераходу). Скразнымі для ўсіх трох галасоў выступаюць у гэтым выпадку канцэпты “святло” (*light*) і нараджэнне (*birth*), а таксама матыў пераходу (*Into the dangerous world I leapt* (Іншы) – *reminder of borders* (Адзін) – *one organism expelling another* (Я)). У наступных трыядах функцыю лейтматываў выконваюць антанімічныя матывы свабоды і абмежаванасці (*the satisfaction of personal interests and passions* (Іншы) – *freedom, it seems, was not to last* (Адзін) – *Nothing with form is born to freedom* (Я)), натуральнасці і штучнасці (*artificial tension, synthetic passions* (Іншы) – *strong-smelling animals, midsummer blue* (Адзін) – *a society of constructed selves* (Я)), маўлення (*language which all things and events speak* (Іншы) – *many languages to be spoken* (Адзін) – *I can’t verbalise them* (Я)) і пад. Цікавасць уяўляюць таксама скразныя канцэпты “зялёны” ў аднайменнай трыядзе (*the simple green, we are wedded to green*), “вечар” (*a beautiful evening, components of the evening*), “мова” (*written languages, forgetting the language, many languages to be spoken*) і інш. [2]

Трэцяя частка зборніка структурна адрозніваецца ад дзвюх першых і ўяўляе сабой сюжэтны наратыў, складзены з асобных фрагментаў накшталт мазаікі альбо вітража, кожны элемент якога самадастатковы і мае ўласны змест. У гэтай частцы голас “Аднаго” матэрыялізуецца праз вобраз дзяўчынкі ў бязмежным полі. “Іншыя” для яе – непадобныя да яе вялікія людзі, носьбіты небяспекі. Варта адзначыць, што вобразы дзяўчынкі і “іншых” ствараюцца з дапамогай канцэптаў, прысутных у дзвюх першых частках: “зеляніна” (*a green terrain, grass and hedges, reality of grass, a greenish world*), “небяспека” (*danger, intrusive*), “маўленне” (*speak tonelessly, no words explain,*

ask nothing, tell nothing, the saying of things, talks with a regulated tone), “святло” і “цемра” (*night-time sense and daytime reality*), “адзінота” (*no sense of another presence, she has no companions, she sits alone*), “грамадства” і “цывілізацыя” (*unaccepted into society, the less civilised*), і шэраг іншых [2]. Голас “Я” ў гэтай частцы – старонні назіральнік, ад імя якога вядзецца аповед.

Такім чынам, праведзены аналіз асобных паэтычных мініяцюр са зборніка Мэйрэд Меў “Вар’яцкая адзінота: роздум міжвольнага самотніка” дазваляе вылучыць наступныя чыннікі непадзельнага адзінства трыяды “Адзін – Іншы – Я” як складнікаў ідэнтычнасці асобы: лексічнае адзінства шляхоў вербалізацыі ўласнага светаўспрымання, пераходы паміж прасторамі (унутраны – знешні свет, сон – рэчаіснасць), узаемадзеянне “галасоў” па прынцыпу “тэза – антытэза – сінтэз”, а таксама лейтматывы і скразныя канцэпцыі, якія праходзяць праз усе часткі зборніка.

ЛІТАРАТУРА

1. Máighréad Medbh. – URL: https://www.maighreadmedbh.com/index.htm (date of access: 25.02.2024).
2. Medbh, M. Savage Solitude : Reflections of a Reluctant Loner / M. Medbh. – Dublin : Dedalus Press, 2013. – 290 p.

У. В. Салодкі
г. Мінск, Беларусь

КІНЕМАТАГРАФІЧНЫ АСПЕКТ У ТВОРЧАСЦІ КРЫСТАФЕРА ІШЭРВУДА

Творчасць Крыстафера Ішэрвуда ўсебакова звязана з кінематографам. Па-першае, вызначаецца аўтарскі метад камеры – адмысловы спосаб пабудовы аповеду. Назва метаду ўзнікла з рамана «Бывай, Берлін» (*Goodbye to Berlin,* 1939), дзе прамаўляецца знакамітае: «Я – камера з адкрытым аб’ектывам, зусім пасіўная, без думак, якая толькі фатаграфуе» [1, p. 195] (тут і далей пераклад на беларускую мову наш. – У. С.). Асаблівасцямі такога падыходу з’яўляецца нейтральнасць наратара, аповед ад першай асобы, фокус на знешняе асяроддзе, а не на ўнутраныя перажыванні героя. Па-другое, К. Ішэрвуд некаторы час працаваў сцэнарыстам і нават выказваў памкненні ствараць уласнае кіно: «У нас быў план, але па меры развіцця ён станавіўся ўсё больш нездзяйсняльным праз хваробу Ішэрвуда, таму ён трымаў яго пры сабе. План заключаўся ў тым, каб праехаць разам з невялікай здымачнай камандай, якая ішла б за ім падчас падарожжа на працягу месяца, прытрымліваючыся пункту гледжання “Я – Камера”» [2, p. 93]. Па-трэцяе, некалькі твораў атрымалі экранізацыю ўжо пасля смерці аўтара: аўта-

біяграфія «Крыстафер і да яго падобныя» (*Christopher and His Kind,* 1976) і раманы «Бывай, Берлін» (*Goodbye to Berlin,* 1939), «Самотны мужчына» (*A Single Man,* 1964).

Перыяд творчасці К. Ішэрвуда прыпаў на час актыўнага развіцця кінематографа: у пачатку – сярэдзіне XX ст. мова кіно часта выкарыстоўвалася сучаснікамі пісьменніка і ім самім. Найбольш вядомым і значным элементам кінамовы з'яўляецца мантаж, які дазволіў рэжысёрам стварыць своеасаблівы сінтаксіс кіно, спалучаючы і супастаўляючы розныя кадры-словы ў сінтагмы. Асобнае месца займае пытанне рэалізацыі знакаў у кіно. Ю. М. Лотман у працы «Семіётыка кіно і праблемы кінаэстэтыкі» зазначае: «Ніхто з нас, гледзячы на сасну ў натуральным пейзажы, не запытае: "Што яна азначае, што ёй або ім хацелі выразіць?" (калі толькі не прымаць пункт гледжання, згодна з якім натуральны пейзаж з'яўляецца вынікам свядомага творчага акта). Але варта ўзнавіць той жа пейзаж у малюнку, то дадзенае пытанне зробіцца не толькі магчымым, але і цалкам натуральным. Цяпер становіцца ясна, што рухомы ці нерухомы фотаздымак адначасова быў цудоўным матэрыялам мастацтва і тым, што трэба было перамагчы, тым, чые перавагі выклікалі велізарныя цяжкасці» [3]. Такім чынам, рэалістычнасць падзей стварае перашкоды для перастварэння іх у знакі, але адначасова дае перавагі мацнейшага ўдзейнічання на гледача.

Аўтабіяграфічнасць творчасці К. Ішэрвуда выводзіць мастацкі тэкст на падобныя пазіцыі. У рамане «Фіялка Пратэра» (*Prater Violet,* 1945) аўтар не толькі будуе аповед пры дапамозе кадраў, але і наўпрост узаемадзейнічае са светам кіно. Сюжэт рамана распавядае гісторыю аўтабіяграфічнага галоўнага героя і апавядальніка, які носіць імя аўтара – Крыстафер Ішэрвуд. У творы ён пагаджаецца быць сцэнарыстам і працаваць над просценькай старамоднай трагікамедыяй «Фіялка Пратэра» з масцітым венскім рэжысёрам Фрыдрыхам Бергманам. Дзеянне адбываецца ў 1933 годзе напярэдадні прыходу да ўлады нацыстаў і змены рэжыму ў Аўстрыі, дзе ў рэжысёра застаецца сям'я. Ствараецца выяўны кантрапункт несур'ёзнага, састарэлага кіно і драматычных падзей, што разгортваюцца ў Еўропе.

Структура рамана ўяўляе сабой рамачную канструкцыю з некалькімі ўзроўнямі: узровень апавядальніка, які кажа пра падзеі з будучыні, узровень часу падзей гісторыі і ўзровень падзей фільма, над якім працуюць героі. Пры гэтым і з улікам назвы рамана – «Фіялка Пратэра» – і наратыўных адносін, якія асабліва ярка праяўляюцца ў канцы кнігі, варта заўважыць, што ўзровень фільма і ўзровень падзей рамана пераплятаюцца паміж сабой, выводзячы адно аднога на метаўзровень. Такі працэс характэрны для працэсу мантажа: «Перамяшчэнне адных і тых жа кадраў з узроўня аб'екта на метаўзровень (кадр пра кадр) стварае складаную семіятычную сітуацыю, сэнс якой – у імкненні заблытаць гледача і прымусіць яго з найбольшай выстрынёй перажыць "падробленасць усяго", адчуць смагу да простых і сапраўдных рэчаў і простых і сапраўдных адносінаў, каштоўнасцяў, якія не з'яўляюцца

знакамі чаго-небудзь» [3]. У рамане гэта фокус увагі на трагічных палітычных падзеях Еўропы, а пасля – на значэнні творчасці і месцы творцы ў цяжкі перыяд гісторыі.

Фільм, які ствараюць героі, мае просты сюжэт: у ім апісваюцца стасункі дзяўчыны, што прадае кветкі, і прынца Бараданіі, які да яе заляцаецца, удаючы з сябе бедняка і не раскрываючы адразу сваю сапраўдную асобу. Праз некаторы час прынц губляе спадчыну і вымушаны ехаць на радзіму. Ён раскрывае ўласны статус, але каханая яму не верыць. Бачна алюзія да вядомага фільма «Агні вялікага горада» (*City Lights,* 1931) Чарлі Чапліна, дзе галоўны герой шукае, трапляючы ў розныя варункі, грошы на лячэнне выпадкова стрэтай сляпой дзяўчыны, што прадае кветкі. Дзяўчына думае, што ёй дапамагае заможны прыхільнік, але пасля, вярнуўшы зрок, бачыць праўду. Фільм, зняты ў разгары Вялікай дэпрэсіі, даводзіць простую мараль аб чалавечнасці і гуманізме ў цяжкія часы. У пачатку 1930-х такія фільмы стылістычна і тэматычна састарэлі. У дадатак карціна Чапліна завяршала перыяд нямога кіно. Маленькая гісторыя, што разгортваецца на фоне грамадскай трагедыі, пераклікаецца як з фільмам «Фіялка Пратэра», так і ўласна з раманам. У творы шляхам мантажа, імклівага спалучэння кадраў ствараецца пэўны камедыйны эфект: мітуслівыя пошукі Ішэрвудам іншаземца Бергмана ў Лондане, эфект разбурэння чаканняў:

«Я ўвайшоў у гатэль, пляснуўся ў фатэль і выцер лоб. Хопіць з мяне. Што яны, халера яго дзяры, пра сябе думаюць? Ну і добра, так мне й трэба, сам вінаваты. Адно я ведаў дакладна: ніякіх спраў я з імі мець не збіраюся. Нават калі яны прыйдуць да мяне дадому і прасядзяць увесь дзень пад дзвярыма.

Яны сядзелі ў грыль-залі» [4, p. 19].

Яшчэ адной рысай мовы кіно з’яўляецца засяроджанасць на апісанні персанажаў і на частак іх цел. Такая метанімічнасць распаўсюджаная ў кінематографе, таму што служыць інструментам пераўтварэння рэальнасці ў знакі: «Перш, чым падысці, я вырашыў спачатку даследаваць асяроддзе. Спінай да мяне сядзеў чалавек з грывай сівых валасоў, насупраць яго ўзвышаўся ружавашчокі мужчына з месяцападобным тварам, рэдкімі прылізанымі валасамі, у акулярах у масіўнай чарапахавай аправе. Сівы сядзеў напружана, нахіліўшыся ўперад, ружовашчокі адкінуўся на спінку крэсла і з цікавасцю глядзеў па баках» [4, p. 19].

Такія дэталёвыя апісанні часта сустракаюцца ў кнізе, ператвараючы яе ў штосьці падобнае да рэжысёрскага пункту гледжання. У тэксце шмат увагі аддаецца міміцы герояў, іх позіркам, рухам. У той жа сцэне чытач можа назіраць гульню вачэй, размову позіркаў, якая ідзе паралельна са звычайнай вербальнай камунікацыяй: «Бледныя круглыя вочы, павялічаныя таўстымі лінзамі, натрапілі на мяне, не выразіўшы пры гэтым ніякага здзіўлення. <…> Мне быў знаёмы гэты твар. Твар нашага часу, твар эпохі. Твар Еўропы. <…> Рука Бергмана, моцная, парослая валасамі, без пярсцёнка, спачывала на стале. Ён трымаў сігару, як указальны перст, нацэліўшы яе Чатсварту

наўпрост у грудзі <…> Выраз яго твару станавіўся ўсё больш загадкавым <…> Бергман, скрывіўшы твар, запаліў сігару <…> Цьмяныя вочы гарэлі містычным полымем <…> Бергман павярнуўся і кінуў на мяне хуткі, загадкавы позірк. <…> Нашы з Чатсвартам позіркі перасякліся, і я няёмка ўсміхнуўся. Ён растлумачыў маю рэакцыю па-свойму, і яго твар таксама ўсміхнуўся ў адказ. <…> Бергман стрэльнуў ў мяне вачыма. Ну нарэшце, падумаў я, ён адчыніць рот. Чорныя зрэнкі бліснулі, вусны варухнуліся ў непрамоўленым слове, рукі тарганулiся ў вытоку жэста» [4, p. 19–20].

У выніку дыялога, падчас якога ўласна праца над будучым фільмам не абмяркоўвалася, герой Ішэрвуда згаджаецца працаваць над карцінай. Адбываецца гэта вечарам за хатнім сталом, за якім раніцай той жа герой рашуча адмаўляўся ад прапановы. Падабенства кадра са зменай кантэксту таксама застаецца распаўсюджаным кінематаграфічным прыёмам.

Важным элементам пабудобвы рамана з'яўляецца рамачная канструкцыя, сутнасць якой найбольш ярка прадэманстравана ў канцы твора. Роля апавядальніка нечакана вяртаецца да біяграфічнага аўтара, які кажа пра сітуацыю са свайго пункта гледжання, тлумачачы не столькі сэнс падзей у кропцы сюжэту, колькі сэнс самога рамана, выходзячы на метаўзровень наратыву: «Я хацеў павярнуцца да Бергмана і запытаць яго: "Хто вы?", "Хто я?", "Навошта вы тут?". Але акторам нельга задаваць такія пытанні падчас дзеяння. Мы самі напісалі ролі адно адному, Крыстафер – Фрыдрыху, Фрыдрых – Крыстаферу, і пакуль мы побач, мы вырачаны дайграць іх. Сырыя дыялогі, дурныя касцюмы, нязграбны грым, гратэскныя персанажы: маменькін сынок, дзівакаваты замежнік з пацешным акцэнтам» [4, p. 125–126].

Выяўляецца, што дадзеная характарыстыка – не проста апісанне ўражанняў героя ў самім тэксце, а метаапісанне «Фіялкі Пратэра» як рамана. І сапраўды, Фрыдрых Бергман – статычны эксцэнтрычны герой, асобныя яркія рысы якога падкрэслена пераважаюць асобу ў цэлым. Герой Ішэрвуда неаднаразова характарызуе самога сябе як цень Бергмана: ён не прымае ніякіх рашэнняў падчас падзей сюжэта, не прамаўляе сваю пазіцыю ў перамовах з клеркамі студыі. Без дапамогі Бергмана ён не можа напісаць просценькі сцэнар і даць рэплікі тыповым персанажам. Герой становіцца самастойнай, паўнавартаснай фігурай толькі на апошніх старонках, калі аповед вяртаецца на ўзровень біяграфічнага аўтара. Таму гэта не герой Ішэрвуда, а аўтар-наратар, што прамаўляе хутчэй з будучыні, фармальна застаючыся ў дэкарацыях падзей рамана.

Такім чынам, цяга К. Ішэрвуда да кінематаргафа заключаецца не толькі ў зацікаўленасці пісьменніка дадзеным відам мастацтва і працы сцэнарыстам, але ў выкарыстанні элементаў мовы кіно ў сваіх тэкстах. На прыкладзе рамана «Фіялка Пратэра» вызначаюцца некаторыя рысы, такія як метанімічнасць у дачыненні да дэманстрацыі цела чалавека, мантаж, семіятызацыя некаторых сцэн тэксту шляхам змены навакольнага кантэксту. Да свету кінематаграфіі раман набліжае алюзія да класічнага фільма «Агні вялікага горада» Ч. Чапліна, якая з'яўляецца важным сэнсавым і зместавым элемен-

там, дапамагаючы сфармуляваць асноўную думку тэксту. Асобным пунктам выступае складаная пабудова рамачнай канструкцыі, што заключаецца не толькі ў звыклым прыёме *mise en abyme*, які можна сфармуляваць у дадзеным выпадку як «кніга пра напісанне кнігі» ці «фільм пра стварэнне фільма». Асаблівасцю рамана «Фіялка Пратэра» выяўляецца праца з узроўнямі канструкцыі, што рухаюць адзін аднога на метаўзровень, умацоўваючы паралелізм сюжэта ўяўнага фільма, падзей рамана і рэальных падзей з жыцця аўтара, што ляглі ў аснову твора.

ЛІТАРАТУРА

1. Isherwood, Ch. The Berlin Stories / Ch. Isherwood. – New York : New Directions, 2008. – 398 p.
2. Ivory, J. Isherwood Sight and Sound / J. Ivory // Sight and Sound. – 1986. – Vol 55, № 2. – P. 92–95.
3. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Электронная бібліятэка Ридли. – URL: https://readli.net/semiotika-kino-i-problemyi-kinoestetiki-2 (дата звароту: 29.04.2024).
4. Isherwood, Ch. Prater Violet / Ch. Isherwood. – London : Penguin Books, 1961. – 126.

М. А. Серкина
г. Ростов-на-Дону, Россия

АВТОРСКИЙ СИЛУЭТ И ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В МЕМУАРНО-ПОРТРЕТНОЙ МОДИФИКАЦИИ В ДИЛОГИИ И. ОДОЕВЦЕВОЙ

Одной из актуальных проблем изучения автобиографической прозы можно назвать исследование формы выражения авторского присутствия на повествовательном уровне (определение нарративной модели). Мемуарная проза является «метажанром» и предполагает определенные модификации, благодаря чему в мемуарном тексте наиболее разнообразно прослеживается авторское присутствие. Нарратор структурно организует текст, выступая в роли автора-творца, автора-повествователя и (автобиографического) мемуарного героя.

В мемуарной дилогии «На берегах Невы» и «На берегах Сены» образ героини Ирины Одоевцевой будет выступать, как сюжетный центр, организующий компонент структуры произведения. Третья форма авторского присутствия, лирическое «начало» в дилогии И. Одоевцевой представляет наибольший интерес. Лирическое «я» проявляется в тематическом, идейном и эстетическом аспектах текста, а также через позицию эмоционально-оценочной языковой составляющей повествования, что подчеркивает личную определенность.

В мемуарах, представленных жанром очерка-портрета (так определяют дилогию Ирины Одоевцевой [1, с. 165]), автор чаще выступает не как участник, а как наблюдатель и свидетель истории. Одоевцева использует очерк-портрет для того, чтобы сущностно раскрыть читателю и представить полно, насколько это возможно при короткой встрече, образы своих героев – поэтов, писателей, творцов.

Одна из модификаций в мемуарном жанре – это словесное портретирование. Для авторов-мемуаристов портретирование – способ более глубокой и полной передачи образа человека из воспоминаний. Портрет в мемуарах может выполнять определенные функции: во-первых, визуализация образа для читателя (автор говорит о внешнем виде, манере поведения и индивидуальных чертах того или иного современника); во-вторых, свидетельство о характере героев, так психологический портрет служит средством отображения внутреннего мира, личностных качеств и мотивов поведения; в-третьих, создание исторической достоверности и социокультурного контекста (особенности эпохи проявляются во внешности, речи и социальном положении); в-четвертых, выражение авторского восприятия (отношение к герою, личные впечатления, оценка). Таким образом, мы будем говорить о явлении «мемуарно-портретной модификации».

Выявление «авторского силуэта» в нашем случае определяется сформулированной выше модификацией; отметим, что вариацией «авторского присутствия» в речевых структурах произведения будет «авторская маска». Под «авторской маской» мы понимаем форму изложения событий, построенную так, что читатель ощущает свой диалог с создателем текста. Зачастую авторы пытаются через других героев ярче высветить свое «я» в прошлом [2, с. 47].

На первом плане, то есть центральными героями в дилогии И. Одоевцевой будут современники, а функцией нарратора является создание портрета, очерк героя-современника. Автор занимается зарисовкой-наблюдением с натуры [2, с. 19]. Одоевцева концентрируется на невербальной характеристике (мимике, движениях, жестах) и речевых особенностях своих героев, для полноты описания привлекает слова сторонних людей и этим достигает большей объективации изображаемого материала.

Можно говорить, что в мемуарной дилогии Ирины Одоевцевой объект описания может быть передан так: сначала он удаляется от читателя (автор вводит его посредством писем, упоминаний или чьих-либо суждений о нём), затем герой постепенно приближается, проявляясь и увеличиваясь до крупного плана. Например, так автор даёт описание Георгия Иванова: сначала узнает о нем от Николая Гумилева, потом упоминает его как литературного критика, наконец, присутствует на собраниях, где находится этот герой, и уже видя его не мельком, дает подробное описание читателю, предлагает рассмотреть его более тщательно: *Он высокий и тонкий, матово-бледный, с удивительно красным большим ртом и очень белыми зубами. Под черными, резко очерченными бровями живые, насмешливые глаза. И… черная челка до*

самых бровей [3, с. 89]. Отметим, что синтаксические конструкции подчеркивают то, как движется взгляд мемуариста – короткие простые предложения, исчерпывающие характеристики.

Ирина Одоевцева для представления в тексте современника сначала укрупняет его с помощью реплик персонажей второго ряда, например так выстраивается портрет Ивана Бунина: *Я осторожно вернула Алданова, уже готового пуститься в историческую экскурсию о Наполеоне, к интересующей меня теме о Бунине… Для меня, когда Бунин в Париже, наступают похожие на праздник «бунинские дни».* И уже слова М. Алданова о Бунине: *И жить, и дышать становится как-то легче, оттого что он здесь* [3, с. 474]. Далее автор дает субъективную характеристику того, какое восприятие Бунина сложилось у её современников, при помощи констатации каких-то фактов и деталей: *Ведь Алданов, не только от присутствия Бунина, но просто даже говоря о нем, на моих глазах оживился и помолодел. А за минуту до этого он казался таким усталым и грустным* [3, с. 475]. Как мы видим, в дилогии И. Одоевцевой большую роль играет авторское введение нового лица, дающееся косвенно автором через реплики и мнения других героев или с помощью творческих связей, которые также отражают и творчество самого автора. Характеристика, полученная от персонажей второго ряда, преломляется через субъективное видение автора и способствует выстраиванию очерка-портрета современника, демонстрируя отношение и самого мемуариста.

Сложнее будет охарактеризовать авторскую позицию в случае намеренного сокрытия, перенесения себя (автора) за рамки нарратива. В этом случае повествователь держится на дистанции и подходит к такому приему, как «портретирование» через сухое протокольное описание обстановки и облика героя, которое позже сменяется звуками, то есть получает динамичное развитие: *Это было в субботу 30 апреля. Сегодня вторник 3 мая. Я на публичной лекции Чуковского... Зал набит;* и далее описание героя: *Он идет по коридору. Они бегут за ним. Он выше всех, его видно в толпе. Он что-то говорит, жестикулируя и спрутообразно извиваясь. И вдруг останавливается и, повернув, идет решительно прямо на меня* [3, с. 93]. Авторское «я» не проявляется открыто, и в таких случаях, чем сильнее живая картинка в сухом тексте, тем будет она значительнее для авторского сознания.

Вернемся к характеристике дилогии Ирины Одоевцевой как мемуаров в жанре очерка-портрета. Это играет важную роль в раскрытии авторского силуэта в мемуарно-портретной модификации. Отметим, что одним из главных условий для введения портрета героя в дилогию для И. Одоевцевой является личное знакомство и непосредственное наблюдение творчества современника, важна и значимость деятельности этого современника лично для автора и в контексте русской литературы. Именно благодаря выстроенной временной дистанции между датой происходящий событий и датой написания (пишет дилогию Ирина Одоевцева уже во второй половине XX века),

определяется место, которое герой займет в произведении. Автор смотрит сверху на события тех лет и выбирает наиболее значимые для изображения, руководствуясь своим опытом и восприятием.

Так Ирина Одоевцева выстраивает мнение о герое из характеристик других людей, чтобы призвать их в свидетели и дать факт о современнике, чей образ будет выстраивать в дальнейшем. После личных бесед с героем, его портрета, автор обобщает впечатление и делает вывод.

Мемуарная дилогия И. Одоевцевой «На берегах Невы» и «На берегах Сены» в основном представляет собой литературные портреты. Мы можем отметить точность и ясность, с которой автор пытается передать читателю образ того или иного персонажа. Больше всего в первой книге «На берегах Невы» посвящено Николаю Гумилеву. Он является центральной фигурой повествования: автор воспринимает его как своего друга, учителя и наставника, его мемуарный портрет прямо указывает на отношение автора – он предстает перед нами иконописным, о чём заявляет сама Одоевцева: *И вот уже я вижу совсем другого Гумилева. Пусть некрасивого, но очаровательного. У него, действительно, иконописное лицо – плоское, как на старинных иконах и такой же двоящийся загадочный взгляд* [3, с. 15]. И здесь в портретировании героя, пронизанного вниманием и восхищением повествователя, явно проступает автор.

Мемуарный литературный портрет у И. Одоевцевой включает иногда эссе, а порой и исследование творчества изображаемого ею героя. Заметим, как удивительно художественно и эстетично созданы портреты. Ирина Одоевцева много раз подчеркивает, что старается быть объективной, и можно сказать, что автор задает установку на подлинность изначально; ее точка зрения уже ретроспективна и существует с осмыслением личности и эпохи в целом. Как было сказано, автор не опирается полностью на свои личные впечатления, подчеркивая это каждый раз. И. Одоевцева наиболее полно приводит свой диалог с описываемым героем, так перед нами предстает живой диалог с ремарками автора: *Гумилев разочарованно развел руками и свистнул. – Вот так-так! Значит вы невежественны, как карп? Я киваю. – Даже невежественнее карпа, по-видимому, – ничего не понимаю* [3, с. 31]. Интересно, что и описание себя Одоевцева дает словами своих героев, например, характеристика от преподавателя в дефективной группе: *Посмотреть на вас, пока молчите, – да, конечно... А как заговорите, вы просто для меня горбунья, хромоножка. Одним словом – уродка* [3, с. 21]. Приводит реплики героев, которые описывают эмоции самой героини, например, реплика И. Бунина: *Нет, до чего забавно, у вас сейчас, по-вашему же Достоевскому, «опрокинутое лицо». А я, как у него и полагается, рассказав о добром поступке, сделал дурной – и до чего забавный поступок* [3, с. 582].

В первой книге образ автора вырисовывается для исследователя через описание особых отношений мемуаристки и Николая Гумилева. Раскрывая образ героя, его удивительные положительные стороны и некоторые недо-

статки, а недостатки своего учителя Одоевцева приводит намеренно, чтобы подчеркнуть лишний раз для читателя, что это достоверное описание поэта и ему можно смело доверять, Ирина Одоевцева выводит и свой образ.

В сложных взаимоотношениях мемуариста с ее героями выделяется и «образ автора». Зачастую повествователь остается непонятым ее персонажами и учителем, но это уходит на дальний план, а на первом – огромное желание автора передать правду об ушедших людях, событиях. Обо всех своих персонажах И. Одоевцева пишет с огромным сожалением и со скорбью по ушедшим. В этом также проявляется авторское присутствие: Ирина Одоевцева не скрывает свою человеческую любовью к ближним и свою безграничную преданностью друзьям и учителю.

И. Одоевцева вводит в свой текст большое количество персонажей. Мы уже говорили о внешнем портретировании и психологических характеристиках, теперь заметим описание поступков героев и особенностей поведения. Они направлены на более тонкую работу с личностью героя, на то, чтобы читатель сам подмечал детали изображаемой картины и делал выводы о представленной в тексте личности: *Оцуп и Рождественский, не сходя с мест, молча кланяются. Но Андрей Белый уже перелетел прихожую и трясет руку Оцупа, восторженно заглядывая ему в глаза* [3, с. 84].

Если центральной фигурой в произведении «На берегах Невы» является Николай Гумилев, то в книге «На берегах Сены» в центре нашего внимания теперь сам автобиографический персонаж. Несмотря на это, во второй части также упоминается много творческих деятелей и исторических лиц, а значит создаются их портреты. В мемуарах И. Одоевцевой повествователь в сюжетной основе проявляет себя открыто. Мемуарист все заново переживает, но комментирует события с позиции уже современного видения.

И. Одоевцева описывает самые интересные моменты из жизни героев, оказавшие влияние на их судьбу, подлинно передавая жизнь интеллигенции послереволюционного времени и в эмиграции. В мемуарах «На берегах Невы» автор создает у читателя образ героев, принадлежавших Цеху поэтов: их жизнь, работа, значение и роль в жизни Петербурга и всей страны. В мемуарах «На берегах Сены» автор раскрывает новые подробности из жизни Цеха поэтов, описывает «столкновения» в прошлом новых персонажей с ее учителем Н. Гумилевым. Описывает и свои минуты слабости, сомнений, например, об Игоре Северянине: *О, только бы слушать его, только бы он не замолкал. Я смутно сознаю, что завтра «в трезвом, беспощадном свете дня» я с удивлением вспомню то, что чувствую сейчас, и мне снова будет ясно, что Гумилев был прав в своем строгом суде* [3, с. 401].

Мы видим все события, все выступления, действия и диалоги глазами И. Одоевцевой, сквозь призму ее переживаний и мировоззрения. Автор передает все детали, даже самые мелкие, но со своим уточняющим комментарием, и теперь в таких описаниях создается ощущение, что перед читателем фотография героя. Особое место в книге «На берегах Сены» занимает описание Георгия Иванова, оно контрастно описанию Н. Гумилева и автор

это неоднократно подчеркивает. Создание образа Г. Иванова начинается с его биографии, которая включает семью и увлечения молодого Иванова – это становится свидетельством доверия героя к своей жене (читатель понимает, что все эти события пересказывал ей сам Г. Иванов). Далее Одоевцева приоткрывает перед читателем их совместную жизнь. Описывает небольшие детали совместного быта и пунктирно изображает эту жизнь вплоть до смерти Г. Иванова.

В книге «На берегах Сены» И. Одоевцева дает подробные описания вечеров у Д. Мережковского и З. Гиппиус, где собиралась русская интеллигенция; в этой книге больше авторской иронии, она словно говорит, что теперь не «ученица», что теперь сама может выносить суждения относительно творчества, например, описание доклада Н. Тэффи об аскезе: *Когда она в нарядном красном платье появилась на эстраде, в зрительном зале все радостно встрепенулись;* далее приводит слова Гиппиус*: Я впервые из-за Тэффи оценила здравый смысл дедушки Крылова, поняла, что и он бывает прав. Да еще и как: Беда, коль пироги начнет печи сапожник, а сапоги тачать пирожник* [3, с. 607].

Особое место в дилогии Ирины Одоевцевой отводится портретам современниц. Автор сопоставляет портреты своих героинь З. Гиппиус, Н. Тэффи, Г. Кузнецовой и др., и здесь особо интересно проступает образ самой Одоевцевой, который выражается почти в «самоописании». Так, описывая свою прогулку с Надеждой Тэффи, Ирина Одоевцева ее словами дает замечания о своей внешности, характере, а в комментариях к диалогам она почти прямо сопоставляет себя с героиней.

Мы уже говорили, что автор дает свою характеристику героям в основном через изображение личных встреч с ними, так становятся уникальны и интересны встречи И. Одоевцевой с И. Буниным, его размышления об А. П. Чехове: *Вот Чехов был деликатным, скромным, как красная девушка, – это мнение Толстого. А на самом деле он на всех свысока смотрел;* или же другая цитата о Чехове: *Вся скромность и деликатность только поза. Он умел ловко притворяться* [3, с. 667]. Интересно то, что в диалогах, представленных во второй части дилогии, героиня периодически занимает активную позицию.

Автор приводит столь смелые высказывания своих героев (как в случае с И. Буниным), чтобы подчеркнуть тем самым и достоверность бесед и встреч с ними, и свою любовь к этим дорогим ей людям – И. Одоевцева так старается развеять сомнения читателя в правдивости.

Достижению эффекта достоверности подчиненно все повествование: много портретов героев-современников, диалогов с ними и детализации пространства. Но через все описания проходит и наблюдается формирование собственного автобиографического образа И. Одоевцевой. Перед исследователем вырисовывается образ автора. Интересно для нас и то, что когда Одоевцева пишет о себе или о том, что с ней происходило вне общественной жизни, она использует глаголы в настоящем времени, тем самым показывая,

что помимо встреч и литературных собраний движется и ее собственная жизнь: *Мне часто хочется вернуться домой, но об этом я и заикнуться не смею – мой отец упал бы в обморок, услышав, что я хотела бы вернуться в Петербург* [3, с. 405]. И это один из частых приемов, используемых И. Одоевцевой для указания на свое присутствие в тексте в двух временных планах.

Анализируя способы, которые И. Одоевцева использует для изображения событий прошлого, можно показать особенности авторского присутствия в данном произведении. Особая задача, стоящая перед автором и связанная с реконструкцией собственных воспоминаний, позволяет обозначить и присутствие «активной» авторской субъективной интерпретации героя, и, таким образом, наиболее четко выделить силуэт писателя. Как уже было сказано, в мемуарно-портретной модификации Ирины Одоевцевой особенно ярко высвечивается «силуэт автора». Особая роль отводится введению нового лица через определенные вспомогательные приемы (реплики, мнения других героев, творческие связи, сопоставление), при этом благодаря таким способам отражается и творчество самого автора, выстраивается его «автопортрет».

ЛИТЕРАТУРА

1. Колядич, Т. М. Воспоминания писателей : проблемы поэтики жанра / Т. М. Колядич. – М. : Мегатрон, 1998. – 276 с.
2. Михеев, М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX) / М. Ю. Михеев. – М. : Водолей Publishers, 2007. – 264 с.
3. Одоевцева, И. В. На берегах Невы; На берегах Сены. – Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2021. – 762 с.

В. К. Карпович-Скопинцева
г. Минск, Беларусь

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ Х. ПОТОКА «МОЁ ИМЯ – АШЕР ЛЕВ»

В современном мире возрастает интерес к проблеме формирования идентичности личности. По мнению психолога М. Бамберга идентичность – это «попытка дифференцировать и интегрировать представление индивида о самом себе по различным социальным и личностным параметрам, таким как пол, возраст, раса, профессия, социально-экономический статус, этническая и классовая принадлежность, национальность» [1, p. 241]. Рассматривая вопросы идентичности в рамках художественных произведений, стоит отметить тот факт, что многие повествования сосредоточены на вопросах идентичности: от классического *Bildungsroman*, описывающего развитие главного героя от детства до взрослой жизни, до постмодернистских произведений

сосредоточенных на ‘фрагментированной личности’ (*fragmented self*), в которой различные стороны вступают в конфликт между собой [2, p. 1; 3, с. 49]. В основе формирования таких конфликтов могут лежать различные аспекты современной действительности, такие инновационные технологии, мультикультурность и диалог культур, религиозное многообразие и взаимодействие представителей разных конфессий и др. В эпоху стремительных социальных, политических и культурных перемен структура самосознания становится настолько сложной, что человек погружается во множество различных ролей, и сохранить их единство в рамках одного комплекса становится чрезвычайно трудной задачей.

Роман американского писателя еврейского происхождения Хаима Потока (1929–2002) «Моё имя – Ашер Лев» («My Name Is Asher Lev, 1972) является примером того, как жанровая модель романа о художнике функционирует в литературе США с учетом мультикультурной составляющей американского общества. В основе повествования лежит не только тема развития и становлении творческой личности, но и влияние культуры и религии на творческий процесс и формирование идентичности главного героя. Опираясь на свой жизненный опыт, автор изложил своё видение конфликта поколений и культур.

В центре романа находится талантливый художник еврейского происхождения, который сталкивается с противоречиями между своим художественным призванием и традициями религиозной общины, к которой принадлежит его семья. Ашер Лев стремится найти баланс между своим художественным даром, который требует от него самовыражения и творческой свободы, и ожиданиями окружающих, приверженцев традиционных ценностей и верований евреев-хасидов. Все свои мысли, переживания, страдания, горесть и печаль главный герой выражает через художественное творчество.

Действие романа начинается с раннего детства главного героя, когда у Ашера появляется творческий интерес и желание рисовать, несмотря на запрет семьи из-за религиозных взглядов. В ходе взросления героя внутренний конфликт только усиливается, и этот внутренний спор находит свою реализацию в творчестве. Автор романа, который сам был выходцем из религиозной семьи и сталкивался с непониманием своей тяги к литературе и творчеству, ярко передаёт внутренние переживания Ашера. Религия и искусство, как два важных аспекта жизни героя, становятся источником внутреннего конфликта и поиска гармонии. Ашер Лев сталкивается с давлением со стороны своей семьи и сообщества, которые не всегда понимают или одобряют его художественные эксперименты и стремление к самовыражению. Из-за постоянных конфликтов со своим отцом и непризнанием его творческого дара как чего-то, что достойно внимания, Ашер Лев теряет веру в себя и предпринимает попытки прекратить рисовать:

I remember that sometime during my first year in school my mother asked me why I had stopped drawing. I shrugged a shoulder.

“Is that an answer, Asher?”
“I don’t feel like it any more, Mama.”
“Why don’t you feel like it, Asher?”
“I don’t know.”
“You are really very good at drawing.”
“I hate it,” I said. “It’s a waste. It’s from the sitra achra”.
She paled a little and said nothing more [4].

Отец Ашера представлен как традиционный и консервативный человек, глубоко верующий в еврейскую традицию и ценности. Он является духовным лидером семьи и стремится передать свои убеждения и учения сыну. Отношения между отцом и сыном в романе сложные и запутанные из-за различий во взглядах и ценностях. Отец Ашера не понимает и не одобряет его стремления к искусству и желание стать художником. Чем старше становится Ашер, тем негативнее отношение отца к дару сына. Отец видит в искусстве опасность для веры и традиции, пытаясь убедить Ашера отказаться от рисования в пользу более полезного людям, и их общине, в частности, занятия: *If you were a genius in mathematics, I would understand. If you were a genius in writing, I would also understand. If you were a genius in Gemorra, I would certainly understand. But a genius in drawing is foolishness, and I will not let it interfere with our lives. Do you understand me, Asher? wish you would stop drawing. We were done with that foolishness* [4]. Отцовское давление и ожидания становятся серьезным испытанием для Ашера, который сталкивается с выбором между подчинением семейным желаниям и своим собственным устремлениям и страстям. В этом конфликте отец выступает как символ старой школы, представляющий стойкую и устаревшую точку зрения на искусство и творчество. Его образ является ярким примером религиозного авторитета и источником давления на главного героя. Из-за сложных отношений с отцом Ашер вынужден доказывать, что он имеет право на свободную творческую деятельность и возможность делать то, что ему действительно нравится, а не то, что ожидает от него его семья:

Важным этапом в жизни главного героя является эпизод, в котором Ашер проявляет заинтересованность в произведениях Пабло Пикассо после случайного посещения картинной галереи, несмотря на ограничения, накладываемые его религиозными убеждениями. Для него произведения известных художников открывают совершенно новый мир искусства, однако попытки героя ближе познакомиться с искусством с ним заканчиваются неудачей, что видно из его диалога с матерью:

“I see the front and side of a woman’s face. The woman is sitting by a window. She’s wearing a hat with a flower and is holding a cat in her hand. It’s by Picasso. I like Picasso very much, Mama. But there are things by him I don’t understand.” I gazed at the paintings in the room where we stood. “I don’t understand these at all. Not any of them.”
“We ought to go back, Asher. It’s getting late and I have to make Shabbos.”
“How can I understand these paintings, Mama?”

“I don’t know, Asher. I wish you would worry half as much about understanding your schoolwork as you do about these paintings. Let’s go home. It’s not summer, and Shabbos will be here soon” [4].

Однако одним из главных запретов его семьи и общины являются не работы Пикассо или других известных художников, а картины с изображением представителей других религий:

“Can you explain those paintings to me, Mama?”

“The first ones we saw?”

“Yes.”

“They were about a man called Jesus.” <…>

“I know about Jesus,” I said. “Jesus is the God of the goyim.”

“Jesus was a Jew who lived in Eretz Yisroel at the time of the Romans. The Romans killed him. That was the way Romans executed people. They hung them from those big poles, the way you saw in the paintings.” <…>

“Why did the Romans kill Jesus?”

“He said he was the moshiach. They thought he would make a revolution against them.”

“Was he the moshiach, Mama?”

“No. He was not the moshiach. The moshiach has not yet come, Asher. Look how much suffering there is in the world. Would there be so much suffering if the moshiach had really come?”

“Why are there so many paintings about him if he wasn’t the moshiach?”

“The goyim believe he was the moshiach. The goyim believe he was the son of the Ribbono Shel Olom. They make paintings of him because he is holy to them” [4].

В этом диалоге раскрывается одна из основополагающих сторон иудаизма и его связь с христианством. Этот отрывок подчеркивает важность религиозных убеждений для персонажей и их понимание истории. Разговор об Иисусе становится поводом для рассмотрения различий между христианством и иудаизмом, подчеркивая важность религиозной и культурной идентичности героя. Мать Ашера стремится представить свое видение мира и истории иудаизма, для того чтобы укрепить религиозные убеждения сына. Однако убедить сына ей не удалось. Наоборот, тема христианства вызывает интерес у Ашера: *The next Monday, I went alone to the museum after school and spent an hour copying paintings of Jesus into my sketchbook. I noticed two guards watching me and whispering to each other. People went by and stared curiously. I worked slowly and carefully, copying with a pencil into the sketchbook. It was only later, on my way home, that it occurred to me how strange it must have been to see a red-haired boy in a black skullcap and dangling ear-locks standing in a museum and copying paintings about Jesus* [4].

В ходе взросления главного героя родители и религиозное сообщество понимают, что им не под силу запретить Ашеру рисовать, искусство – это часть его идентичности, и он готов пожертвовать всем, чтобы продолжать творить. Ашер не единожды предпринимал попытки бороться со своим влечением, но все они не увенчались успехов. Близким Ашера ничего не

оставалось, кроме как познакомить его с известным художником Джейкобом Каном. Члены религиозной группы надеялись, что Джейкоб Кан, который был назначен наставником Ашера, сможет показать всю сложность мира искусства и переубедить юного художника развиваться в этом направлении. Наставник Ашера действительно пытался отговорить главного героя: *"Do you understand what this is?" Jacob Kahn asked me, his strong voice rising. "Do you begin to understand what you are going to be doing to yourself? Do you understand me, Asher Lev? This is not a toy. This is not a child scrawling on a wall. This is a tradition; it is a religion, Asher Lev. You are entering a religion called painting"* [4]. Джейкоб Кан надеялся, что мальчик перестанет рисовать и вернётся к своей семье, однако Ашер Лев продолжил работать в мастерской Джейкоба Кана, он совершенствовал свои навыки, пробовал себя в различных направлениях. Видя успехи и непреодолимое желание сына творить, родители Ашера постепенно привыкают к виду его деятельности. Узнав о том, что у Ашера будет выставка картин, его отец принял эту новость с радостью, однако он не подозревал, картины какого характера он увидит. Худшими ожиданиями для отца Ашера были бы картины с изображением обнаженных людей. Таких картин, и вправду, на выставке представлено не было:

"Will there be any nudes in your exhibition, Asher?"

No.

"Then your father will be able to come"

I said nothing.

"Asher?"

I said nothing.

"Your father can come?"

Yes, I said. Papa can come. Of course he can come. There are no nudes.

Certainly he can come [4].

В репликах Ашера прослеживается сомнение и даже страх. Хотя произведения в жанре «ню» отсутствуют на выставке, отца Ашера ожидает более глубокое потрясение, поскольку основная картина выставки и лучшая работа его сына – это полотно с изображением распятия Иисуса. Момент, когда отец впервые видит пик творческого вдохновения своего сына и его величайшее произведение, является кульминацией всего романа. Автор, описывая эти события, создаёт атмосферу напряженности и загадочности. Он не спешит с развитием сюжета, передавая читателю эмоции самого Ашера, его страхи и переживания: *His face wore an expression of awe and rage and bewilderment and sadness, all at the same time. I remembered that expression. During the months of my mother's illness, I had drawn her once sitting in the sunlight of our living room, and he had watched me from the doorway, watched me using cigarette ash to give life to the contours of her body and face. He had had that same expression on his face. Who are you? the expression said. Are you really my son?"* [4]. На протяжении столетий «евреи избегали Иисуса и его евангелий. <…> Эта неприязнь к образу Иисуса проистекает преимущественно из страха перед многовековым антисемитизмом, царившим в Европе, где

распятие Христа использовалось как предлог для гонений на евреев» [5]. Кроме того, иудаизм отрицает любые изображения божества согласно установлению Торы: «“И берегите себя очень ради душ ваших, ибо не видели вы никакого образа в день, когда говорил Господь вам на Хореве из среды огня…” (Дварим (Втор.) 4: 15), т. е образ Бога не предполагает воплощения в материальных средах в силу своей нематериальности» [6, с. 208].

После происшедшего отец Ашера спешно покидает выставочный зал. Любая надежда на восстановление отношений между отцом и сыном окончательно угасла. Отец Ашера предчувствовал нечто негативное, но именно такой тип живописи он характеризует как “an impossibility”: “*I understand,” he kept saying. “Jacob Kahn once explained it to me in connection with sculpture. I understand.” Then he said, “I do not hold with those who believe that all painting and sculpture is from the sitra achra. I believe such gifts are from the Master of the Universe. But they have to be used wisely, Asher. What you have done has caused harm. People are angry. They ask questions, and I have no answer to give them that they will understand. Your naked women were a great difficulty for me, Asher. But this is an impossibility”* [4].

Отец главного героя считает, что его сын приносит боль не только его семье, но и всей общине, и лучшим выходом из сложившейся ситуации является переезд в Париж, где у Ашера нет ни знакомых, ни друзей; в Париже он сможет начать новую жизнь: “*There are no memories in Paris of Asher Lev”* [4]. Покидая свой дом, Ашер замечает в окне образы своих родителей, которые запечатлелись в его памяти перед отъездом в новое для себя место, где он надеется найти лучшие условия для развития творческого потенциала.

В заключение следует отметить, что противоречия между свободой творчества и обязанностями перед семьей и обществом, олицетворенные в судьбе Ашера Лева, отражают одну из ключевых жанровых характеристик романа о художнике и делают этот роман актуальным и значимым для современных читателей. Посредством метафоры искусства Х. Поток поднимает важные вопросы об истинной сущности человека, его связи с прошлым и будущим, с семьей и социумом. Изображая переживания и творческие поиски Ашера Лева, автор предлагает читателям задуматься о смысле жизни, ценности искусства и духовности. Произведение показывает то, какой непростой выбор и противоречия могут стоять перед человеком, стремящимся найти свое место в мире и сохранить свою уникальность в условиях социокультурных ограничений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bamberg, M. Identity and Narration / M. Bamberg // Handbook of Narratology / ed. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. – 2nd ed. – Berlin, 2014. – Vol. 1. – P. 241.
2. Barstad, G. E. Exploring Identity in Literature and Life Stories : The Elusive Self / Guri E. Barstad, Karen S. P. Knutse, Elin Nesje Vestli. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2019. – 324 p.

3. Синькевич, О. Б. Парадоксы персональной идентичности : современный контекст / О. Б. Синькевич // Философия и социальные науки. – 2014. – № 3. – С. 48–52.
4. Potok, C. My Name Is Asher Lev / C. Potok. – Knopf, 1972. – 369 p.
5. Еврейское искусство и табу на Иисуса / Лехаим. – 2 марта 2017. – URL: https://lechaim.ru/events/tabu-na-iisusa/ (дата обращения: 17.05.2024).
6. Раевская, Н. Ю. Иудаизм : Бог и его образ / Н. Ю. Раевская // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2014. – №2. – С. 208–217.

В. С. Трофимова
г. Санкт-Петербург, Россия

РОССИЯ И РУССКИЕ В РОМАНЕ КАРИНЫ БУРМАН «ДЕСЯТАЯ МУЗА»

Роман современной шведской писательницы Карины Бурман (род. 1960 г.) «Десятая муза» вышел в свет в 1996 году и был высоко оценен шведскими критиками. Его сравнивали с романами Умберто Эко. В 2000 году он был издан в русском переводе Марии Магнуссон и Анны Савицкой с предисловием профессора Санкт-Петербургского государственного университета Ирины Петровны Куприяновой в издательстве «Европейский дом». Антимилитаристский, пацифистский пафос романа не потерял своей актуальности и в наши дни. В жанровом отношении он сочетает в себе элементы исторического романа, интеллектуального детектива и университетского романа [1, с. 106]. По структуре он напоминает роман «Обладание» («Possession») Антонии Байетт, но в нем присутствуют иные временные пласты. В романе их два – начало XX века и рубеж XVII–XVIII веков. Пласт конца XVII – начала XVIII вв. раскрыт в романе только в эпистолярной форме и через рефлексию главной героини. О перемещениях между двумя эпохами упоминает в своей статье российская исследовательница Полина Лисовская, однако специально роман К. Бурман она не анализирует [2, с. 138]. В романе переоценивается роль женщин в литературе и в литературоведческой науке, хотя сама К. Бурман никогда не позиционировала себя как радикальную феминистку.

В романе «Десятая муза» доцент Элизабет Гран, ученый-литературовед из начала XX века, занимается сбором материалов для академического издания писем шведской поэтессы Софии Элизабет Бреннер (1659–1730) (в реальной жизни сама писательница пыталась искать в российских архивах стихотворение Бреннер на воцарение императрицы Екатерины Первой, но потерпела неудачу, как и другие исследователи). В процессе поисков Элизабет Гран проходит девять кругов – девять кругов ада Данте. Героиня переосмысливает собственную жизнь и свою женственность. В романе сопрягаются события рубежа XVII–XVIII веков и первых десятилетий XX века, в особенности в восьмом круге. В ситуации начала XVIII века торжествует

мир, в то время как в ситуации 1910-х годов разгорается война и революция. Наибольший интерес для российского читателя представляет собой девятый круг – последняя глава романа, в которой действие происходит в России в марте 1917 года. Одним из центральных персонажей романа является князь Феликс Феликсович Юсупов, с которым у главной героини несколько лет продолжается любовная связь, представленная в ироническом ключе. Именно в Петрограде Элизабет Гран находит ключ к тайному женскому обществу, которое возглавляла Бреннер. События в России – апокалипсис, свидетельство того, что старый мир гибнет.

Князь Феликс Юсупов впервые появляется в третьем круге – в третьей главе романа. Третий круг дантовского ада – это обжоры и гурманы, и тема вкусной еды и приятного времяпрепровождения присутствует в этой главе, но в ней еще больше иронических отсылок ко второму кругу – страстные любовники. Вся линия с Юсуповым представлена в абсолютно ироническом ключе, начиная со знакомства, когда героиню покусала его собачка, и заканчивая событиями из последней главы, которые происходят в России. В этой линии нет никакой романтики, никаких глубоких переживаний. Сама героиня также иронизирует по поводу своих отношений с Феликсом Юсуповым. Она понимает, что для нее это сугубо поверхностная любовная связь.

Элизабет практически сразу понимает, что Юсупов – русский: *Он явно был русским и, очевидно, хорошо владел языками, хоть и не немецким, и, возможно, и далее был столь же хорош, как и его ноги* [3, с. 80]. Юсупов – ухоженный и изысканный красавец, в котором есть *что-то феодальное, привычка небрежно обходиться с человеческими жизнями* [3, с. 82]. В нем сильное животное начало – недаром героиня обнаруживает, что у него много общего с его собачкой – бульдогом Панч. Они вместе посещают Берлинский зоопарк, с которым у Юсупова связано первое яркое воспоминание о детстве, связанное с осознанием собственной мужественности. Этот эпизод, включая характер бульдога, заимствован из «Мемуаров» самого Феликса Юсупова. В романе присутствует юмористическое отношение к его сексуальной ориентации, однако, его связь с Элизабет гетеросексуальная и «нормальная» с точки зрения тогдашнего общества.

Помимо пережитков феодализма, животного начала и жестокости, русский аристократ в романе ассоциируется с театром, вернее, с оперой. Феликс Юсупов и Элизабет Гран слушают в Берлине «Евгения Онегина». *Хотя мой интерес и был поначалу деланным, интриги оперы меня захватили*, – признается героиня [3, с. 90]. Она ощущает близость двух стран – своей родины и родины Феликса: *С потолка западал театральный снег, и кулисы превратились в холодную звездную зиму. Это могла быть Россия или, с таким же успехом, Швеция* [3, с. 90–91]. Сцену дуэли, однако, Юсупов не дает досмотреть Элизабет, так как она вызывает в нем печальные воспоминания о гибели на поединке его родного брата. Автор снова подчеркивает феодальность русского князя, его бесцеремонность и при этом неотразимость. Сцена первой ночи, проведенной главной героиней с Юсуповым, решена, как

и все сцены с ним до того, в ироническом ключе. Карина Бурман, по всей видимости, при написании всего эпизода вдохновлялась дневниками самого Феликса Юсупова, которые полны иронии.

Таким образом, уже в третьей главе романа русский мужчина-аристократ ассоциируется с феодальностью, имперским блеском, сексуальностью и театральностью. Русскость Юсупова – это и его происхождение от татар, и его принадлежность к великой русской культуре XIX века с оперой П. И. Чайковского «Евгений Онегин», и великолепие Москвы и Петербурга. Россия Карины Бурман – это европейская Россия, часть Европы.

Девятый круг начинается цитированием газетных сообщений об убийстве Григория Распутина, что очевидно, раз Феликс Юсупов является одним из персонажей романа. Согласно примечанию автора, это сокращенные тексты шведских статей, которые, в свою очередь, ссылаются на английские газеты. В первой статье приводятся подробности смерти Распутина, а Юсупова называют его убийцей. Другие скандальные подробности жизни Юсупова в романе не обсуждаются. Вторая статья живописует глубокий кризис, в который погрузилась Россия: нищета, необразованность крестьян, набожность, граничащая с идолопоклонством. Власть тоже находится в катастрофическом состоянии: *Управление государством плывет по течению, как выброшенный в Неву труп* [3, с. 258]. При этом в романе отсутствует русофобия, нет презрительных или излишне радикальных суждений о русской истории. Дается сухое изложение фактов и краткое описание событий.

Элизабет Гран приезжает в предреволюционный Петроград вместе с подругой Теей – преподавательницей латыни. Цель Элизабет – найти недостающие письма Бреннер, которые должны храниться в семье Юсуповых. Бреннер была главой женского тайного общества десяти. Решение о поездке в Россию главная героиня принимает еще в восьмой главе, в которой, как уже было сказано, сближаются события Северной войны и Первой мировой войны. В той же главе, восьмой, Север провозглашается колыбелью мировой культуры.

Элизабет попадает в Петроград, который кажется ей вполне подходящим *для Средиземного моря* со своей пестротой и блеском [3, с. 260]. *Здесь прекрасным и совершенно удивительным образом север сочетался с востоком*, – отмечает Элизабет, захваченная красотой российской столицы [3, с. 260].

Элизабет и Теа приезжают во дворец Юсуповых на Мойке, и главная героиня представляется другом князя и его матери. После непродолжительных препирательств с лакеем им предоставляют две комнаты, в которых множество ценных вещей, но все они запачканы грязью. Ирония при описании дворца и самого Феликса Юсупова несколько ослабевает по сравнению с третьей главой и сменяется более серьезной интонацией, хотя комический элемент по-прежнему присутствует. Так, Юсупов принимает Элизабет за призрак убитого им Распутина: *Я говорила не по-русски. Мой голос не был похож на голос сибирского монаха. Но говорить об этом не имело никакого*

смысла [3, с. 266]. В этом эпизоде образ русского князя ассоциируется с безумием и зверством войны. На плане начала XVIII века возникает таинственный образ княгини Зинаиды Юсуповой, корреспондентки Бреннер и одной из сестер тайного женского ордена [1, с. 109–110]. Таким образом, Россия входит в семью европейских народов, стремящихся к миру, как равная и, более того, как окажется, будет играть в ней в XVIII веке ведущую роль.

Бурман продолжает рисовать картины Петрограда начала марта 1917 года по новому стилю. С одной стороны – это роскошный имперский город, с другой стороны – это центр пугающих революционных событий. В романе возникает аллюзия на события Великой французской революции. Сначала сравнение Николая II и Александры Федоровны с Людовиком XVI и Марией-Антуанеттой кажется Элизабет Гран фантазией: *Возможно, чуть полноватая царица, сидя за своим столом, заламывала свои пухленькие ручки и удивлялась, почему мужики не едят булку?* [3, с. 264]. Но этой аллюзией на известную легенду о Марии-Антуанетте дело не ограничивается. Сравнения с Великой французской революцией используются в тексте все чаще. Здесь и звуки Марсельезы на улице, лозунг *на фонарь аристократов*, который вспоминает Теа [3, с. 271]. Когда Элизабет становится свидетельницей столкновения манифестантов с полицией 9 марта 1917 года, она прямо признается: *В моей памяти живо всплыли кровавые события французской революции* [3, с. 272]. Описания революции в романе внешние, хотя и точные, с использованием штампованных, рубленых фраз, например, в записи от 9 марта: *Город уже больше не спал. Сотни тысяч людей вышли на улицы Петрограда. Власти вызвали казаков <…> Город охватил мятеж. Началась революция* [3, с. 270–271]. Порой чувствуется и ирония по отношению к происходящему: *Водители и кондукторы побросали свои трамваи, – возможно, они тоже занимались созданием новой России* [3, с. 272].

Девятый круг «Ада» Данте – круг, в котором предатели обречены на вечные терзания в ледяном болоте. Образ русской зимы, которая крепко держит людей «в своих когтях», и ее союзника – войны – в этом эпизоде один из центральных. Предательство в этой главе – это предательство Теи, которая предала идеи пацифизма, ненасилия в пользу революции и перешла на сторону революционеров. Она нашла в Петрограде русскую студентку – специалистку по римской истории Ливия. В записи от 11 марта именно эта неназванная русская героиня говорит: *Весь город охвачен восстанием, и содержание этих слов приобрело некий дополнительный оттенок оттого, что они были высказаны на ломаной классической латыни* [3, с. 277]. Теа решает остаться в Петрограде и не возвращаться пока в Швецию. Об Элизабет нельзя сказать, что она кого-то предает. К революционным событиям она продолжает относиться с большим подозрением.

Последняя запись с точной датировкой в этой главе – запись от 12 марта 1917 года – с новой силой дает описание русской зимы и несет в себе явную аллюзию на девятый круг ада. Страшный образ замерзшей во льду девочки

сменяется кратким заключением относительно состояния главной героини: *Совершенно замерзнув, я согревалась возле костра, сложенного из символов старой власти* [3, с. 279].

В последней главе происходит кульминация романа – встреча Элизабет с родственницей Феликса Юсупова – «древней бабушкой», княгиней Татьяной Шаховской, наследницей Софии Бреннер на посту главы женского ордена. Это полумифический персонаж – то ли реальная женщина, знакомая с императрицей Екатериной Второй, то ли видение главной героини. Между тем, встреча происходит в реальном дворце Юсуповой на Литейном проспекте. Хотя Элизабет Гран и находит разгадку тайного женского ордена и преемницы Бреннер на посту его главы, сами письма Бреннер, которые она возит с собой, гибнут во время пожара в гостинице в Петрограде. Девятый круг заканчивается фантастическим видением тройки, несущейся на север, над «русской тундрой» и цитатами из Откровения Иоанна Богослова. Библейский пласт очень важен в языковом плане, так как скандинавские языки развивались в непосредственной зависимости от переводов на них Библии. С другой стороны, иностранные путешественники первой половины XX века нередко уподобляли поездку в Россию сошествию в дантовский ад.

К. Бурман делает русского князя любовником главной героини, отмечая его физическую привлекательность, животное начало и феодальное могущество. Яркие образы русских женщин в романе отсутствуют. Между тем, писательница отводит России особую роль. Не только главой женского союза оказывается русская, но и письма Бреннер оказываются в России, в Петрограде. Подспудно присутствует аллюзия на Россию Петра Первого – тоже революционную Россию, становящуюся частью Европы. Таким образом, Россия в романе К. Бурман «Десятая муза» играет ключевую роль как в связи с революцией, так и в связи с женским союзом. Целью женского ордена было установление мира, но в ситуации 1917 года торжествует война.

ЛИТЕРАТУРА

1. Трофимова, В. С. Образ Хуаны Инес де ла Крус и аллюзии на ее поэму «Первый сон» в романе Карины Бурман «Десятая муза» / В. С. Трофимова // Литература в контексте современности : сборник материалов XV Всероссийской научно-методической конференции с международным участием (Челябинск, 15 декабря 2023 г.) / отв. ред. Т. Н. Маркова. – Челябинск : ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2023. – С. 106–110.
2. Лисовская, П. А. О взаимоотношениях постмодернизма, христианства и идей эпохи Просвещения в творчестве Пера Улова Энквиста / П. А. Лисовская // Скандинавская филология. – 2006. – №8. – С. 136–149.
3. Бурман, К. Десятая муза: роман / Карина Бурман ; пер. со швед. М. Магнуссон и А. Савицкой. – СПб. : Европ. дом, 2000. – 294 с.

П. Я. Фрейман
г. Москва, Россия

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ В РОМАНАХ Т. ПРАТЧЕТТА КАК СРЕДСТВО ИДЕНТИФИКАЦИИ ГЕРОЕВ

Цикл «Плоский мир» Т. Пратчетта описывает фэнтезийный мир, в котором люди сосуществуют с магическими созданиями (гномами, троллями, банши, вампирами и т. д.). Действие романов происходит на Диске, который плывет в бесконечном космосе, опираясь на спины слонов, стоящих на черепахе. В цикле представлены страны с разным уровнем экономического развития, непохожие друг на друга по традициям и культуре. В подобном многообразии мировосприятий роль идентичности приобретает особое значение.

Каждый герой писателя ассоциирует себя с определенной группой (по виду, социальному статусу, месту проживания и т. д.). Представители разных видов часто не могут найти общий язык, с недоверием воспринимая всех отличающихся от них созданий. Но взаимопонимание оказывается достижимым, когда враждующие находят у себя нечто общее или наблюдают, как подобная общность возникает рядом с ними. Среду для таких изменений в текстах Т. Пратчетта часто создает профессиональное взаимодействие, предоставляющее героям возможность изучения Другого вне привычного фокуса.

Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению профессиональной идентичности в романах о Плоском мире, определим, что понимается под профессиональной идентичностью в этой работе. В качестве опорной выступает позиция Л. Б. Шнейдер, которая понимает профессиональную идентичность как результат процессов профессионального самоопределения, персонализации и самоорганизации, проявляющийся в осознании себя представителем определенной профессии и профессионального сообщества [1, с. 54]. Таким образом, профессиональная идентификация связана как с восприятием человеком себя в рамках определенной профессиональной сферы, так и ощущением сопричастности к определенному профессиональному сообществу (объединению).

Согласно концепции Л. Б. Шнейдер, профессиональная идентификация включает в себя три составляющие: когнитивную (профессиональные знания и профессиональные умения); эмоциональную (эмоционально-оценочное отношение к профессии, профессиональным ценностям, гордость за свое дело, удовлетворенность); поведенческую (деятельность, направленная на повышение профессионального уровня) [2, с. 128].

Говоря о профессиональной идентичности в творчестве Т. Пратчетта, мы бы хотели обратить внимание на те романы писателя, действие которых происходит в Анк-Морпорке. В этом топосе можно увидеть и черты средневекового торгового города, и Лондона 18–19 веков, и современных мегаполи-

сов. Изображая Анк-Морпорк как крупный и активно развивающийся город, писатель демонстрирует множество примеров профессиональных объединений разного вида.

К примеру, в Анк-Морпорке действует система Гильдий – профессиональных союзов, соединяющих черты одноименных средневековых объединений, современных профсоюзов, а также (в ряде случаев) различных преступных объединений. В гильдии входят представители различных профессий (торговцы, юристы, шуты, нищие, убийцы, проститутки и др.). Наличие этой системы помогает организовать городскую жизнь. Например, Гильдия Воров предоставляет гражданам возможность выбора между налогом в пользу Гильдии, избавляющим жителя от грабежей, либо же риском столкнуться с лицензированным грабежом с предоставлением свидетельства о сумме украденного и промоакциями (набор ножей в подарок за ограбление на определенную сумму) [3, с. 106].

Каждая гильдия обладает уникальным укладом жизни со своими законами, традициями, морально-этическими и эстетическими установками. Например, для клоунов характерен яркий грим, парики и пестрая одежда, тогда как убийцы предпочитают черный цвет и классические фасоны. В каждой Гильдии есть Глава, обладающий почти неограниченной властью над своими подчиненными и отвечающий за них перед патрицием, а также за соблюдение устава, который есть у каждой Гильдии. В Уставе закрепляются требования, например, к «униформе» (в Гильдии Попрошаек только королева нищих носит платье из бархата [4, p. 154]), регламенты приема гостей (клоуны встречают пришедших ведром краски или тортом [4, p. 128]), правила оказания услуг (воры должны оставить после себя безупречный порядок [3, с. 105]).

Внешние атрибуты важны для представителей группы, так как показывают положение человека в иерархии Гильдии и демонстрируют окружающим, с представителем какого ремесла они взаимодействуют. Но важнее для идентификации человека как представителя профессии навыки, объединяющие членов Гильдии: клоун должен уметь смешить, а часовщик – создавать и ремонтировать часы.

Общее дело, соблюдение единых законов и подчинение сложившимся традициям объединяют членов Гильдий, позволяя им воспринимать друг друга как членов одного братства. Профессиональные объединения создают комфортную среду для получения необходимых знаний и опыта. Они обеспечивают своим членам возможности для профессионального совершенствования и формирования комплекса ценностей, присущих представителям определенной профессии. Гильдии также играют роль в решении городских вопросов, защищая права своих членов. Так, благодаря появлению Гильдии Торговцев Анк-Морпоркские бизнесмены смогли отстаивать свои права и защищать собственность [3, с. 108]. Существование гильдии Воров избавляет мирных граждан от жестоких и кровопролитных нелицензированных ограблений, так как Гильдия жестоко наказывает за несоблюдение исполнителями своих правил [3, с. 101–102].

В работах Е. Н. Маковецкой [2, с. 127] и Е. А. Корчагина [5, с. 192] подчеркивается, что для профессиональной самоидентификации важен период получения профессиональных навыков и умений, в который человек, попадая в среду специалистов в определенной области, формирует свою идентификацию с выбранным делом. В Анк-Морпорке крупные Гильдии обладают своими учебными учреждениями с определенными требованиями к поступающим. Так, образование в Гильдии убийц, как подчеркивает писатель, получают многие аристократы (в том числе и правитель города), и оно считается лучшим в Анк-Морпорке [3, с. 113]. Выпускники Школы образуют особый круг посвященных, что, с одной стороны, сближает их за счет значительного количества проведенного вместе времени, внушаемых им единых правил и взглядов на жизнь, а с другой, разобщает, так как каждый из них представляет угрозу для другого и ожидает предательства даже от своего союзника. Таким образом, Т. Пратчетт иронизирует над тем, что власть и высокое положение в обществе тесно связаны с жестокостью и насилием в различных формах. Будущие столпы общества и убийцы соседствуют друг с другом, даже если большинство детей из благородных семей изучает предметы, не связанные с лишением жизни другого человека.

В Плоском мире существуют специальности, у которых изначально нет своих Гильдий, но они действуют как сплоченные коллективы. Такие примеры появляются в «производственном юмористическом фэнтези» Т. Пратчетта, например, в романе «The Truth» [6], где рассказывается об основании первой газеты Анк-Морпорка. Перед сотрудниками газеты встает необходимость сформировать профессиональный стандарт для журналистов. В ходе этого процесса у героев формируется новая идентичность: они не леди, отщепенец богатого рода и нечисть, а сотрудники газеты, живущие по правилам, которые создали и выбрали сами. Журналисты освобождаются от давления навязанных им обществом ролей, приобретают новый статус, который меняет как их самих, так и положение героев в глазах окружающих. Благодаря «Правде» ханжески настроенная Сахарисса Резник избавляется от предубеждений и узнает больше о реальной жизни, Уильям де Словв находит свое место в мире, вампир Отто Фскрик может профессионально реализоваться в коллективе, где его видовая принадлежность учитывается, но не становится решающим фактором во взаимодействии. Также сплоченное и действующее по закону профессиональное объединение заставляет считаться с ним даже ключевых лиц города (патриция, главу Стражи и почтмейстера), приглашающих журналистов для освещения важных событий. Таким образом, в этом романе профессиональное становление героев и формирование у них соответствующей самоидентификации позволяет автору усилить гуманистический пафос цикла и показать один из этапов формирования гражданского общества.

Тема профессиональной самоидентификации героев важна в романе «Men At Arms» [4], где происходит реформа Ночной Стражи и к сложившемуся коллективу присоединяются гном и тролль. Герои постоянно ссорятся, вспоминая легендарную Кумскую битву, в которой погибло множество их

сородичей, после чего конфликт между троллями и гномами продолжается спустя много лет. Но в ситуации, когда во время выполнения задания жизнь тролля оказывается под угрозой, гном начинает воспринимать его как напарника и коллегу, отправляясь, несмотря на опасность, за врачом к ненавистным ему троллям. Герой повторяет: *I'm a guard <…> Stop being a dwarf and start being a Watchman. That's what I am. Not a dwarf. A Watchman. <…>City Watch, that's me* [4, p. 189–190] («Я больше не гном, а стражник. Вот кто я теперь. Не гном. А Стражник. <…> Городская Стража — это я»). Потом перифраз этих слов произносит и тролль [4, p. 191–192]. Герои вынуждены объединиться, чтобы спастись от собственных сородичей. Этот эпизод позволяет автору показать, как предубеждения, устаревшие традиции и неспособность к диалогу мешают увидеть в Другом союзника. Необходимость совместной работы помогает героям находить общее, отказываясь от усвоенного представления о представителе другого вида как об однозначном враге. Профессия, ставшая свободным выбором героев, объединяет их, тогда как слепое подчинение видовым традициям разрушает любую возможность для диалога. Профессиональная идентификация для героев в определенные моменты становится важнее, чем идентификация видовая. При этом их различия позволяют персонажам дополнять друг друга, формируя эффективную команду. Взаимодействие тролля и гнома в Страже также показывает принципиальную возможность разрешения существующего между видами конфликта. Эта идея будет развиваться в цикле, показывая, как напряженность между гномами и троллями постепенно снижается, но одним из первых шагов в этом направлении будет вынужденное сотрудничество представителей видов в профессиональном поле, требующее непредвзятого отношения к коллеге. Стража становится местом, где такой эксперимент приносит свои плоды.

Т. Пратчетт часто показывает, как условия, в которых работают герои, меняют их восприятие происходящего. Так, главный герой романа «Going Postal» [7] Мокриц фон Липвиг, надевая золотой костюм Главного Почтмейстера, постепенно меняется сам, сталкиваясь с другим восприятием мира сотрудниками почты и другим отношением к себе как к представителю Почтамта. Мокриц видит, как важна для работников Почты их служба. Его главный помощник Почтальон Грош воспринимает Устав как Священную книгу [7, p. 67–68]. Т. Пратчетт создает сцену, пародирующую посвящение в члены тайного общества [7, p. 162–178]. Герой должен пройти испытание, чтобы быть достойным звания Почтмейстера. Он должен столкнуться с непогодой, собаками и другими проблемами почтальонов. Ирония здесь позволяет подчеркнуть особый уклад жизни работников Почтамта. Наблюдая происходящее глазами стороннего наблюдателя, каким сначала и является Мокриц, можно смеяться над представленной в виде сакрального ритуала доставкой письма. При этом уважение вызывает преданность героев своему непрестижному и малоуважаемому большинством жителей города, но важному делу. Эта значимость подчеркивается символичным эпизодом воссоединения любящих людей после доставки Мокрицем письма, пролежавшего в Почтамте долгие годы [7, p. 122–123].

Т. Пратчетт изображает представителей почтовых династий, которые выросли в этом учреждении, берегут его культуру и чтят сложившиеся обычаи (вплоть до таких мелочей, как количество чернил в чернильнице). Сохранение традиций и любовь сотрудников к своему делу позволяют, при правильном управлении, вернуть Почтамту его прежнее величие. В этом романе Т. Пратчетт показывает, как место службы становится не только средством познания себя и поиска пути взаимодействия с миром, но и воплощает в себе Дом (комфортную и безопасную среду) для своих сотрудников.

Если в начале карикатурно изображенные главные герои романа «Going Postal» с их проблемами и слабостями вызывают улыбку, то в конце недостатки становятся достоинствами, а персонажи обретают силу благодаря тому, что находят свое место в мире. Примером такого преображения становится Стэнли. Вначале герой издает крошечный журнал о булавках и чувствует себя неуверенно. Он меняется вместе с Почтамтом, воплощая в себе новое поколение профессионалов. Когда Стэнли попадает в среду специалистов, не ограниченную одним Грошем, узнает новое и участвует в формировании нового облика организации, он начинает воспринимать себя как полноценного сотрудника Почты. Писатель демонстрирует изменение героя через смену его увлечения на более соответствующее его специальности: Стэнли становится экспертом в марках. Такое же перерождение происходит с почтальоном Грошем, когда он получает признание своих заслуг в виде повышения до старшего почтальона, а после и до почтового инспектора. Уникальность их знаний и чувство сопричастности к важным событиям дают Стэнли и Грошу поверить в себя и вырасти в глазах окружающих. В преданности Гроша и Стэнли, казалось бы, безнадежно устаревшему и умирающему Почтамту, проявляются их лучшие черты, заслуживающие уважения и поддержки. На службе эти герои смогли раскрыть свой потенциал, тогда как вне своего рабочего места они выглядят комично, ведь их ценности, этические и эстетические установки не соответствуют взглядам большинства жителей города. Эта сюжетная линия поддерживает лейтмотив всего подцикла о Мокрице фон Липвиге, показывая важность поиска себя и людей, которые смогут принять тебя настоящего.

В творчестве Т. Пратчетта выбор профессии часто становится выбором судьбы. Выбирая место службы, человек находит окружение, в котором может реализовать себя. Так, стражник Шнобби Шноббс носит с собой документ, чтобы подтвердить, что он действительно является человеком [3, с. 467], но факт, который не нуждается в подтверждениях, – его статус стражника. Профессиональная идентичность становится базисом представлений мира о Шнобби. В Страже может проявить себя и его коллега, вервольф Ангва. Ее сущность, пугающая обычных людей, становится оружием против преступников и ценным приобретением для товарищей. Здесь Ангва обретает место, где она может быть собой и приносить пользу.

В романе «Making money» [8] писатель изображает героя, который на долгое время отказался от части своей личности, не сумев найти ориентир

в мире и обрести в поддержку в близких. Чарли Бенито родился клоуном, но рос в строгости, так как его мать пыталась воспитать его непохожим на отца. Столкновение с миром веселья проходит для героя травматично. В итоге он присоединяется к странствующим счетоводам и становится Марволио Бентом, серьезным и рассудительным человеком. Этот выбор герой совершает, опираясь на сформированные у него матерью представления, что смех и веселье представляют собой распущенность и не несут ничего хорошего. Под воздействием обстоятельств клоунские гены отца пробуждаются в герое, полностью подавляя его бухгалтерскую часть. В финале мистер Бент обретает контроль над своей жизнью. Он возвращается в банк в костюме бухгалтера, но с клоунским носом, и приглашает всех на свою традиционную клоунскую свадьбу с коллегой по банку, которая любит и принимает его несмотря ни на что. Т. Пратчетт использует две непохожие друг на друга профессии, создавая метафору двух начал в человеке. На примере клоуна-бухгалтера он показывает, что необходимо делать выбор, опираясь не на мнение окружающих, а на собственные ощущения. Мистер Бент обретает душевный покой, только признав себя частью сразу двух общностей. В этот момент у него окончательно формируется двойная профессиональная и в целом социальная идентичность. Данный пример помогает понять, как Т. Пратчетт использует профессиональную идентичность, чтобы показать принятие героем своего наследия и собственной природы. Мистер Бент больше не должен делать выбор между отцом и матерью, их непохожими культурами, ведь он сам становится примером гармоничного сочетания двух разных мировоззрений. Важным этапом в этом пути становится встреча героя с представителями этих профессиональных объединений, которые не только учат мистера Бента тонкостям ремесла, но и признают его профессионализм, давая возможность чувствовать сопричастность к общности. Герой больше не одинок, а вместе с профессиональной реализацией, как и в случае Стэнли, приходит уверенность в себе и силы, чтобы сделать свою жизнь лучше.

Таким образом, Т. Пратчетт показывает то, как профессиональная идентичность позволяет человеку свободно определить свое место в мире, справиться с травмами прошлого, обрести Дом и пересмотреть свои ценности. Для Т. Пратчетта важна идея: человек может понять себя только во взаимодействии с другими. Коммуникация в профессиональной среде дает возможность героям проявить себя и отказаться от стереотипов, разглядев даже в неприятном человеке коллегу и единомышленника. Поиск общего и верность призванию помогают справиться с проблемами, возникающими на пути героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шнейдер, Л. Б. Профессиональная идентичность: теория, эксперимент, тренинг: учеб. пособие. / Л. Б. Шнейдер. –М. : Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та, 2004. – 600 с.

2. Маковецкая, Е. Н. К вопросу об определении профессиональной идентичности / Е. Н. Маковецкая // Теоретические аспекты исследования профессиональной идентичности. – 2024. – Т. 4-2 (110). – С. 126–129.
3. Пратчетт, Т. И все-таки Черепаха Движется: путеводитель по Плоскому миру / Т. Пратчетт, С. Бриггс. – Москва : Эксмо, 2023. – 528 с.
4. Pratchett, T. Men At Arms / T. Pratchett. – London : Victor Gollancz, 2014. – 356 p.
5. Корчагин, Е. Н. Профессиональная идентичность: обзор зарубежных исследований / Е. Н. Корчагин // Педагогика и психология образования. – 2023. – № 1. – С. 190–203.
6. Pratchett, T. The Truth / T. Pratchett – London : Transworld, 2008. – 448 p.
7. Pratchett, T. Going Postal / T. Pratchett – London : Transworld, 2023. – 489 p.
8. Pratchett, T. Making Money / T. Pratchett – London : Transworld, 2008. – 480 p.

Яо Юань
г. Минск, Беларусь

В ПОИСКАХ СЕБЯ – АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА КИТАЙСКИХ ИММИГРАНТОВ
(на материале романа «Кость» Фэй Мьенн Нг)

Путь к американской мечте – это стремление к богатству, равенству и личному успеху в «стране возможностей». Концепция американской мечты влияет на все сферы американского общества и привлекает в США иммигрантов со всего мира, в том числе, китайских, в поисках счастья.

Китайцы начали прибывать в США в качестве «кули» с середины XIX века. Они были трудолюбивы, занимались тяжелым физическим трудом, всегда усердно работали и мечтали быть богатыми и достичь личного успеха. Однако из-за расизма, дискриминации, различных ограничений и ксенофобии путь китайских рабочих к этой мечте в реальности стал чрезвычайно трудным. США приняли ряд печально известных законов, чтобы ограничить и даже запретить иммиграцию китайцев, как, например, «Акт об исключении китайцев» (1882), который лишил возможности приезда китайских рабочих, несмотря на их квалификацию, а также запретил любую китайскую иммиграцию и натурализацию уже проживающих в США китайцев. В 1888 г. США приняли «Акт Скотта», который запретил китайским рабочим свободно въезжать и выезжать, а все выданные возвратные сертификаты китайских рабочих были аннулированы. Об этом пишут многие американские писатели китайского происхождения (Максин Хонг Кингстон: роман «Китайцы» (China Men, 1980) [1, p. 152–159], Чарльз Ю: роман «Внутри чайнатауна» (Interior Chinatown, 2020) [2, p. 207, 251]). Кроме того, в связи с принятием данного акта появилась система «бумажных сыновей» (англ: paper son), что означало следующее: молодые китайские мужчины, которые мечтали

о счастье и светлом будущем, покупали легальный статус в виде документов в качестве вымышленных сыновей граждан США китайского происхождения. Но когда эти вымышленные сыновья прибывали на Остров Ангела (штат Калифорния), где был создан пункт приема иммигрантов и отлажена система допросов, их держали там под стражей в течение нескольких недель или месяцев (а в некоторых случаях даже нескольких лет) для проверки документов. Этот остров был просто тюрьмой для большого количества китайских иммигрантов и иммигрантов из других стран Азии. Здесь начинала разрушаться их «американская мечта».

«Акт об исключении китайцев» был отменен в 1943 году, но только в 1965 г., после публикации «Закона об иммиграции и гражданстве», ограничение китайской иммиграции и иммигрантов из других азиатских стран было полностью запрещено, и положение азиато-американцев началось улучшаться. В этот период начала быстро развиваться китайско-американская литература. Однако для китайских иммигрантов американская мечта оставалась далекой из-за существования дискриминации и расизма, и во многом она остается таковой на фоне конфликта между двумя странами, из-за которого они всегда считаются неамериканцами. Таким образом, возникает проблема «национальной идентификации». Как сказал в интервью газете «New York Times» американский писатель китайского происхождения Чарльз Ю, принадлежащий ко второму поколению китайских иммигрантов: «Даже в детстве я всегда мучился этими вопросами: ‘Кто я? Как я сюда попал? Что я здесь делаю?’» [3].

Тема «американской мечты» является одной из главных творчестве американских писателей китайского происхождения с первого дня зарождения китайско-американской литературы. Джейд Сноу Вонг, Максин Хонг Кингстон, Эми Тан, Гиш Джен, Фэй Мьенн Нг и многие другие писатели китайского происхождения пишут о процессе поисков себя в этой стране, в которой китайских иммигрантов с трудом воспринимает основная часть общества. Хотя содержание «американской мечты» со временем изменилось, и писатели китайского происхождения от поколения до поколения по-разному писали на эту тему, основной проблемой для всех стал вопрос национальной идентичности и самоидентификации: кто они – американцы или китайцы?

В этом контексте значимо, что многие китайско-американские писатели уделяют внимание жанру автобиографии; они пишут о своей семье, о своей жизни, о возникновении конфликтов между китайской культурой, традициями и американскими ценностями, между старым и новым поколениями, между мужчинами и женщинами. Такие авторы, как Максин Хонг Кингстон, Эми Тан, Гиш Джен и Фэй Мьенн Нг и многие другие, активно защищают уникальную историю китайских иммигрантов и показывают читателям, как они решили проблему национальной идентификации.

Среди американских писательниц китайского происхождения, Фэй Мьенн Нг (англ: Fae Myenne Ng, кит.: 伍慧明) является одной из самых

известных не только в Америке, но и в Китае. Она родилась в 1956 г в Сан-Франциско в семье гуандунских иммигрантов. Ее мать – швея, а отец – рабочий, который переехал в Америку в 1940 году. Дома они говорят на гуандунском диалекте. Ее имя тоже звучит по-гуандунски. Семья ее была бедная, но с помощью родителей она поступила в Калифорнийский университет в Беркли и получила степень магистра искусств в Колумбийском университете. Нг обеспечивала себя, работая официанткой и на других временных работах. Ее первый роман «Кость» (анг: *Bone*) был опубликован в 1994 г. и получил премию ПЕН/Фолкнер; в 2008 г. она опубликовала второй роман *Steer Toward Rock* и получила «Американскую книжную премию» [4], а в 2023 году вышла ее книга мемуаров *Orphan Bachelors: A Memoir* об истории ее семьи и китайской иммиграции в США. В своих книгах Мьенн Нг, как представительница второго поколения бедной семьи китайских рабочих-иммигрантов, уделяет большое внимание изображению жизни китайцев в США и наделяет их «голосом», позволяя им быть услышанными обществом.

В романе «Кость» Нг описывает историю одной семьи китайских рабочих-иммигрантов, которые живут в китайском районе Сан-Франциско (Чайнатаун). Повествование ведется от первого лица, от имени Лейлы – старшей из трех дочерей в семье. Она работает в школе и помогает наладить связь между школой и детьми новых китайских иммигрантов. Лейла живет с матерью и заботится о ней и об отчиме, играя важную роль в семье. Ее отчим Леон – так-называемый «бумажный сын» старого холостяка дедушки Леонга, который эмигрировал в Америку в качестве кули. Чтобы осуществить свою «американскую мечту», 15-летний Леон договорился с дедушкой Леонгом, заплатил за документ и приехал в Америку. Соответственно, он обещал заботиться о Леонге и согласился на то, что после смерти Леонга он похоронит кости старика в Китае, что согласно китайской традиции означало бы, что он вернулся на родину после долгих скитаний. Леон и сам хочет вернуться в Китай, он даже создал «фонд для возвращения в Китай» (*Go-Back-to-China fund* [5, p. 9]. Жизнь «бумажного сына» в Америке была нелегкой: он, как и отец писательницы, также занимался физическим трудом, часто был без работы, временно работал на корабле, в китайском ресторане и т. д., поэтому у него не получалось выполнить свое обещание и привезти останки дедушки Леонга в Китай. Он разочаровывается в «американской мечте» и после смерти жалуется на то, что «Америка – это страна лживая!» (*America – this lie of a country!*) [5, p. 82].

Как у самой писательницы, в романе мать Лейлы также работает швеей. Она трудится на потогонном производстве китайского иммигранта-эксплуататора Томми Хона. Эта добрая женщина переехала в Америку с мужем Фу Лиманом, но этот жулик и торговец китайскими кули ее бросил. Затем она вышла замуж за Леона, потому что хотела получить американское гражданство. Мать Лейлы и ее отчим Леон часто ссорятся по разным причинам, и трудности с деньгами и проблема одиночества, когда Леон уходит в море, приводят к тому, что мать Лейлы изменяет мужу и становится любовницей

Томми Хона. А самоубийство сестры Лейлы, Онны (Ona), практически разрушает семью. Онна полюбила молодого человека Освальдо, но его родители обманули Леона и украли у него все деньги, поэтому Леон выступил против любовных отношений между Онной и Освальдо, в результате чего девушка совершила самоубийство, спрыгнув с крыши здания. А младшая дочь Нина не может терпеть атмосферу чайнатауна и своей семьи и переезжает в Нью-Йорк. Рядом с родителями остается только Лейла, однако в финале романа описан момент, когда она решает уехать из Чайнатауна вместе со своим парнем Мейсоном и начать новую жизнь.

Чтобы привлечь внимание читателей и подчеркнуть важность событий, в процессе повествования автор излагает сюжет в обратном порядке, используя прием ретроспекции и передавая воспоминания героини. Например, в первой главе писательница рассказывает о результате события – самоубийства Онны, показывая, что происходит после ее смерти: мать и Леон живут врозь, Нина уехала из чайнатауна и переехала в Нью-Йорк, Лейла и Мейсон сыграли там свадьбу. Автор не сразу описывает, почему Онна решила покончить с собой, что произошло в семье, какие конфликты появляются между персонажами. Только потом читатели смогут найти ответ: сюжет о самоубийстве Онны – в 11-ой главе (эта глава и является кульминацией романа), и только в 12-ой главе автор подробно описывает, что из-за ухудшения отношений между семьями Онны и Освальдо Леон не разрешил дочери встречаться с молодым человеком, что привело к конфликту между отцом и дочерью, и именно поэтому Онна решила покончить с собой. А в 5-ой главе, когда Лейла помогает отчиму подать заявление на получение социального страхования, она находит в его чемодане море документов, газет и разных бумаг, которые показывают прошлое Леона, историю неудачного китайского иммигранта из низшего класса, который никому не нужен: «Вы нам не нужны!» (*We Don't Want You* [5, p. 48]).

Такая структура повествования, где нарушен хронологический порядок, и некоторые события вызывают воспоминания Лейлы, позволяет автору показать жизнь китайских иммигрантов и травмы членов семьи Лейлы после смерти Онны. Например, в 7-ой главе Леон пытается найти могилу дедушки Леонга, но это не так легко. Лейла идет в благотворительную ассоциацию, и звук машины и запах нейлона напоминают ей о прошлом, когда она работала на потогонном производстве и помогала матери производить одежду. Когда работник ассоциации находит в поименном списке имя дедушки Леонга, Лейла вспоминает историю его жизни и смерти и то, как мать похоронила его с помощью подруг-швей и соседей. В 13-ой главе Лейла вспоминает счастливое время, «когда Лососевая аллея стала их центром жизни, и они «все ладили друг с другом» (*when Salmon Alley was our whole world and we all got along* [5, p. 136)]; в 14-ой главе Лейла вспоминает брак матери с Леоном и историю своего отца. Кроме того, в повествовании Лейла постоянно возвращается к жестокому факту смерти Онны, чтобы показать то, как эта трагедия повлияла на жизнь ее семьи, глубоко травмировав всех.

Что касается заголовка «Кость», то он является главным символом в романе, имея два значения: во-первых, это останки («кости») дедушки Леонга. Старый китайский иммигрант и кули Леонг пострадал от «Акта об исключении китайцев» и за всю жизнь не создал свою семью. Поэтому он возлагал большие надежды на «бумажного сына» Леона и хотел, чтобы Леон привёз его «кости» в Китай и похоронил ее на родине по китайской традиции. К сожалению, самое большое желание дедушки Леонга не исполнено: его похоронили в Америке – на чужой для него земле. Кроме того, «кость» соотносится с искалеченным телом Онны после совершенного ею самоубийства. Леонг и Онна принадлежат разным поколениям, их отношения к Америке и американской культуре сильно отличаются: дедушка всегда считал себя китайцем, именно поэтому он хотел, чтобы его «кости» вернулись в Китай и там была похоронены. А Онна из нового поколения, родилась в этой стране, привыкла к американскому образу жизни и стремилась делать то, что хотела. Именно поэтому, несмотря на возражения отца и конфликт между двумя поколениями, она продолжала встречаться с любимым человеком, а впоследствии решилась на самоубийство. «Кость» как символический образ высвечивает то, как китайские иммигранты разных поколений относятся к себе и к своей национальной принадлежности, считают ли они себя в новой стране чужими или хозяевами.

Еще один важный символ в романе – это бумага (документ). «Бумажный сын» Леон говорит о том, что в Америке бумага (документ) ценнее крови (*In this country, paper is more precious than blood* [5, p. 11)]), и Лейла комментирует это следующим образом: для «бумажного сына» (Леона) бумага (документ) – это кровь (*For a paper son, paper is blood* [5, p 50]. В данном случае документы символизируют репрессии против китайских иммигрантов, расизм и дискриминацию. Они также обозначают ложь: чтобы осуществить свою мечту о богатстве и счастье, китайцы купили фальшивые документы и переехали в Америку. Они были вынуждены лгать, скрывать свою личность и сохранять тайны; они были вынуждены молчать, даже когда их положение было очень тяжелым. Для них, особенно для первого и второго поколений иммигрантов, «американская мечта» так и не осуществилась.

В романе представлены конфликты разных типов, например, основанные на культурных различиях. В китайской культуре вся семья должна быть вместе, дети должны уважать родителей и заботиться о них, а их собственная личность, своя жизнь и интересы не так важны, а в американской культуре у молодых людей есть выбор, они могут делать то, что хотят, отчего в романе происходят семейные конфликты: между матерью и Леоном, между родителями и дочерями (особенно Онной и Ниной), между мужчинами и женщинами, (между матерью и Фу Лиманом, матерью и Томми Хоном). Кроме того, в романе многое строится на разных противоречиях: жизнь и смерть, любовь и ненависть, прошлое и настоящее, ложь и правда и т. д. Используя эти конфликты и противоречия, автор пытается показать трудности, с которыми сталкиваются китайские иммигранты, особенно второе и третье поколения

иммигрантов: как они ищут себя в этой стране, как они относятся к вопросу национальной самоидентификации, как в этой стране они могут осуществить «американскую мечту». Не всем персонажам в романе это удалось (дедушка Леонг, мать и Леон, Онна).

Что касается языкового строя романа и стиля, то писательница употребляет много слов из гуандунского диалекта и нестандартный английский язык, например, *'Fa-Fa prince',* золотая молодёжь; *'Boo nai'*, полезно для здоровья, *'Faat moong',* поглупеть; *'I be in this country long time!'* я уже долго в этой стране, и т. д. Писательница пытается показать происхождение персонажей, их связи с далекой китайской деревней: хотя они уже много лет живут в Америке, они сохраняют местный говор, а плохой английский показывает их уровень образования.

В романе «Кость» писательница воссоздает жизнь китайских иммигрантов, их попытки самоопределения, отношение к китайской и американской культурам, традициям и образу жизни. В отличие от некоторых других американских писателей китайского происхождения, Фэй Мьенн Нг не отрицает китайскую культуру и ее ценности, понимает трудности китайских иммигрантов, которые стремятся к счастью и «американской мечте», но одновременно стараются сохранить связь с родиной и китайские традиционные ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kingston, M. Hong. China Men / M. Hong Kingston. – New York : Vintage, 1989. – 202 p.
2. Yu, Charles. Interior Chinatown / Charles Yu. – New York : Pantheon Books, 2020. – 259 p.
3. Sternbergh, A. With His Fourth Book, Charles Yu Finally Feels Like a Writer / A. Sternbergh // The New York Times. – 2021. – URL: https://www.nytimes.com/2020/01/22/books/charles-yu-interior-chinatown.html (date of access: 28.01.2021).
4. Ng, F. Myenne. Personal Home Site / F. Myenne Ng. – 2022. – URL: https://www.faemyenneng.com/ (date of access: 16.11.2022).
5. Ng, F. Myenne. Bone / F. Myenne Ng. – New York : Hachette Books, 2008. – 160 p.

М. В. Яромка

г. Мінск, Беларусь

АПАЗІЦЫЯ «СВОЙ – ЧУЖЫ» Ў РАМАНЕ БА ДЗІНЯ «ХАЛОДНАЯ НОЧ» І АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»

Бінарная апазіцыя «свой – чужы» дазваляе мадэляваць адносіны чалавека і свету, якія маюць вырашальнае значэнне для самаідэнтыфікацыі і выяўлення ўласнага месца сярод людзей. Бінарныя апазіцыі выступаюць

сродкам структурнага аналізу ў працах М. Бахціна [1], К. Леві-Строса [2], Ю. Лотмана [3], У. Пропа [4], В. Шклоўскага [5]. У рамках мастацкага тэксту дадзеная апазіцыя раскрываецца ў зместавым і фармальным аспектах.

Крытэрыем падзелу на сваіх і чужых у рамане Ба Дзіня (巴金, 1904–2005) «Халодная ноч» («寒夜», 1947) выступае мараль: з аднаго боку, гэта маральныя якасці чалавека, з іншага боку – стаўленне да канфуцыянскай традыцыі. У першым выпадку размежаванне «свой – чужы» адбываецца па той самай заканамернасці, што і раздзяленне дабра і зла, добрых і благіх людзей. Сваімі апынаюцца спагадлівыя, чалавечныя персанажы (Джун, суседка Джан, доктар), чужымі – несумленныя, жорсткія людзі (начальнік Джоў, Чэнь, калегі).

Аналагічна дадзены падзел адбываецца ў аповесці В. Быкава (1924–2003) «Знак бяды» (1982): персанажы, якія паводзяць сябе «па-людску» (Лявон, Васіль Ганчарык), кваліфікуюцца як свае, тады як помслівыя, бесчалавечныя (Гуж, Каландзёнак) – як чужыя. Паказальна, што ўчынкі персанажа ў дачыненні да іншых пераважаюць над такім спосабам ідэнтыфікацыі, як сваяцтва: «Паглядзеў, пусціў. Кажа: родзіч усё ж. Каб ты спруцянеў, такі родзіч!» [6, с. 182].

Размежаванне сваіх і чужых на аснове маралі не з’яўляецца ні адназначным, ні статычным. У рамане «Халодная ноч» ідэнтыфікацыя ўскладняецца наяўнасцю традыцыйнай маралі, якая дыктуе правілы паводзін чалавека адпаведна яго ролі ў сям’і: «我十八岁嫁到你汪家来，三十几年了，我当初做媳妇，哪里是这个样子？我就没有见过象她这样的女人！» (Я [маці] прыйшла ў дом Ванаў, калі мне было васямнаццаць гадоў, больш за трыццаць гадоў мінула, я тады была нявесткай, ці ж я была такой [як Шушэн]?) [7, с. 28]; «我做媳妇的时候哪里敢象她这样！儿子都快成人了，还要假装小姐 » (Калі я [маці] была нявесткай, ці б я наважылася рабіць, як яна [Шушэн]? Сын хутка будзе дарослым, а яна прыкідваецца маладой дзяўчынай) [7, с. 50]. Разрыў у поглядах паміж пакаленнямі стварае сітуацыю падвойнай ідэнтыфікацыі: маці, відавочна, добры, а значыць свой чалавек; у той жа час маці не прымае поглядаў сына, што робіць яе чужой. Для Вэньсюаня і Шушэн новыя погляды выступаюць прынцыпова важным складнікам ідэнтычнасці, усё іх жыццё абумоўленае верай у неабходнасць змен – ад атрыманай адукацыі да свабоднага ад традыцыйных умоўнасцей шлюбу. Ідэйны раскол, канфлікт двух спосабаў мыслення выяўляецца на асабістым узроўні праз апазіцыю свайго і чужога.

Акрамя таго, свае ў залежнасці ад сітуацыі могуць ператварацца ў чужых і наадварот. Найбольш яскравай ілюстрацыяй тут выступае стаўленне Вэньсюаня да маці: калі яны сварацца з нагоды Шушэн, маці трапляе ў шэраг чужых людзей, якія не разумеюць галоўнага героя [7, с. 30]; калі Вэньсюань хворы і маці клапоціцца пра яго, калі ён бачыць, як цяжка яна працуе, то думае пра яе як пра найбліжэйшага чалавека [7, с. 113, с. 166]. Такі пераход суадносіцца з бунтам супраць традыцыйнага ладу і вяртаннем

да сям'і, аднак такое вяртанне адбываецца не на падставе рэабілітацыі канфуцыянскіх каштоўнасцей, а ў выніку адзіноты, бездапаможнасці і спачування блізкім – уплыў традыцыі адступае перад асабістым досведам.

У аповесці «Знак бяды» дабро і зло выяўляюцца найперш праз маральныя якасці персанажаў: размежаванне людзей на сваіх і чужых адбываецца на падставе іх учынкаў. Так, Лявон, які заступаецца за сялян, характарызуецца як добры, свой чалавек, тады як Гуж, злапамятны, помслівы, выслужлівы перад немцамі, – як злы, чужы. Рэлігійная прыналежнасць выступае сродкам ідэнтыфікацыі толькі часткова. У згадцы пра лёс местачковых яўрэяў немцы характарызуюцца наступным чынам: «Але гэтыя разумныя так меркавалі, што не павінны пабіць, што і немцы людзі, ды і ў Бога вераць» [6, с. 218]. Аднак падобнае ўражанне апынаецца зманлівым, што паказвае хісткасць веры як спосабу вызначэння маральных якасцей чалавека. Прычым так ідэнтыфікуюць сябе яўрэі, але не беларускія сяляне, якія жывуць у хрысціянскай традыцыі.

У аповесці прысутнічаюць такія маркеры прыналежнасці да сваіх ці чужых, як ідэалогія (асабліва падчас калектывізацыі), наяўнасць улады, мова. Калі ўсталёўваецца савецкая ўлада, валоданне зямлёй, аднесенасць да панства робіць Яхімоўскага чужым; падчас калектывізацыі адмаўленне ідэй, прызнаных правільнымі, выступае прамой пагрозай (раскулачванне, высылка); улада мусіць успрымацца як свая, бо стаіць на баку сялян. Тым не менш, падзелу, які «павінны быць», рэзка супрацьпастаўляецца суб'ектыўнае ўспрыманне герояў аповесці. Праблема ідэнтыфікацыі ўзнікае тады, калі афіцыйны падзел супярэчыць падзелу, заснаванаму на «людскай» маралі, у цэнтры якой стаіць чалавечнасць: «Дык хіба справядліва? Вы, разумныя людзі, хіба вы не бачыце! Але ж спытайцеся ў мужыкоў... У якога цёмнага дзеда спытайцеся, ён скажа вам: так жа нельга! Нельга, каб свае – сваіх!» [6, с. 177]. Ідэалагічныя погляды, улада перастаюць мець значэнне, саступаючы месца ключавога крытэрыю тым учынкам, якія робяць канкрэтныя людзі. Так, і Лявон, і Новік маюць пэўную ўладу, аднак Лявон – свой, а Новік – чужы, бо першы не пераступае мяжы чалавечнасці, тады як другі робіць гэта сам і, што горш, падштурхоўвае іншых.

Зменлівасць ідэнтыфікацыі ілюструецца вобразам Новіка, які, з аднаго боку, свой, бо ён «свой, вясковы», «ён павінен ведаць гэтых людзей» [6, с. 178], але ў той жа час Новік успрымаецца як чужы на падставе яго дзеянняў. Паказальна, што ён сам намагаецца адасобіцца, мяняючы прозвішча і маркіруючы такім чынам сваю «чужасць» [6, с. 130]. Вобраз немца Карлы адмаўляе статычнасць моўнай ідэнтыфікацыі, прычым лакальна выяўленая чалавечнасць перамагае нават тое, што гэта вораг, заваёўнік. З іншага боку, Чарвякоў паўстае перад героямі як чужы чалавек, выпадковы падарожны, аднак выяўляецца сваім на падставе дапамогі такім самым незнаёмым людзям [6, с. 261]. Дынамічнасць апазіцыі выяўляе яе адноснаць, прывязанасць да канкрэтнага кантэксту, што працуе на раскрыццё тэмы пераасэнсавання мінулага.

Акрэсленая зменлівасць апазіцыі «свой – чужы» актуалізуе праблему памежнага стану. Калі свой адначасова можа быць чужым, немагчыма прадказаць, якім ён выявіцца ў канкрэтнай сітуацыі. Няўпэўненасць спараджае сумневы, недавер – як да іншых, так і да сябе самога.

У рамане Ба Дзіня Вэньсюань увесь час знаходзіцца пад ціскам згаданай двайной ідэнтыфікацыі: яму блага, калі маці выяўляе светапоглядную і каштоўнасную «чужасць» і сварыцца з Шушэн [7, с. 72]; пры гэтым паводзіны маці выклікаюць напружанне паміж Вэньсюанем і Шушэн [7, с. 24]. Страх перад чарговым абвастрэннем канфлікту, роспач ад немагчымасці змяніць сітуацыю ў сям'і вымушаюць Вэньсюаня пазбягаць размовы [7, с. 52], сыходзіць з дому [7, с. 30], хаваць сапраўдныя перажыванні [7, с. 66], ісці на саступкі, найбольш радыкальная з якіх – прыняцце ўласнай смерці [7, с. 66]. «Памяркоўны» (老好 lǎohǎo) характар і паводзіны галоўнага героя ў значнай ступені фармуюцца страхам апынуцца чужым для тых, каго ён лічыць і хоча лічыць сваімі, і страх адчужэння ператвараецца для Вэньсюаня ў экзістэнцыйны крызіс: «他跟她们中间仿佛隔着一个世界» (Быццам яго [Вэньсюаня] аддзяляў ад іх [Шушэн і маці] цэлы свет) [7, с. 67]. Чым менш сваіх і чым больш чужых вакол, тым мацнейшае адчуванне адасобленасці і адзіноты – аддаляючыся ад сям'і, ён набліжаецца да чужога свету – смерці.

Хісткасць размежавання сваіх і чужых у «Знаку бяды» працуе на ізаляцыю галоўных герояў. Калі ў эпізодах, прысвечаных 1921-му і 1930-му гадам, героі знаходзяцца сярод аднавяскоўцаў, пастаянна сутыкаюцца з людзьмі, то падчас вайны іх кантакты збольшага абмяжоўваюцца тымі, хто сам прыходзіць на хутар. Недавер да людзей выяўляецца ў ваганнях Сцепаніды, калі яна хоча звярнуцца па дапамогу да Карнілы, – невядома, на чый бок ён стане ў канкрэтны момант. Стаўленне да іншых фарміруецца досведам, раскрытым праз рэтраспектыўныя ўстаўкі: да вайны «свае» аднавяскоўцы зрабілі адно аднаму шмат шкоды, што вымушае ставіцца да іншых з асцярогай, дбаць найперш пра сябе і ўласную сям'ю [6, с. 182]. Акрамя таго, неадпаведнасць чаканняў і рэальнай сітуацыі выклікае сумневы ва ўласнай ацэнцы, правакуе ўскласці віну на сябе: «Што яна зрабіла не так, напроціў Бога і сумлення, чаму такая кара абрынулася на яе, на людзей?» [6, с. 122].

У «Халоднай ночы» персанажы маюць розны сацыяльны статус, што ўплывае на ідэнтыфікацыю з пазіцыі Вэньсюаня. Прагныя да грошай, багатыя, якія карыстаюцца ваенным станам, трапляюць у шэраг чужых; з іншага боку, загнаныя ў кут, бедныя, часта беспрацоўныя, але сумленныя людзі апынаюцца сваімі. Матэрыяльнае становішча, падзел на бедных і багатых, па-першае, непарыўна звязаны з падзелам маральным (Чэнь, начальнік Джоў як чужыя; Джун, Тан Боцін як свае). Па-другое, сацыяльны разрыў азначае розніцу ў досведзе (Чэнь набывае квіткі на самалёт, тады як Вэньсюаню не стае грошай на ежу), што замінае ўзаемнаму разуменню і, у сваю чаргу, павялічвае дыстанцыю паміж людзьмі.

У «Знаку бяды» сацыяльны складнік апазіцыі практычна адсутнічае: Яхімоўскі як землеўласнік належыць да панства, аднак і ён, чалавек са збяднелага шляхецкага роду, не ўспрымаецца героямі як чужы. Адсутнасць

сацыяльнага, найперш матэрыяльнага, становішча як сродку ідэнтыфікацыі паказвае розніцу горада са складанай сацыяльнай структурай і вёскі, дзе сяляне знаходзяцца ў прыблізна аднолькавых умовах. Горад як адкрыты свет і вёска як свет ізаляваны па-рознаму ўплываюць на выпрацоўку крытэрыяў падзелу на сваіх і чужых.

Фармальным сродкам арганізацыі апазіцыі «свой – чужы» з'яўляецца прастора. Прасторавыя адносіны выступаюць спосабам асэнсавання рэчаіснасці, што выяўляецца ў літаратуры праз стварэнне прасторавых мадэлей у рамках асобных тэкстаў [3, с. 267].

Цэнтрам «сваёй» прасторы ў рамане выступае пакой Вэньсюаня і Шушэн, па меры аддалення ад якога можна вылучыць такія лакацыі, як кватэра, дом, горад, краіна. Кожнае з месцаў акрэслівае мяжу паміж сваімі і чужымі ў больш шырокім абсягу. Так, у пакоі ўзаемна свае толькі Вэньсюань і Шушэн; у кватэры да іх далучаецца маці; на ўзроўні дома як свае ідэнтыфікуюцца суседзі, якія знаходзяцца ў блізкім да сям'і Вэньсюаня становішчы; жыхароў Чунціна яднае сітуацыя на фронце і пагроза акупацыі; праз гістарычныя рэаліі (вайну) і маральна-філасофскі крызіс выводзіцца супрацьпастаўленне досведу кітайцаў і некітайцаў (у кантэксце новых ідэй найперш агульна акрэсленага Захаду). Вэньсюань мае сваё месца на працы, дзе ён падкрэслена адасоблены ад усіх, акрамя Джуна, гэта мікрапрастора ў межах горада, якая акцэнтуе адрознасць, іншасць галоўнага героя [7, с. 21, 58].

Шматузроўневая арганізацыя прасторы падкрэслівае важнасць ракурсу і прывязанасць ідэнтыфікацыі да канкрэтных умоў, бо «свой» у маштабе горада можа апынуцца кім заўгодна, калі прыйдзе ў кватэру (прыход пасыльнага ад Чэня як чужога, прыход Джуна як свайго). Пры змене погляду змяняецца ўся структура: для сына галоўных герояў Сяосюаня кватэра бацькоў больш чужая, чым дом сябра па вучобе [7, с. 167]. Аб'ектыўнасць прасторы, такім чынам, спалучаецца з суб'ектыўным поглядам персанажа, агульная для ўсіх прастора асэнсоўваецца праз асабісты досвед дачыненняў з ёй, што на ўзроўні твора ў цэлым перагукаецца з адлюстраваннем нацыянальных праблем праз лёс асобных людзей.

У аповесці «Знак бяды» можна вылучыць наступныя прасторавыя ўзроўні падзелу на сваіх і чужых: істопка, хата, сядзіба, хутар, вёска, мястэчка, горад. У цэнтры аповеду знаходзіцца хутар, які акрэслівае межы падкантрольнага Петраку і Сцепанідзе свету. Прыход немцаў звужае ўласную прастору спачатку да хаты, а пасля да істопкі, што вяртае герояў да стану 1921-га года, калі менавіта істопка была іх домам. За межамі хутара знаходзяцца Выселкі, дзе раней жылі Пятрок і Сцепаніда, дзе яны ведаюць усіх і куды часта ходзяць у даваенны час. Яшчэ далей ад хутара знаходзіцца мястэчка, куды героі выбіраюцца радзей, гэта знешняя прастора, ад якой магчыма адасобіцца, што і адбываецца разам з руйнаваннем моста. На мястэчку заканчваецца «свая» прастора – астатні свет малаакрэслены, у ім амаль не вылучаецца асобных лакацый. Калі Пятрок наведвае Мінск, горад падаецца абсалютна чужым, невядомым месцам, падкрэсліваючы ізаляванасць, лакалізаванасць як рысы звыклага для герояў свету [6, с. 270–279].

Кожнаму з акрэсленых прасторавых узроўняў адпавядаюць пэўныя героі, прычым пераход мяжы стварае канфліктную сітуацыю: чужынцы – немцы і паліцаі – трапляюць у хату, цэнтр «свайго» свету, пазбаўляючы герояў звыклага месца і ставячы пад пытанне ўсю сістэму свайго і чужога. У той жа час прыход Сцепаніды ў Выселкі – сітуацыя, калі яна апынаецца ў пэўнай ступені чужой сярод высялкоўцаў. Ступаючы на чужую тэрыторыю, яна сутыкаецца з праявамі гэтай чужасці – гатоўнасцю адмовіцца ад чалавечнасці, што для Сцепаніды непрымальна. З іншага боку, прыход Сцепаніды і Петрака ў дом Яхімоўскага ўтварае няпэўную сітуацыю з нагоды таго, хто сапраўдны гаспадар хутара. Дадзены канфлікт вырашаецца праз асваенне галоўнымі героямі першапачаткова чужой прасторы, што завяршае іх беспрытульнае жыццё і дае ім цэнтр уласнага свету.

На ўзроўні прасторы кропкай судакранання двух твораў з'яўляецца адсутнасць дому пры яго фармальнай наяўнасці. Адсутнасць дому як надзейнай прасторы выяўляе няўстойлівасць, зманлівасць свайго: тое, што мусіць быць цэнтрам «сваёй» прасторы, вакол якога будуецца свет персанажа, фактычна належыць некаму іншаму, не дае пачуцця абароненасці. Пытанне пра тое, як чужое становіцца сваім (і ці магчыма гэта наогул), выводзіць на экзістэнцыйную праблематыку – пошук месца ў жыцці, сэнсу жыцця, пытанне самаідэнтыфікацыі.

У абодвух творах немагчымасць уцячы са «свайго» месца, вядзе герояў да гібелі. У рамане Ба Дзіня гэта Вэньсюань, у якога няма сродкаў і рашучасці эвакуявацца (як у Шушэн) і якому няма куды вярнуцца (як маці). У аповесці В. Быкава ізаляванасць ад свету стварае сітуацыю, калі ніхто з герояў не мае куды бегчы: для Петрака і Сцепаніды хутар – адзінае месца, дзе яны змаглі жыць; сяляне, прывязаныя да працы на зямлі, маюць мала магчымасцей для існавання за межамі звыклага свету; нарэшце, даваенныя ўмовы, акупацыя ніяк не спрыяюць пераезду на іншае месца.

Калі прастора задае структуру апазіцыі на розных узроўнях, то часавая арганізацыя тэксту дадае да гэтай структуры дынаміку, выяўляючы працэс фармавання і разбурэння апазіцыі.

У кантэксце апазіцыі «свой – чужы» часавая дынаміка актуалізуе не толькі знешнія змены (пераход герояў з катэгорыі «сваіх» у катэгорыю «чужых» і наадварот), але і ўнутраны складнік дадзенага супрацьпастаўлення. Стаўленне герояў «Халоднай ночы» да ўласнага мінулага характарызуецца расчараваннем, стратай веры ў былыя задумы: «从前在上海的时候我们做梦也想不到会过今天这样的生活。那个时候我们脑子里满是理想» (Раней, яшчэ ў Шанхаі, мы і ўва сне не маглі ўявіць, што давядзецца жыць так, як сёння. Тады нашыя галовы былі запоўненыя ідэаламі) [7, с. 23]. Ранейшы досвед перастае ўспрымацца як свой, утвараючы канфлікт з цяперашнімі поглядамі і памкненнямі. Шушэн адчувае сябе не на сваім месцы, быццам жыве не сваё жыццё: « 我一个学教育的人到银行里去做个小职员，让人家欺负，也够可怜了！» (Я, чалавек з педагагічнай адукацыяй, працую на дробнай пасадзе ў банку, гэта абразліва і нікчэмна!) [7, с. 23]. Ваганні галоўнай гераіні з нагоды ад'езду

ў іншы горад раскрываюць унутраны працэс, які ў святле апазіцыі можна акрэсліць так: заставацца са сваім, якое стала чужым, або выбраць чужое, якое можа стаць сваім.

Варта падкрэсліць, што ў рамане Ба Дзіня ўнутранае адчужэнне ўласнага досведу выяўляецца працэсуальна, героі знаходзяцца ў сітуацыі, якая выклікае крызіс і вымушае зрабіць выбар. Адсутнасць дыстанцыі дае непасрэднае бачанне становішча, ставіць акцэнт на пражыванні, у якім прысутнічаюць эмоцыі, а рацыянальны погляд нярэдка адыходзіць на другі план. Вострае адчуванне «чужасці» ўласнага мінулага супастаўляецца з невядомасцю будучыні: для Вэньсюаня гэта катастрофа, ён застаецца ў мінулым і гіне; для Шушэн гэта магчымасць, яна абірае невядомасць, у якой патэнцыйна можа быць лепш.

У аповесці В. Быкава роля часу ў асэнсаванні мінулага выяўленая больш акцэнтавана як на фармальным, так і на сэнсавым узроўні. Калі падзеі 1921-га і 1930-га гадоў паказваюць ідэалогію як значны крытэрый падзелу на сваіх і чужых, то з часам на першы план выходзіць асабістая ацэнка і чалавечнасць. Падобная дынаміка суадносіцца са сталеннем галоўных герояў, калі з атрыманнем новага досведу яны ўсё больш засяроджваюцца на ўласным жыцці (найперш унутраным) і адмяжоўваюцца ад людзей. Іншымі словамі, кола «сваіх» людзей і межы «свайго» свету звужаюцца да ўласнай сям'і і дому. Усе, хто апынаецца звонку, у пэўнай ступені чужыя.

У адрозненне ад «Халоднай ночы» рэфлексія над мінулым адбываецца ў аповесці на пэўнай часавай дыстанцыі, а значыць прадугледжвае значна большую ролю пераасэнсавання перажытага з пазіцыі рацыянальнасці. Калі Шушэн вырашае з'ехаць, яна разглядае гэты крок як адмову ад мінулага жыцця і былых каштоўнасцей, выбар на карысць новага, надзею на паратунак: «她得到结论了：找陈主任去。他可以帮忙她离开这个可怕的地方» (Яна [Шушэн] зрабіла выснову: трэба адшукаць начальніка Чэня. Ён дапаможа ёй пакінуць гэтае страшнае месца) [7, с. 120]. Сцепаніда кіруецца жаданнем лепшага жыцця для сям'і, аднак тут адсутнічае адмаўленне мінулага, гэта, хутчэй, развіццё яе заўсёдных памкненняў. Па-сапраўднаму глыбокае асэнсаванне мінулага адбываецца ў ваенны час, калі ў герояў паступова з'яўляецца разуменне, што гэта іх канец: «Яна ведала – яе канец набліжаўся хутка і няўмольна і думала толькі: завошта?» [6, с. 122]; «… пачынаецца новы дзень – што ён прынясе? Але ўжо было пэўна – не добрае ж ён прынясе, а новыя пакуты і страхі, можа, смерць нават» [6, с. 243]. У адрозненне ад роздумаў Шушэн, развагі Сцепаніды ні на што не ўплываюць: калі першая прымае рашэнне і змяняе жыццё, то другая не мае ніякага выйсця і кантролю над сітуацыяй. Адчужэнне мінулага для Сцепаніды спалучаецца з адсутнасцю будучыні, надзеі займець «сваё» жыццё, што паглыбляе трагізм становішча гераіні.

Ба Дзінь і В. Быкаў паказваюць розныя этапы дысацыяцыі чалавека з уласным досведам: раман выяўляе працэс адмаўлення і пошуку выйсця

ў будучыні, тады як аповесць засяроджвае ўвагу на запозненай рэфлексіі, якая не можа даць выратавання, аднак мусіць адбыцца дзеля таго, каб перажытае займела сэнс.

Такім чынам, бінарная апазіцыя «свой – чужы» дазваляе ўпарадкаваць адносіны чалавека з навакольным светам. Як у рамане Ба Дзіня, так і ў аповесці В. Быкава асноўным крытэрыем падзелу на сваіх і чужых выступаюць маральныя якасці, учынкі персанажаў; фармальна дадзеная антыномія выяўляецца ў шматузроўневай прасторавай арганізацыі. Сацыяльны крытэрый адыгрывае істотную ролю ў «Халоднай ночы», але ў «Знаку бяды» практычна адсутнічае, што выяўляе розніцу ў фарміраванні апазіцыі ў горадзе і вёсцы. Адчужэнне ўласнага досведу раскрываецца праз часавую структуру – адмова ад мінулага (Ба Дзінь), пераасэнсаванне перажытага (В. Быкаў). Абодва творы ілюструюць хісткасць падзелу на сваіх і чужых: у «Халоднай ночы» акцэнт прыпадае на працэс пераходу свайго ў чужое і наадварот, тады як у «Знаку бяды» прысутнічае погляд з дыстанцыі і дынаміка пастаяннага звужэння кола «сваіх».

ЛІТАРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : Наука, 1983. – 536 с.
3. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
4. Пропп, В. Морфология волшебной сказки / В. Пропп. – СПб. : Питер, 2021. – 253 с.
5. Шкловский, В. О теории прозы / В. Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – 265 с.
6. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мн. : Папуры, 2022. – 320 с.
7. 巴金 寒夜 (Ба Дзінь Халодная ноч) / 巴金. – 武汉 : 长江文艺出版社, 2023. – 243页.

К. А. Zinovieva
Minsk, Belarus

THOMAS CROMWELL'S SELF-IDENTITY IN HILARY MANTEL'S TRILOGY

As suggested by H. Ferguson in her book "Self-Identity and Everyday Life", human identity is "an organic and continuously developing process in which each individual becomes increasingly differentiated, internally and externally, from every other" [1, p. 17]. The modern concept of self-identity is undergoing a crisis,

blurring the boundaries of the self in the globalized digital age, which has intensified scholarly search for what makes the self and how the self is formed. A significant part of this research lies in studying the historical phases of the formation of the self. In the epochs preceding modernity, people's understanding of life was tightly connected to religion. The Medieval understanding of the self was that of the "soul" [2, p. 8], the body of a person was viewed as mundane and filthy – the opposite of the soul, meaning the physical aspect of a person was fully discarded. Such interpretation was dominant before Descartes came up with the alternative of the "mind" as the self, which marked the departure from the ecclesiastical approach to this concept. Even though Descartes' version also disregards the body, it has brought a new perspective on personality.

Thomas Cromwell – the protagonist of Hilary Mantel's historical trilogy – is a historical figure that stands at the transition route from the concepts of the Middle Ages to the Renaissance mindset. He was an English lawyer, statesman and chief minister to Henry VIII who helped to organize the English Reformation and to establish the tenets of the English governance. In this man, H. Mantel personifies the modern way of thinking, which is marked by the Renaissance, according to M. Mauss [3], the final stage in the philosophical development of the concept of the self.

The narrative form of writing of *Wolf Hall* (2009), *Bring Up the Bodies* (2012) and *The Mirror and the Light* (2020) in the 3rd person in the present tense, which is also a kind of Thomas Cromwell's controlled stream of consciousness, provides a private, almost intimate connection with the character and the epoch, as well as the illusion of co-presence. A big part of the trilogy is, in fact, the narrating mind of Thomas Cromwell with occasional interruptions made by the author. According to S. Lawler, "[n]arrative provides a means of conceptualizing people in the context of history: if the past is always interpreted through the present, then, equally, this (interpreted) past informs the present" [4, p. 32], which means the narrative may serve as a tool of conceptualizing Cromwell's identity. The author also interprets England's monumental historical figure with the help of contemporizing Cromwell's personality, building a bridge between the past and the present.

Self-identity is composed of what a person knows and perceives about oneself. In order to dissect these components, U. Neisser suggests a model of five types (or dimensions) of self-knowledge. The first type – an "ecological self" – describes the self perceived with respect to its physical environment, meaning the sensory self-awareness. The second type – an "interpersonal self" – presupposes the self as it is engaged in interacting with others. The third type – an "extended self" – refers to the self as experienced over a long period of time which produces memories and a vision of the future, which highlights the importance of memory in the psychological continuity, as the self is "an individual regarded as conscious of his own continuing identity and of his relation to the environment" [5, p. 244]. The fourth type – a "private self" – points to the experiences only available to that self,

including thoughts, dreams, feelings, actions, etc. The fifth type – a "conceptual self" – refers to the personal characteristics and roles and abstract representations about oneself that unite the four types mentioned above into one whole self [6].

The depiction of Cromwell's ecological self is predetermined by H. Mantel's "use of the gothic mode, her sustained focus on the strangeness of bodies and her treatment of the precariousness of identity" [7, p. 416]. The chancellor has high sensitivity to his surroundings, to different smells and colors, and the women of his household even ask him about the dresses that the Tudor court is wearing. Cromwell is also aware of his aging body: "He thinks, that's the bleat of the man of fifty: Welsh, tennis, I used to, I can't now. There are compensations: the head is better stored with information, the heart better proof against chips and fractures" [8, p. 73]. He feels his body's limits and, as follows, the restriction of certain activities, but he sees the benefits that come with experience, which, in the case of his profession, grants him more knowledge about the world and people, and his brain is efficient.

The greatest impact on Cromwell's interpersonal self is made by the childhood trauma inflicted by his father. In the scene that opens the trilogy we see the small Tom being beaten up on the ground, then him running away to his older sister who helps him sail to Europe. Such breach of trust at a young age has made the character always suspicious of people. Another impactful factor is that many of his younger years were spent in Italy in servitude, so the books of the trilogy are filled with Thomas's memories of first being helpless, then finding himself in various activities and trades. The protagonist undergoes a transformation from Tom to Tomasso and only becomes Thomas when he comes back to England. Having spent a long time abroad, Cromwell has developed a "secondary language personality" [9, c. 118], and becomes a kind of mediator who carries out a dialogue of cultures due to his ability to adapt to new realities.

His interpersonal self is also linked to his dependence on a network of other people in his profession. Interaction with the Tudor court and foreign diplomats requires a high level of shrewdness, and Cromwell is skilled at "reading" people: he detects the personal qualities of the interlocutor, guesses his or her motives, estimates the person's background and manages to employ a most suitable approach in the conversation, never letting out his own thoughts and feelings. This leads us to the next point: in order to work efficiently in the political sphere, Cromwell needs to master rigid self-control, to be "bullet-proof". In *Bring Up the Bodies,* for example, there is a scene, when Stephen Gardiner, Bishop of Winchester, angers Cromwell, and this is how the character reacts towards the situation: "He had eased from within his coat an imaginary knife; he pressed it home, softly, easily, under Gardiner's ribs" [8, p. 77]. Years of interaction with people of the court have strengthened Cromwell, and his ruthless policies have made many uncomfortable to be one-on-one with him, which is proven in this excerpt: "'I mean, we should be at ease with each other.' Avery looks at him as if to say, do you have any idea how impossible that is?" [10, p. 406].

A weak spot Cromwell knows others take advantage of is his class: born and raised by a drunken blacksmith in Putney, Thomas shuns his origins although never his "untitled" position. Yet, the absence of a noble class background to back up his name inflicts what Cobb and Sennett term as "hidden injuries": "These injuries are hidden because they inhere not in the more visible and obvious manifestations of lack – which may also be present – but in the ridicule, shaming, silence and self-scrutiny which go along with a position of pathology" [4, p. 145]. His absence of class is visible in his way of thinking which often separates him from all the other people of the court: "Thomas Cromwell thinks we need able men, but the Duke of Norfolk thinks we need noble men" [10, p. 448]. No matter how skilled Cromwell is, he is never overly proud of himself and his achievements are not celebrated the same way as those of the nobility.

The stark difference from his surroundings puts Cromwell, a man gaining power from the king of England, in opposition "Us vs. Others", where he IS the Other. T. Matveicheva states that "the "Us vs. Others" opposition is interpreted as one of the most significant epistemological tools that determine the modes of interaction between representatives of different cultures" [9, c. 117]. The protagonist is seen as bearing differing cultural and moral views and identified as an outsider. In terms of interpersonal contact, this can complicate his political and religious work.

As for his extended self, Cromwell is conscious of his continuing identity: he's great at remembering and retaining a lot of information. In *The Mirror and the Light*, we witness a moment when Cromwell talks about his numerous sins: " 'I sin,' he says, 'I repent, I lapse, I sin again, I repent and I look to Christ to perfect my imperfection. I cling to faith but I will not give up works. My master Wolsey taught me, try everything. Discard no possibility. Keep all channels open' " [10, p. 263]; "My list of sins is so extensive that the recording angel has run out of tablets, and sits in the corner with his quill blunted, wailing and ripping out his curls" [10, p. 293]. A big part of the trilogy is Cromwell's memories of time past and how these memories are connected to his present self.

The trickiest part of Cromwell's personality is his private self, as his time alone is highly limited, only at night is he by himself, when he stays up late working with letters and documents. When Cromwell comes back to his estate, Austin Friars, he functions there as the manager of the house, where everything depends on him. As a political figure, he faces espionage, so he has to be mindful of everything he says and does. We can even argue that his rigid self-control comes not only from strategic communication but also as a form of defense mechanism: he can't keep his actions secret and private, so he fully blocks his thoughts, feelings and dreams from others, and it becomes the centre point in the trilogy. But even with this information provided to the reader, it is hard to judge Cromwell, as his thoughts are too ambivalent and the descriptions of his feelings are very rare. Another private experience of Cromwell's in the trilogy is his talking with ghosts. Cromwell's late master – cardinal Wolsey – appears before him after his death, and

Cromwell keeps him close and waits to exact his revenge for Wolsey's downfall. Another prominent ghost is that of Thomas More who first shows up in *Wolf Hall*. More was executed after his defiance of the king's new faith and the dissolution of Catholicism in England: "Thomas More stands before him, more solid in death than he was in life" [11, p. 644]. More's ghost appears to tease the protagonist, reminding him of his stubbornness. Such conversations reflect the complex nature of Cromwell's relationships with people and his present time, his profound reflections on society and culture. The presence of ghosts in the novel also reinforces the idea that in the Middle Ages it was almost impossible to be alone and to have personal space, to have the ability to reflect on one's actions.

Cromwell is satisfied with his conceptual self, as, when he looks in the mirror and sees the heights he has reached – being the second most powerful man in England – and feels reassured: "There are moments when as he goes about his duties he feels a fierce exultation – he, Cromwell, Lord Privy Seal" [10, p. 365]. From early on in his life, he wanted to advance in his socioeconomic position, even though it took time for him to fully realize the extent of his power thirst: "I was happy in my lawyer's black <…> Did I not have a doublet of purple satin, long before the cardinal came down?" [10, p. 405].

Cromwell lets others gossip about him, invent stories about his cruelty, and it is made possible because he purposefully holds back all the information about himself, while so little is known to the public: "It is the absence of facts that frightens people: the gap you open, into which they pour their fears, fantasies, desires" [11, p. 359]. With the absence of new facts and almost no details about his background, other than his father's profession, more myths about Cromwell are produced, for instance: "Sir, they say, do you not know him? He is the devil in guise of a knave. He wears a hat and under it his horns" [10, p. 298]. It seems that the negative public image of Cromwell's persona also influences him: he partakes in poking fun at himself, addressing the jokes and scary stories, and as the trilogy progresses, he becomes more violent with his prisoners.

An important aspect in this case is that Cromwell holds a lot of power and influence, and, as is known, power can corrupt and distort the person's vision of the world, which is proven in the excerpt mentioned earlier about people not feeling at ease with Cromwell. The only downside of such public image is people's disbelief in Cromwell's reforms of the church. Because of his part in the Reformation the nation sees the changes as devil's work and resists the formation of the Anglican Church. This makes the character's work go to waste: "When he thinks of the blindness of these earnest men, he wants to weep" [10, p. 439].

To conclude, Thomas Cromwell's self-identity is shaped by such factors as childhood trauma, travelling around Europe at a young age, his base birth and his actions in reforming the church of England. Cromwell's conceptual self becomes crooked due to others constantly villainizing him. His private self is invaded because of his work environment, so he creates a hole in people's knowledge of him by omitting all information about his thoughts and feelings. He is mythicized

as a devil, cruel and calculating. The protagonist becomes an outsider in power: his power is almost equivalent to that of the king, he has enough money and connections to do what he pleases, yet he cannot gain the respect and trust in the Tudor court, many courtiers and ministers defy and ridicule him, and the overall attitude towards him is very hostile and unwelcoming.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ferguson, H. Self-Identity and Everyday Life / H. Ferguson. – Routledge: London; New York, 2009. – 214 p.
2. Tieu, M. Self and Identity / M. Tieu. – London : Routlege, 2022. – 256 p.
3. Mauss, M. Une Catégorie de l'Esprit Humain: la Notion de Personne, celle de "Moi" / M. Mauss // Anthropologie et Sociologie / Mauss, M., Lévi-Strauss, C. –Presses Universitaires de France: Paris, 1950. – P. 331–362.
4. Lawler, S. Identity : Sociological Perspectives / S. Lawler. – Cambridge : Polity Press, 2014. – 208 p.
5. Dictionary of Psychology / ed. H. Warren. – London : Routledge, 2018. – 386 p.
6. Neisser, U. Five kinds of self-knowledge / U. Neisser. – Philosophical Psychology. – № 1(1). – 1988. – P. 35–59.
7. The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction / ed. D. O'Gorman, R. Eaglestone. – Routledge : Abingdon, 2019. – 462 p.
8. Mantel, H. Bring Up the Bodies / H. Mantel. – London : Fourth Estate, 2015. – 485 p.
9. Матвеичева, Т. В. «Свой» и «Чужой» как способ самоидентификации культуры / Т. В. Матвеичева // Грамота. – №. 8 (50). – Ч. I. – 2015. – С. 117–119.
10. Mantel, H. The Mirror and the Light / H. Mantel. – London : Fourth Estate, 2021. – 883 p.
11. Mantel, H. Wolfhall / H. Mantel. – London : Fourth Estate, 2010. – 653 p.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1. ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ И СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 4

И. Н. Бахур
«ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ» Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА И БАЗА ЛУРМАНА..... 5

Е. И. Благодерова
NEW ENGLAND VS OLD ENGLAND В ЦИКЛЕ ОЧЕРКОВ Н. ГОТОРНА «НАША СТАРАЯ РОДИНА» 11

В. А. Бячкова
ИРЛАНДСКИЕ» РОМАНЫ Э. ТРОЛЛОПА И ТВОРЧЕСТВО Т. ГАРДИ..... 17

Б. Н. Гайдин
ДВА КРЫЛАТЫХ ВЫРАЖЕНИЯ У. ШЕКСПИРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ..... 23

Ю. Е. Ерохина
КОНЦЕПТ «ДОМ» КАК БАЗОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ ДЖЕЙН ОСТИН 31

М. Л. Ёлкина
ШЕКСПИРОВСКИЙ «ГЛОБУС» СЕГОДНЯ: РАЗВИТИЕ НОВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ И ПЕРЕСМОТР ТРАДИЦИОННЫХ ТЕМ 38

В. Г. Минина
ВОЙНА В РОМАНЕ К. АТКИНСОН «ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ»: ВЗГЛЯД ИЗ ЛОНДОНА И БЕРЛИНА 45

Е. Э. Овчарова
ДОМ КАК ПРИБЕЖИЩЕ СРЕДИ ЖИЗНЕННЫХ ТРЕВОГ В ЖИЗНИ ФИЛОСОФА И ЛИТЕРАТОРА МИХАИЛА ВАСИЛЬЕВИЧА ХРАПОВИЦКОГО (1758–1819)..... 51

Л. В. Первушина
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ПРОИЗВЕДЕНИИ С. ДЫБЕКА «ШОПЕН ЗИМОЙ» 61

И. Л. Поражинская
ВЛИЯНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТВОРЧЕСТВО ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК 66

А. Ю. Пятровіч
ВОБРАЗ ЖАННЫ Д'АРК У ВЕРШАХ ЛУІЗЫ ГЛЮК І ЭН СЭКСТАН..... 74

О. В. Разумовская
ЛИТЕРАТУРНОЕ «ПОТОМСТВО» XIX ВЕКА: РЕМЕЙКИ И СИКВЕЛЫ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ 80

П. В. Силаев
СХОЖИЕ ЛЕЙТМОТИВЫ ОБРАЗА ПОМЕСТЬЯ В РОМАНЕ ДАФНЫ ДЮ МОРЬЕ «РЕБЕККА» И ЧЕХОВСКОМ «ВИШНЕВОМ САДЕ» 85

Е. В. Сомова, Е. Б. Щемелева
ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ Р. ХАРРИСА «ПОМПЕИ»..... 94

О. А. Судленкова
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КВЕСТ В РОМАНЕ ПЕНЕЛОПЫ ЛАЙВЛИ «ФОТОГРАФИЯ» 102

В. С. Трофимова
КУЛЬТУРНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ПОНЯТИЯ КРАСОТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. БЕН 109

Д. О. Шатьков
ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПОЛИТКОРРЕКТНЫХ ЭВФЕМИЗМОВ В «ПОЛИТИЧЕСКИ КОРРЕКТНЫХ СКАЗКАХ НА НОЧЬ» ДЖЕЙМСА ФИННА ГАРНЕРА 114

М. Н. Шудейко
ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ Э. УОРТОН В МИСТИЧЕСКОМ РАССКАЗЕ «ОДЕРЖИМЫЙ» 122

Яо Юань
«АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА» В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИН ХОНГ КИНГСТОН (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ВОИТЕЛЬНИЦА» И «КИТАЙЦЫ») 126

I. K. Kudriavtseva
RON RASH'S VISUAL AESTHETICS 132

M. Ragachewskaya
DOES THE CONTEMPORARY NOVEL HAVE STYLE? REFLECTIONS ON THE 21ST CENTURY BRITISH FICTION 138

M. N. Shudeiko
ADAPTING LOVECRAFT'S MYTHOLOGY FOR A YOUNGER AUDIENCE: COMIC BOOKS AND ANIMATION 149

Yu. V. Stulov
PARODYING "PROTEST NOVEL": P. EVERETT'S "ERASURE" 155

N. S. Zelezinskaya
LOOKING FOR SHAKESPEARE IN YOUNG ADULT FICTION 160

A. P. Zhuravleva
THE ROLE OF MASS MEDIA IN "ADJUSTMENT DAY" BY CH. PALAHNIUK 167

Часть 2. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ 174

Ю. А. Афанасьева
СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В АВТОБИОГРАФИИ «СЛЕДЫ НА ПЫЛЬНОЙ ДОРОГЕ» ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН 175

И. С. Балабанович
КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ КАК СРЕДСТВО ИНТЕГРАЦИИ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА В ЛИРИКЕ Д. САМОЙЛОВА 181

И. В. Брянцева
РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ПОСТРОЕНИИ СЮЖЕТА АЛЬТЕРНАТИВНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 188

А. А. Бужинская
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЕКАТЕРИНЫ II В «ГЕРЦОГИНЕ ГЕРОЛЬШТЕЙНСКОЙ» А. МЕЛЬЯКА И Л. ГАЛЕВИ 193

А. В. Вильчинская
ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ В ПОЛИТИЧЕСКИХ РОМАНАХ 198

И. В. Даниленко
АВТОРСКАЯ МАСКА КАК ПРИЕМ ДЕКОНСТРУКЦИИ В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ МЕТАРОМАНЕ ЛОРАНА БИНЕ «HHhH» 202

К. А. Зиновьева
НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ТРИЛОГИИ Х. МАНТЕЛ О ТОМАСЕ КРОМВЕЛЕ 207

А. А. Карпіевіч
СПОСАБЫ МІФАЛАГІЗАЦЫІ ЧАСУ Ў АПОВЕСЦІ ЎЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «ДЗІКАЕ ПАЛЯВАННЕ КАРАЛЯ СТАХА» 212

Н. В. Копытко
ИРОНИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ США В РОМАНЕ ДЖ. К. ОУТС «ИСПОВЕДЬ МОЕГО СЕРДЦА» 218

Л. С. Кучмаренко
МЕНИППЕЙНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ НАРРАТИВА ТРАВМЫ В РАССКАЗЕ М. ЭТВУД «ВЕС» 225

В. Г. Минина
ОБРАЗ Д. ДИДРО В РОМАНЕ М. БРЭДБЕРИ «В ЭРМИТАЖ!» 231

Е. Э. Овчарова
ПИСЬМА ДЖ. КОНСТЕБЛА КАК ОТРАЖЕНИЕ НОВОЙ ЭПОХИ В АНГЛИЙСКОМ ПЕЙЗАЖЕ 237

И. Л. Поражинская
ТЕМА ЗАБВЕНИЯ УРОКОВ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК 243

І. В. Поўх
КАНЦЭПТАСФЕРА ГІСТАРЫЧНАГА ЧАСУ Ў РАННЯЙ ТВОРЧАСЦІ ШЭЙМАСА ХІНІ 248

Ю. А. Шлемен
АСЭНСАВАННЕ ПАДЗЕЙ РЭВАЛЮЦЫІ Ў ЗБОРНІКАХ ЯРАСЛАВА СЭЙФЕРТА «ГОРАД У СЛЯЗАХ» І «ПАШТОВЫ ГОЛУБ» 254

O. M. Dolzhenkova
FROM “ANGEL PAVEMENT” TO “A WEEK IN DECEMBER”: TOUCH POINTS THROUGH THE XXTH CENTURY 259

M. S. Ragachewskaya
HISTORICAL NOVEL AND THE STUDY OF CONSCIOUSNESS: “BRING UP THE BODIES” BY H. MANTEL 264

O. A. Sudlenkova
ALTERNATIVE VERSIONS OF A HUMAN DESTINY IN PENELOPE LIVELY’S NOVEL “MAKING IT UP” 269

Tarek Alshikh Kheder
THE POETIC TRADITION IN IRISH LITERATURE 273

Часть 3. ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ. ... 280

Ю. С. Вербицкая
НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В РОМАНЕ ДИАНЫ УИНН ДЖОНС «ДЕВЯТЬ ЖИЗНЕЙ КРИСТОФЕРА ЧАНТА» ... 281

А. В. Вильчинская
КРИЗИС И УТРАТА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ГР. ГРИНА «ПОЧЕТНЫЙ КОНСУЛ» ... 287

И. В. Даниленко
ПРОБЛЕМА ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ЖАКА ПУЛЕНА «ФОЛЬКСВАГЕН БЛЮЗ» ... 292

М. А. Курыпка
ПРАБЛЕМА ПОШУКУ ІДЭНТЫЧНАСЦІ Ў ЗІМБАБВІЙСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА Ц. ДАНГАРЭМБГА «НЯЎЦЕШНАЯ ПЛОЦЬ») ... 296

В. Г. Минина
К. АТКИНСОН «ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ»: РОМАН ОБ АНГЛИЙСКОСТИ ... 300

І. В. Поўх
ТРЫЯДА ІДЭНТЫЧНАСЦІ «АДЗІН – ІНШЫ – Я» Ў ЗБОРНІКУ ПАЭТЫЧНЫХ МІНІЯЦЮР МЭЙРЭД МЕЎ (MÁIGHRÉAD MEDBH) «ВАР'ЯЦКАЯ АДЗІНОТА: РОЗДУМ МІЖВОЛЬНАГА САМОТНІКА» ... 307

У. В. Салодкі
КІНЕМАТАГРАФІЧНЫ АСПЕКТ У ТВОРЧАСЦІ КРЫСТАФЕРА ІШЭРВУДА ... 311

М. А. Серкина
АВТОРСКИЙ СИЛУЭТ И ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В МЕМУАРНО-ПОРТРЕТНОЙ МОДИФИКАЦИИ В ДИЛОГИИ И. ОДОЕВЦЕВОЙ ... 315

В. К. Карпович-Скопинцева
ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ Х. ПОТОКА «МОЁ ИМЯ – АШЕР ЛЕВ» ... 321

В. С. Трофимова
РОССИЯ И РУССКИЕ В РОМАНЕ КАРИНЫ БУРМАН «ДЕСЯТАЯ МУЗА» ... 327

П. Я. Фрейман
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ В РОМАНАХ Т. ПРАТЧЕТТА КАК СРЕДСТВО ИДЕНТИФИКАЦИИ ГЕРОЕВ ... 332

Яо Юань
В ПОИСКАХ СЕБЯ – АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА КИТАЙСКИХ ИММИГРАНТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «КОСТЬ» ФЭЙ МЬЕНН НГ) ... 338

М. В. Яромка
АПАЗІЦЫЯ «СВОЙ – ЧУЖЫ» Ў РАМАНЕ БА ДЗІНЯ «ХАЛОДНАЯ НОЧ» І АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ» ... 343

K. A. Zinovyeva
THOMAS CROMWELL'S SELF-IDENTITY IN HILARY MANTEL'S TRILOGY ... 350

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Сборник научных статей

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *И. К. Кудрявцева*
Компьютерная верстка *Н. В. Мельник*

Издатель и полиграфическое исполнение: учреждение образования «Белорусский государственный университет иностранных языков». Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий от 02.06.2014 г. № 1/337. ЛП № 38200000064344 от 17.09.2025 г.
Адрес: ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск.