



*К 70-летию профессора
Б. М. Проскурнина*

Two Centuries of the English Novel

A multi-authored monograph, dedicated to the 70th anniversary of Professor Boris M. Proskurnin.

The monograph consists of essays on some prominent English novelists of the nineteenth and twentieth centuries. Each essay examines the art of an individual novelist and his or her specific contribution to creating the novelistic landscape in England from the beginning of the nineteenth century. Major novels by Jane Austen, Charles Dickens, Anthony Trollope, George Eliot, Thomas Hardy, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, Hilary Mantel, and many others are explored in detail, with particular attention given to the analysis of the prose and the artistic approach of each writer. Anglicists from Moscow, Minsk, Oxford, Ekaterinburg, Vladivostok, Kazan, Ufa, Saratov and Perm contributed to the volume which should be of interest to University teachers of literature, students and all those who enjoy English literature.

Key words: genre, novel, English literature, traditions and innovations, literary hero, narrative.

ДВА ВЕКА
английского романа

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ



издательство
МАМАТОВ®
www.mamatov.ru
Санкт-Петербург

2021

УДК 821.111-3(091)

ББК 83.3-4(4Вел4)

Д 56

Научный редактор –

О. А. Джумайло, д-р филол. н., профессор
(Южный федеральный университет)

Рецензенты:

Н. Л. Потанина, д-р филол. н., профессор
(Тамбовский государственный университет),

М. В. Цветкова, д-р филол. н., профессор (НИУ ВШЭ, г. Н. Новгород)

Д 56 **Два века английского романа:** коллективная монография. К 70-летию профессора Б. М. Проскурнина. – СПб.: Изд-во «Маматов», 2021. – 368 с.

В монографии на примере романного творчества ряда английских писателей XIX–XXI вв. рассматриваются основные этапы развития ведущего жанра мировой и английской литератур. В главах монографии, написанных англичанами Москвы, Минска, Екатеринбургa, Владивостока, Казани, Оксфорда, Саратова, Уфы и Перми, анализируется художественное своеобразие избранных произведений Дж. Остен, Ч. Диккенса, Э. Тrolлопа, Дж. Элиот, Т. Гарди, В. Вулф, Д. Г. Лоуренса, И. Во, Гр. Грина, А. Мёрдок, Х. Мантел и др. и демонстрируется функционирование английской романной традиции, творчески и новаторски развиваемой романистами на протяжении двух веков. В главах представлен глубокий анализ ряда произведений, сыгравших поворотную роль в динамике английской и мировой романистики. Предназначена для ученых-литературоведов, студентов, магистров и аспирантов, для всех интересующихся английской литературой.

Ключевые слова: жанр, роман, английская литература, традиции и новаторство, литературный герой, повествование.

*Печатается по решению Ученого совета факультета
современных иностранных языков и литератур
Пермского государственного национального
исследовательского университета.*

ISBN 978-5-91076-222-4

© Коллектив авторов, 2021

© Издательство «Маматов», оформление, 2021

Содержание

Б. М. Проскурнин

«Хорошо сделанный английский роман».
Вступительные заметки 9

Карен Хьюитт

Jane Austen: Rational Discourse and Moral Dilemmas
in *Emma*. 24

Ирина Юрьевна Попова

«Холодный дом» Чарльза Диккенса
как экспериментальный роман 41

Варвара Андреевна Бячкова

Традиции и новаторство поздней викторианской
литературы: творчество Энтони Троллопа. 58

Борис Михайлович Проскурнин

Джордж Элиот и интеллектуализация
английского романа 76

Карен Хьюитт

Thomas Hardy's Multi-Faceted Art:
Far from the Madding Crowd and Much Else 96

Ирина Александровна Новокрестьянских

Два «итальянских» романа Форстера: герои, культура,
искусство 113

Максим Иванович Жук

Жизнь и бессмертие в романе Вирджинии Вулф
«На маяк». 128

Марина Станиславовна Рогачевская

Дэвид Герберт Лоуренс: от бытописания к роману
сознания 148

Александр Юрьевич Братухин

«Сила и слава» Г. Грина как евангельская
реминисценция 171

Иван Александрович Авраменко

Ивлин Во «Возвращение в Брайдсхед»: нарратив,
прошлое, воспоминание 190

Марина Станиславовна Рогачевская	
Айрис Мёрдок и морально-психологический роман 1950–1970-х годов.	206
Тамара Львовна Селитрина	
Уроки Генри Джеймса и таинственные повести Сьюзен Хилл	228
Лилия Фуатовна Хабибуллина	
Иен Макьюэн: метамодернизм или новый облик реализма.	246
Людмила Викторовна Братухина	
Рецепция произведений Р. Киплинга в романе Салмана Рушди <i>Midnight's Children</i>	262
Ольга Григорьевна Сидорова	
Современный постколониальный роман Великобритании и Австралии: варианты воплощений	284
Нина Станиславна Бочкарева	
Голубой цветок Новалиса и Пенелопы Фицджеральд: немецкий романтизм через призму английского романа	306
Ирина Валерьевна Кабанова	
«Чистое сияние прошлого»: исторический роман Хилари Мантел.	325
Об авторах.	348
Избранные труды профессора Б. М. Проскурнина (с 2000 г.)	350

Contents

«Well-Made English Novel». Introductory Notes <i>Boris Proskurnin</i>	9
Jane Austen: Rational Discourse and Moral Dilemmas in <i>Emma</i> <i>Karen Hewitt</i>	24
<i>Bleak House</i> by Charles Dickens as an Experimental Novel <i>Irina Popova</i>	41
Traditions and Experiments in Late-Victorian Literature: the Art of Anthony Trollope <i>Varvara Byachkova</i>	58
George Eliot and Intellectualization of the English Novel <i>Boris Proskurnin</i>	76
Thomas Hardy's Multi-Faceted Art: <i>Far from the Madding Crowd</i> and Much Else <i>Karen Hewitt</i>	96
Two "Italian" Novels by E. M. Forster: Characters, Culture, Art <i>Irina Novokreschenykh</i>	113
Life and Immortality in Virginia Woolf's Novel <i>To the Lighthouse</i> <i>Maksim Zhuk</i>	128
David Herbert Lawrence: from the Novel of Domestic Life to the Novel of Consciousness <i>Marina Rogachevskaya</i>	148
<i>The Power and the Glory</i> by Gr. Green as a Gospel Reminiscence <i>Aleksndre Bratukhin</i>	171
Evelyn Waugh's <i>Brideshead Revisited</i> : Narrative, Past, Memory <i>Ivan Avramenko</i>	190
Iris Murdoch and the Moral-Psychological Novel of the 1950s-70s <i>Marina Rogachevskaya</i>	206

The Teaching of Henry James and Mystery Novels of Susan Hill <i>Tamara Selitrina</i>	228
Ian McEwan: Metamodernism or a New Face of Realism <i>Lilia Khabibulina</i>	246
Reception of Kipling's Works in Salman Rushdie's <i>Midnight Children</i> <i>Lyudmila Bratukhina</i>	262
Contemporary Post-Colonial Novel in Britain and Australia: Variants of Representation <i>Olga Sidorova</i>	284
<i>The Blue Flower</i> by Novalis and by Penelope Fitzgerald: German Romanticism through the Perspective of the English Novel <i>Nina Bochkareva</i>	306
"The Pure Radiance of the Past": Hilary Mantel's Historical Novel <i>Irina Kabanova</i>	325
Notes on Contributors	348
List of the selected publications of Professor Boris M. Proskurnin	350

Б. М. Проскурнин

«Хорошо сделанный английский роман». Вступительные заметки

Благодаря постмодернистской эпохе с ее интертекстуальностью, игровому возрождению идеи Екклезиаста «Нет ничего нового под солнцем» и прокламируемой как неизбежность цитатности в жизни и искусстве, а тем более в литературе, явно активизировалось обращение к классическим произведениям, пусть даже и в форме пастиша. Так, одним из проявлений этого «цитирования» классики стало использование того, что получило название «хорошо сделанный английский роман». Достаточно вспомнить диккенсовские жанровые «цитаты» в «фандоринском тексте» Б. Акунина, о чем доказательно размышляла Н. Л. Потанина (см. [Потанина 2004]), или оригинальную «цитату» из «Рассказов о Шерлоке Холмсе», а точнее – из классического английского детектива, сложившегося как устойчивая жанровая модель в XIX в., в знаменитом постмодернистском «компендиуме», романе У. Эко «Имя розы», о чем писали Н. В. Киреева (см. [Киреева 2004]) и А. А. Дронов (см. [Дронов 2018]). Причем когда говорят «well-made English novel», прежде всего имеют в виду роман викторианского времени; именно в викторианскую эпоху, по справедливому замечанию одного из столпов жанра романа Энтони Троллопа, «не только молодые, но и старые представители обоего пола читают романы, а не стихи», «читают везде – в барских хоромах и в помещениях для прислуги, в городских домах и коттеджах провинциальных священников» [Троллоп 1981: 90, 91]. Более того, как полагает Терри Иглтон, само понятие литературы как художественного явления, а значит и идея романа как «таинственного органического единства» складывается в начале XIX в., даже университетская дисциплина под названием «английская литература» складывается именно в XIX столетии [Иглтон 2010: 40, 48]. Иначе говоря, Г. Дж. Уэллс имел все основания, чтобы в 1911 г.

утверждать: в мировой истории жанра сложилось «английское направление, школа многопланового романа» [Уэллс 1981: 233], под которым в первую очередь понимается социально-психологическая жанровая модель.

В массовом читательском сознании «well made English novel» – это роман с крепко скроенным сюжетом, предпочтительно не с одной сюжетной линией, а с двумя-тремя, которые обязательно сходятся в конце произведения, с повышенным вниманием к событию, предпочтительно – инциденту (как источнику перипетий), чем объясняется господство времени в его поступательном, эпическом ритме; в этом романе должны быть драматизированные монологи центрального характера, чаще поданные при помощи несобственно-прямой речи, через них герой осознает себя в терминах отношений к другим персонажам (сюжетный «узел» самопознания и самоопределения существенен для английского романа), в них обосновывается некое обязательное «воскресение», «перерождение», серьезная внутренняя эволюция этого центрального персонажа; в романе должны наличествовать споры и дискуссии персонажей, придающие ему определенную (и разной степени интенсивности) интеллектуальность; не менее существенна «работа» автора с читателем, подключение его к некоему соавторству и сотворчеству, в том числе и при помощи господствующей иронической интонации. Уверен, читающие эти размышления могут добавить еще пару-другую характеристик модели «хорошо сделанного английского романа» и, наложив ее на романы многих писателей, прежде всего викторианского периода, убедиться, что она «работает», хотя и с поправками, порою очень существенными, на творческую индивидуальность того или иного писателя.

В предлагаемой книге нет претензии на «покрытие» абсолютно всех этапов развития английского романа с 1810-х по 2010-е гг. Более того, среди тех, чью романистику мы попытались осветить, нет ряда важных для истории английского романа имен. Писатели и романы, размышления о которых составили семнадцать глав этой книги, выбраны исключительно авторами исследований.

Единственное «условие», которое мы поставили, – писать о тех, кто интересен самому исследователю, кто вызвал желание посмотреть на любимого (или просто заинтересовавшего) английского писателя через призму сохранения того, что М. М. Бахтин называл «памятью жанра» (тут мы уточнили: «национальную память жанра»). Одновременно авторам эссе этой книги предлагалось обозначить новаторский вклад изучаемого писателя в динамику жанра, который в большей степени, чем что-то другое (оставим в стороне трагедии Шекспира и совсем не совпадающего по российским и английским отношениям к нему Байрона), и прославил английскую литературу. Английский роман, пожалуй, самый читаемый в мире национальный вариант жанра, его не только читают, но и основательно исследуют, он в центре университетских литературных курсов, поскольку ярко демонстрирует основные «силовые поля» мирового литературного процесса. А английской литературной премии за достижения в этом жанре – Букеру – доверяют во много раз больше, чем художественно оскудевшей и все больше впадающей в странности политического или другого, увы, не столько литературного, характера Нобелевской премии. Трудно не согласиться с Н. Л. Лейдерманом, который говорил о том, что «ощущение жанра как системы художественного моделирования – это один из существенных компонентов культуры» [Лейдерман 2010: 85]. К роли английской литературы в целом и английского романа в частности в национальной культуре это относится абсолютно.

Мы открываем размышления об истории и современном состоянии английского романа разговором Professor Emeritus Пермского университета, преподавателя Оксфордского университета Карен Хьюитт о романистике Джейн Остен, произведения которой многие английские романисты – У. Теккерей, Дж. Элиот, Э. Треллоп, В. Вулф – называли первыми по-настоящему современными романами, хотя А. Кеттл однозначно говорил о ней, как о последней писательнице XVIII в. [Кеттл 1966: 105]. По мнению большинства английских романистов, она – «лучшая из женщин-писательниц,

чьи книги бессмертны», и наделена «даром проникновения в глубину простых идей» [Вулф 1989: 517, 514]. Джордж Элиот разделяла мнение своего мужа Дж. Г. Льюиса о том, что Остен создает произведения, читая которые «ты испытываешь ощущение, что проживаешь жизнь здесь и сейчас» [Jane Austen 2000: 17]. Хотя автор главы об Остен в этой книге в начале исследования подчеркивает, что Джейн Остен стоит немного особняком от других романистов, чьи произведения осмысляются в монографии, по сути, размышления К. Хьюитт о романе «Эмма» (как известно отечественным англистам, наши зарубежные коллеги и писатели, ведя разговор о Джейн Остен, чаще всего обращаются именно к этому произведению; вспомним А. Кеттла, Ф. Р. Ливиса, а до них В. Скотта, В. Вулф, Г. К. Честертон, Э. М. Форстера) демонстрируют, насколько остеновская манера погружения во внутренний мир героинь, рационализирующих «себя в предложенных обстоятельствах», «прочтение» этого мира как отражение динамики мира внешнего вписывается в общее движение романного повествования именно в XIX в., в «новый тип реалистического искусства, видящего и запечатлевающего неразрывную связь между личностью и обществом, постигающего личность в постоянном движении» [Гениева 1989: 6].

Творчество Дж. Остен, хотя и начавшееся в 1790-е гг., состоялось как факт литературной истории в следующем веке, в период, когда в английской литературе «буйствовал» романтизм, и демонстрирует одну из примечательных черт истории английской литературы: непрерывность реалистической линии от Чосера до наших дней, а в случае с двумя веками, о которых мы говорим в монографии, – ее, этой линии, социально-психологического «вектора». Однако непрерывность вовсе не означает отсутствие экспериментов и поисков новых возможностей и оттенков традиции. Доказательством тому – главы, обращенные к периоду, который долгое время считался временем застоя и «пресловутой основательности», вызывавшей скорее негативные ощущения, чем положительные, – викторианскому веку, где якобы «тяжело-

весность прозы служит отражением неуклюжести, негибкости мысли», по Кеттлу [Кеттл 1966: 147]. Уже не раз показывалось, что викторианский век вовсе не застойный и удручающе консервативный; наоборот, это время решительного рывка английской реальности в современность, а между веком XIX и XX веком существует гораздо более очевидная связь и преемственность, чем казалось самым решительным критикам ушедшей эпохи – английским модернистам, что особенно ярко отразилось в знаменитой книге Джайлза Литтона Стрейчи «Именитые викторианцы» (1918), полемически и порою чересчур горячо заостренной против викторианства. Сами же викторианцы вполне справедливо воспринимали свой век чрезвычайно динамичным и переходным. Как отмечал Уолтер Хоутон (примечательно, что в сносках, а это подчеркивает, насколько идея казалась автору очевидной) еще в 1957 г. в первом издании теперь едва ли не настольной книги всякого специалиста по веку королевы Виктории «Грани викторианского сознания; 1830–1870», «характерные для века слова "переход" или "переходный" использовались принцем Альбертом, Мэтью Арнольдом, Болдуином Брауном, Карлейлем, Дизраэли, Фредериком Харрисоном, Бульвер Литтоном, У. Г. Мэллоком, Гарриетт Мартино, Джоном Миллем, Джоном Морли, Уильямом Моррисом, Гербертом Спенсером, Хью Стоуэлом, Дж. Э. Саймонсом, Теннисоном и, конечно, многими другими» [Houghton 1985: 1]. Главы монографии, обращенные к Ч. Диккенсу, Э. Троллопу, Дж. Элиот, наглядно демонстрируют, что английский роман викторианского века, при всей его внешней громоздкости и многословности, воплощенных, как правило, в многостраничности и «трехпалубности» (three-decks; т. е. в изданиях в трех томах), вовсе не был чужд эксперименту – сюжетному, повествовательному, тем более проблемно-тематическому (последнее было просто органичным в силу стремительно меняющейся жизни общества: сравните материальные миры диккенсовских «Пиквика» и «Друда»). Это, как верно подметила в заключении своего осмысления экспериментов Диккенса в романе «Холодный дом» московский литературовед

И. Ю. Попова, максимально приближало роман того времени к роману XX в. и – шире – к современности. Подобные акценты отчетливы и в работе пермского исследователя В. А. Бячковой о проблемно-тематическом и сюжетно-повествовательном разнообразии романистики одного из самых плодовитых писателей в истории английской литературы, автора 47 романов – Энтони Троллопа, желающего охватить большинство социальных новаций стремительно движущегося вперед времени, и в главе о Дж. Элиот, насытившей роман глубокими и развернутыми размышлениями героев, которые, развивая остеновскую линию «рационализации внутреннего мира», в отличие от предшественницы, выводила своих героев на более остроконфликтные нравственно-психологические поиски смысла жизни, погружая читателя в массивы аналитически насыщенной несобственно-прямой речи, все более и более становящиеся субъектом изображения, предвосхищая «повествование как героя» в романах В. Вулф.

Представляется весьма важным, что в нашей монографии есть глава, посвященная романному творчеству одного из слегка забытых у нас в стране и издателями, и читателями, и исследователями английских классиков – Томаса Гарди. Правда, как пишет автор главы Карен Хьюитт, в самой Англии он более почитаем как поэт. Гарди-романист, по доказательному мнению автора главы, замечателен с точки зрения выстраивания хорошо «сделанного сюжета», богатого инцидентами и перипетиями социального, психологического, морально-нравственного характера; замечателен его язык – живой, реалистичный, при этом поэтичный и полный символов, привлекательны диалоги его персонажей, одновременно «от земли» и философичные, так как наполнены драматическим, а в последних романах и трагическим поиском смысла жизни и своего, порою так и не обретенного, места в ней, во многом потому, полагают английские критики, что не вписываются в свое время в силу его бесчеловечности, истоки которой Гарди видятся не только в складывающемся социальном миропорядке,

но и в пессимистическом убеждении, что «человек малозначен в общем движении мира и природы» [Kucich 2001: 225], что, однако, нисколько не умаляет его гуманизма.

С точки зрения вычерчивания более точной линии развития английского романа принципиально, что в число писателей, чей вклад в динамику жанра представляется важным авторам этой монографии, вошли Генри Джеймс и Эдвард Морган Форстер, каким бы разным ни был их писательский талант. Эти романисты известны не только художественными, во многом предмодернистскими, произведениями (в особенности романы Джеймса 1900-х гг.), но и теоретическими работами, внесшими знаменательный вклад в осмысление жанра, если вспомнить «Искусство художественной литературы» (1884) и «Портреты с пристрастием» (1888) Джеймса и «Аспекты романа» (1927) и «Развитие английской прозы между 1918 и 1939 гг.» (1944) Форстера. Новаторский характер глав, посвященных этим романистам, проявляется в частности в том, что известный специалист по творчеству Г. Джеймса Т. Л. Селитрина смотрит на уроки Джеймса в любопытном и даже интригующем ракурсе: фантастическое в плотной реалистико-психологической канве его повествования (повесть «Поворота винта») как возможная предтеча подобного синтеза в «таинственных повестях» современной английской писательницы Сьюзен Хилл. Глава Т. Л. Селитриной любопытна также тем, что прочерчивает интересную традицию английского романа – использовать «таинственное» и «фантастическое» для драматического погружения в метущийся и контрастный внутренний мир героя, нередко потерявшегося в современном ему противоречивом мире: «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, «Портрет Дориана Грея» Уайльда, «Человек-невидимка» Г. Дж. Уэллса и др. И. А. Новокрещенных анализирует два романа Форстера с точки зрения диалога (скорее спора) двух культур – английской и итальянской; в англистике прочно закрепилось мнение, что «в этих романах Форстер обнаруживает стремление фиксировать

культурные стереотипы и подвергать анализу ценностные установки, лежащие в их основе» [Зыкова 2005: 458]. Анализ И. А. Новокрещенных этих романов еще раз убеждает, что такой подход связывает Форстера с мультикультурной проблематикой в современном английском романе. Принципиальны размышления исследователя об интермедиальности в «итальянских романах» писателя: подобный поворот дает возможность увидеть переклички форстеровских художественных построений с романами ряда его современников – Д. Г. Лоуренса, например, и осветить еще одну весьма не маловажную традицию в романном искусстве Англии: экфрастические и интермедиальные аспекты, которые наиболее полно скажутся в постмодернистских и постпостмодернистских произведениях Дж. Фаулза, П. Акройда, А. С. Байетт и др.

Никакая история английского романа не может обойтись без разговора о произведениях двух писателей, чье творчество знаменует одну из великих эпох английской литературы – эпоху модернизма. Состоялся он и в нашей монографии. Свежие и нестандартные размышления владивостокского литературоведа и писателя М. И. Жука о романе В. Вулф «На маяк», нет сомнений, привлекут внимание читателей. Как и его концепция двух центральных образов романа – миссис Рэмзи и Лили Бриско – как выразителей эмпатии к миру и восприятия жизни как вечного внутреннего преобразования (своеобразной джойсовской епифании), а также тонкие наблюдения над метафорически насыщенным текстом романа «На маяк». Размышления М. И. Жука во многом совпадают с итоговыми суждениями о романе профессора и бывшего президента Всемирного общества Вирджинии Вулф Кристин Фроула о том, что путешествие «к маяку», которое зрительно «совершает» вместе с мистером Рэмзи и двумя его детьми Лили Бриско в третьей части романа и которое помогает ей закончить начатую десять лет назад картину, – это «обобщение поиска любым путешественником самого себя в единстве с природой и миром» [Froula 2005: 173].

Эссе о романистике Д. Г. Лоуренса минского литературоведа М. С. Рогачевской, крупнейшего специалиста по творчеству писателя, убедительно демонстрирует место и роль Лоуренса в динамике жанра и еще раз доказывает, что гений писателя не позволяет «уместить» его творчество в одно направление. Как справедливо писал английский «лоуренсовед» Майкл Белл, писатель «плодотворно сопротивляется полному объяснению особенностей его текстов какими-либо дефинициями»; его «нельзя отнести ни к какой из конкретных групп модернистов» [Bell 2003: 133]. Размышления М. С. Рогачевской о движении романной мысли Лоуренса от быто- и нравописания к особому типу психологического романа – роману сознания – еще более ярко и доказательно демонстрируют, насколько оригинален художественный мир писателя и насколько своеобразное место он занимает в истории английского романа.

Отечественная англистика имеет давнюю традицию изучения романистики Грэма Грина: достаточно назвать В. В. Ивашеву, Н. Эйшискину, Д. Г. Жантиеву, С. Н. Филюшкину, Г. В. Аникина. Однако долгое время наша наука несколько игнорировала, пожалуй, самый сильный его роман «Сила и слава», видя в нем засыле схем, в том числе и католических, не дающих развернуться столь свойственному Грину глубокому философско-нравственному обобщению, скрытому за будничностью и нарочитым негероизмом его героя. Так, яркий и глубокий знаток творчества Грина воронежский литературовед С. Н. Филюшкина, завершая свой тонкий анализ «Силы и славы», подчеркивает мощное вневременное, обобщенно-символическое звучание романа, но все же полагает, что оно ослабляется диктатом автора, вносящего элемент заранее заданной схемы [Филюшкина 2010: 27]. В нашей книге автор эссе А. Ю. Братухин погружается в эту самую вневременность художественных построений Грина, в его мощные нравственно-психологические обобщения, полагая, что роман в целостности его концептуальной и художественной структур можно (и даже должно – по убеждению исследователя) трактовать как евангель-

скую реминисценцию. Исследователь показывает это тщательно выстраиваемыми параллелями между текстом романа и евангельским текстом.

Примечательно, что вслед за главой об одном «пишущем католике» (как говорил о себе Грин) в монографии идет глава еще об одном писателе-католике – Ивине Во, на наш взгляд, тоже недостаточно еще изученном в нашей англистике, тогда как на родине его справедливо считают одним из грандов английского романа XX в. И. А. Авраменко обращается, пожалуй, к самому известному роману прозаика – «Возвращение в Брайдсхед», справедливо полагая и убедительно доказывая, что это произведение – некое исключение в творчестве писателя, поскольку повествовательно организовано от первого лица, да еще и как воспоминание (и припоминание), как ментальное путешествие повествователя по временному вектору своей жизни, с внешне «рандомными остановками» в прошлом, привязанными в конечном счете к целостному внутреннему миру нарратора и являющимися по большей части моментами самоанализа и самопознания. Как и в главе А. Ю. Братухина, И. А. Авраменко представляет тщательную, скрупулезную (насколько позволяли объемы статьи) и дающую очень интересные результаты работу с текстом романа.

Говорить об английском романе XX в. и не сказать об Айрис Мёрдок вряд ли возможно. Аналитический и проблемно заостренный экскурс М. С. Рогачевской в романистику писательницы полно, на мой взгляд, демонстрирует вклад Мёрдок в динамику английского романа, в начале своей главы плотно погружая читателя в литературный процесс Англии 1950–1970-х гг., а морально-философский акцент типологии национального романа справедливо заставляет уходить и в более ранние этапы развития романа и начинать отсчитывать традицию, которую оригинально интерпретирует в своем творчестве Мёрдок, с XVIII в. и с Сэмюэля Ричардсона, а затем прочерчивать, как говорит исследовательница, историю романа с «моральным посылом» через творчество

ведущих романистов XIX и XX вв., некоторые из которых достойно представлены и в нашей монографии. М. С. Рогачевская оставляет несколько в стороне хорошо исследованный жанр философско-психологического романа в творчестве Мёрдок и преимущественно обращается к целостному анализу тех ее романов, которые демонстрируют совершенно оригинальное жанровое «оформление» психологизма и которые исследовательница называет «морально-психологическими романами» – «Отрубленная голова», «Святая и греховная машина любви», «Школа добродетели».

Известный казанский исследователь современного английского романа Л. Ф. Хабибуллина в своей главе по-новому прочитывает романы одного из самых читаемых в мире английских писателей нашего времени – Иена Макьюэна. Исследователь не только глубоко погружается в художественные системы таких ярких явлений национальной романистики, как «Закон о детях», «Суббота», «В скорлупе», но и вписывает, как кажется совершенно справедливо, творчество Макьюэна после создания им романа «Искушение», во многом поворотного в романистике писателя, в расширяющиеся в последнее время по своей актуальности и значимости размышления критиков и теоретиков литературы о своеобразном диалоге постмодернизма со своим «предшественником» и «объектом отрицания» – модернизмом. В главе делается акцент на том, что, как полагает автор, сближает и то и другое, – телесность и формы ее проявления. Представляется, что новое «лицо» постреализма/реализма/метамодернизма любопытно осмыслено в главе и настраивает на дискуссию и дальнейшие размышления, что, безусловно, придает особую ценность вкладу в монографию и ее концепцию, сделанному Л. Ф. Хабибуллиной.

Размышления о сложности и даже турбулентности современного – 1990–2010-х гг. – этапа развития английского романа, так интересно начатые Л. Ф. Хабибуллиной, подхватываются пермским литературоведом Н. С. Бочкаревой и саратовской коллегой И. В. Кабановой.

Не может не вызвать одобрения смелость Н. С. Бочкаревой, обратившейся к романистике Пенелопы Фитцджеральд – одной из «загадок» в истории современного английского романа. Творчеству Фитцджеральд известнейший, но, увы, не вошедший в нашу книгу, английский писатель Джулиан Барнс посвятил эссе, назвав его весьма многоречиво – «Обманчивость Пенелопы Фитцджеральд» (2008). В этом эссе Барнс подчеркнул внешнюю простоту художественного мира писательницы, нарочитую углубленность в детали и фрагменты жизни, но обнаружил магическое воздействие на читателя ее романного искусства, в котором, как у Толстого в «Анне Карениной», не видны своды и которое воздействует на читателя всей своей вдруг возникающей афористической цельностью, хотя по ходу чтения романа казалось, что ее вовсе нет. «"Вообразительная открытость" Фитцджеральд, разрушающая (а может быть, наоборот, в постмодернистском духе подчеркивающая) фикциональность созданных микрокосмов» [Deer 2019: 264], по-своему отразилась в *tour-de-force* писательницы – романе «Голубой цветок», который глубоко анализируется в главе, написанной Н. С. Бочкаревой.

Блестящий знаток современной английской литературы И. В. Кабанова анализирует исторические романы одного из ведущих писателей современной Англии Хилари Мантел, обращая особое внимание на новый тип не только жанра как такового, но и историзма и его сюжетно-повествовательной реализации через внутренний мир изображаемого героя. Этот историзм одновременно «бытует» в воспроизводимом историческом пространстве и соположен современности благодаря виртуозной (опять-таки без швов и видимых сводов) сопряженности читательской ментальности и ментальности героя. Отсюда и возникает новая форма исторического жизнеподобия и ощущение неисчерпанности жизни прошлым, о которых размышляет И. В. Кабанова, подчеркивая, что конгруэнтность прошлого и настоящего обеспечивает наличие в романах Мантел всякий раз нового акцента в осмыслении казалось бы широко освещенных исторических фактов и событий.

Конечно, вряд ли можно представить книгу об английском романе без анализа словесно-образного осмысления колониального прошлого и постколониального настоящего. Об этом под разными историко-литературными и аналитическими углами зрения пишут в своих главах екатеринбургский литературовед, крупнейший знаток постколониализма и мультикультурализма в английской литературе О. Г. Сидорова и пермский ученый, уже давно занимающийся анализом творчества Салмана Рашиди, Л. В. Братухина. Причем если Л. В. Братухина, образно выражаясь, смотрит «назад» и плодотворно ищет в знаменитом романе Рашиди «Дети полуночи» киплингские реминисценции и аллюзии, то О. Г. Сидорова наоборот прочерчивает романские традиции, заложенные в викторианские времена, в будущее по отношению к позапрошлому веку, да еще и в другую, хотя и родственную по языку, австралийскую литературу. Обе исследовательницы ведут тщательный анализ, основательно погружая читателя в тексты осмысляемых романов, вычерчивая ключевую для всей книги меру традиций и новаторства в творчестве романистов, ставших объектами литературоведческого разговора.

Арнольд Кеттл, книга которого не раз упоминалась в этих вступительных заметках, в «Предисловии автора» отмечал, что «каждый, кто берет на себя смелость писать о современной литературе и о литературе недавнего прошлого, несомненно обрекает себя на всевозможные трудности» [Кеттл 1966: 21]. Среди этих трудностей он назвал и те, с которыми встретились и мы – авторы глав этой монографии: сложность отбора материала для исследования и неизбежные потери в связи с этим, выбор таких принципов и методов анализа материала, который дал бы возможность одновременно подчеркнуть творческую индивидуальность того или иного романиста и обнаружить его место в национальной динамике жанра, невозможность сказать все, а потому выбор самого существенного в том обилии идей, которые неизбежно появляются при работе с таким богатым и ярким материалом, как английский роман. Авторы, конечно же, предвидят критику коллег

и читателей за то, что в книгу не были включены некоторые важные фигуры и явления в истории и современности английского романа, за то, что избранный нами угол зрения на тот или иной роман может показаться не дающим полного и исчерпывающего анализа произведения. И тем не менее мы рискнули и надеемся, что в целом нам удалось показать, сколь исследовательски богат, интересен, причудлив, порою загадочен и даже парадоксален мир английского романа – каким бы «хорошо сделанным» он ни был.

Список литературы

Вулф В. Джейн Остен // Вулф В. Избранное / Пер. с англ. М.: Художественная литература, 1989. С. 507–517.

Гениева Е. Ю. Обаяние простоты // Остен Дж. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1989. С. 5–34.

Дронов А. А. Умберто Эко // Современная зарубежная проза. Учебное пособие / Под ред. А. В. Татарина. М.: Флинта-Наука, 2018. С. 407–420.

Зыкова Е. Форстер // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. М.: Наука, 2005. С. 457–460.

Иглтон Т. Становление английской словесности // Иглтон Т. Теория литературы. Введение / Пер. с англ. Е. Бучкиной. М.: ИД «Территория будущего», 2010. С. 37–79.

Кеттл А. Введение в историю английского романа / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1966. 446 с.

Киреева Н. В. Постмодернизм в литературе Италии // Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. Учебный комплекс для студентов-филологов. М.: Флинта-Наука, 2004. С. 88–116.

Лейдерман Н. Л. «Память жанра» как художественный закон // Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. С. 83–90.

Потанина Н. Л. Диккенсовский код «фандоринского проекта» // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 41–48.

Троллоп Э. Глава XII: о романах и искусстве создавать их (из книги «Автобиография») / Пер. с англ. Т. Шишкиной // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв. / Сб. статей. М.: Прогресс, 1981. С. 90–97.

Уэллс Г. Дж. Современный роман / Пер. с англ. Н. Явно // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв. / Сб. статей. М.: Прогресс, 1981. С. 229–242.

Филюшкина С. Н. Оппозиция героев «праведного» и «грешного»: диктат отвлеченных формул и голос чувства («Брайтонский леденец», «Сила и слава») // Филюшкина С. Н. «Нет, не песчинка!» Размышления над романами Грэма Грина. Воронеж: Изд-во «Институт ИТОУР», 2010. С. 12–26.

Bell M. D. H. Lawrence and the Meaning of Modernism // *Rethinking Modernism* / Edited by Marianne Thormahlen. London: Palgrave Macmillan, 2003. P. 132–148.

Deer P. British Cosmopolitanism after 1980 // *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980–2018* / Edited by Peter Boxall. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 251–272.

Froula Chr. Picture the World: The Quest for the Thing Itself in *To the Lighthouse* // *Froula Chr.* Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde. New York: Columbia University Press, 2005. P. 129–174.

Houghton W. E. The Victorian Frame of Mind, 1830–1870. New Haven and London: Yale University Press, 1985. 467 p.

Jane Austen // *Oxford Reader's Companion to George Eliot* / Edited by John Rignall. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 17–18.

Kucich J. Intellectual Debate in the Victorian Novel: Religion, Science, and the Professional // *The Cambridge Companion to the Victorian Novel* / Edited by Diedre David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 212–233.

*Карен Хьюитт,
Оксфордский университет*

Jane Austen: Rational Discourse and Moral Dilemmas in *Emma*

Between the birth of Jane Austen, the first writer to be considered in this volume, and the birth of Charles Dickens, the second writer, is a gap of thirty-seven years. Jane Austen, born in 1775, inherited a very different social, cultural and intellectual world from that of her great novelist successors; she was essentially an eighteenth-century novelist writing in the early nineteenth century. Although she was not much interested in the intellectual debates of the time, she was profoundly influenced by the Enlightenment notion of rational thought, and the associated assumption that men were social beings who were capable of solving most problems if they brought Reason to bear on them.

The great conflicts of earlier centuries over Good and Evil, Sin and Redemption had given way to a belief in man's capacity to organise society *reasonably*, if he applied education, social responsibility and rational argument to the conflicts that faced him. Henry Fielding (1707– 1754), author of *Tom Jones* and *Joseph Andrews*, a novelist much admired by Jane Austen, combined sympathy for ordinary human behaviour with amused social satire at the absurdities of those with extreme beliefs. Religion was primarily a social institution, mostly evident in the lackadaisical Church of England. Strong personal emotions distorted rational behaviour, and were therefore not much encouraged in Enlightenment thinking. In England, discussions of morality were closely related to empirical observations of social behaviour; you were right because you observed the social norms which had already been established. In *Sense and Sensibility* we must remember that Eleanor is 'right' and Marianne is 'wrong', even if this is not quite the moral which emerges from the contrast.

Contrast these attitudes with the violent upturning of social and political ideas in the French Revolution, the Romantic emphasis on the

individual sensibility, and the devastating doubts about a rational order to the world which so tormented the Victorians. Charles Dickens inherited assumptions and values – and emotions – which were very far indeed from Jane Austen's.

So in many respects our author stands apart from all the other novelists in this volume. They are all post-Romantic writers; she is, until her last novel, a pre-Romantic writer.

Jane Austen was born on 16 December 1775 in the village of Steventon in Hampshire where her father was the rector [the Church of England version of a parish priest]. She was the seventh of eight children, and both parents had siblings, cousins, family connections, so that she grew up in a large and close-knit family atmosphere. These were to be the people closest to her throughout her life. From childhood she wrote stories, comic histories and other literary diversions for the amusement of her family. By the time she was twenty, Austen had begun to work on the first of the six novels by which she is known: *Sense and Sensibility*. She then completed the first version of the novel we know as *Pride and Prejudice*. In 1797 her father offered it for publication without success. She was 22.

In 1801, her father retired. By this time her brothers were all out in the world, so the family consisted of her parents, her sister Cassandra, who was three years older, and herself. They moved to Bath, a centre of elegance, but from Austen's point of view not as friendly or delightful as her childhood family home. In 1804, her father died. His widow and two daughters moved from one relation to another, until eventually, in 1809, they settled in Chawton, another Hampshire village.

During the next seven years Austen wrote, revised, and prepared for publication six novels. The early novels written in her twenties were published first, in heavily revised versions: *Sense and Sensibility* in 1811, *Pride and Prejudice* in 1813. Her next novel, *Mansfield Park* (1814), was a 'new' novel, distinctively more mature in outlook. It was published in 1814. Meanwhile she was writing *Emma* which was published in 1816. She wrote *Persuasion* during 1816, but over this novel there hangs a cloud, for in this year she began to suffer from a mysterious illness.

Although she continued to develop and revise *Persuasion*, in May 1817 she was moved to Winchester for medical attention. She died, aged 41, in July 1817. She was buried in Winchester Cathedral. Her brother, Henry, who had been particularly close to her, was responsible for getting *Persuasion* published. It was a shorter novel than the others, and among her papers he found the manuscript of the much earlier novel we know as *Northanger Abbey*. Henry himself gave their titles to both these novels and published them in one volume in December 1817.

The six completed novels together with other stories and juvenilia share one characteristic. They depict the social world of the eighteenth-century rural gentry which Jane Austen knew intimately; apart from occasional visits to London, and the three years she lived in Bath, she never moved out of this world herself, and she deliberately chose to keep her imaginative writings within it. It is therefore essential to understand the economic and cultural pretensions of this group of people, before we come to look at the Jane Austen's complicated and changing attitudes to the world she knew.

The key term is 'gentleman'. Gentlemen included the small group of aristocrats with inherited titles and large estates, like Lady Catherine de Bourgh (in *Pride and Prejudice*) and Sir Walter Elliot (in *Persuasion*). They are the only significant aristocrats in Austen's fiction, both of them treated with comic contempt. The 'gentry' or gentlemen without titles were far more numerous. The key to their status was land; a gentleman was someone who owned enough land to be able to rent it out to tenant farmers and live off the rent. (Tenant farmers who did not own but actually worked the land were *not* gentlemen. In *Emma* we briefly meet Robert Martin, an admirable tenant farmer who understands the distinction very well.) In England the law of *primogeniture* decreed that the eldest son of a landowner inherited all his estate, a law intended to ensure that the land was not divided up into many uneconomic parcels and patches. The consequence was that a land-owning gentleman was not expected to work for his living: being idle was part of his social position.

The chronic problem for gentlemen, anxious about their families, was what to do with younger sons and with daughters. The younger sons had to preserve their status as gentlemen but also, unfortunately, to earn money. Certain professions came to be regarded as suitably 'gentlemanly': to be an officer in the army or the navy, to be an ordained clergyman [priest] in the Church of England, to be a lawyer to wealthy people, or a professor at Oxford or Cambridge. Status was essential; whether a younger son would actually make a worthy clergyman or a shrewd lawyer was irrelevant.

As for daughters, it was important for a gentleman to marry them off, preferably to richer gentlemen than himself. Daughters could be expensive; a conscientious father whose eye fell on a suitable husband could expect him to ask for a significant dowry, or evidence of future inherited wealth. If no willing husbands could be found, the daughters would spend their lives as unmarried women who were forced to live, precariously, on the goodwill of their relatives. A 'lady' (in this sense the wife or daughter of a gentleman – *not* a title) could not undertake any employment except as a governess, could not make decisions about where she would live, and had an over-riding duty to preserve, somehow, her status as a gentleman's daughter.

Jane Austen knew exactly the difficulties that faced young women and young men in this constricted world of conventions and duties. As a clergyman, her father had a reliable income, but it was not nearly enough to cover the costs of eight children. His wife had inherited some money and she had rich relations from whom he borrowed on several occasions. When he died, his widow and her two unmarried daughters, Cassandra and Jane, were wholly dependent on their relations.

Such poverty was unlike that of the real poor, but it could be humiliating and a constant worry. All Austen's five active brothers loved their mother and unmarried sisters, but what they offered the women were invitations to stay for a period of weeks or even months as guests in their own families. Jane and Cassandra could be 'useful' by looking after their nieces and nephews and nursing the sick. It took five years

for the brothers to provide them with a simple home of their own and limited independence.

For Jane Austen, the status of a gentleman had moral connotations: it carried with it both rights and obligations. We can see this in her treatment of Darcy who takes his privileges for granted but is profoundly shocked when Elizabeth accuses him of not behaving like a gentleman. That is the severest criticism – it undermines his sense of himself. The best gentlemen tried to observe this social code, whatever the obstacles; others avoided or diverted from it. Hence the idea of a gentleman was for Austen a subject for moral investigation.

There is a paradox in English society at this time which is only obliquely reflected in Jane Austen's work. The nation's real wealth came from trade and business, and increasingly from industrial development. Such national economic revolutions required active practical people who were prepared to work very hard to develop their new industries. We would expect them to scorn the idle habits and placid life of the gentleman, but many of them seem to have felt instinctive deference towards this privileged social group. To own land implied a long-established family, inherited wealth and the leisure to live a cultured life. A successful English businessman did not boast of the money he had earned from his own efforts (as an American certainly would), but instead he bought land with the profits and tried to imitate the gentlemanly style of his neighbours. Examples of the newly rich trying to convert themselves into gentleman are numerous in the novels. Sometimes Austen mocks them or dismisses them as unworthy of her main characters, but Mr Weston and Mr Coles in *Emma* are illuminating examples of successful transference from one social group into another. As we shall see in the discussion of *Emma*, Austen can justify the right kind of culturally-aware social mobility while condemning Emma's erroneous efforts to override 'natural' distinctions.

In England young women had one advantage over women in many other European countries. English common law (our ancient body of law) stated that marriage was made between two people who had freely chosen each other. The interference of parents, laws about prop-

erty, and rigorous social conventions could not overturn this fundamental principle. However, the economic realities of being a gentleman's daughter impinged on every aspect of daily life. Here was another tension, an ambiguity, a social paradox which Austen exploited in many of her novels.

Jane Austen is very unusual among writers in England in having no personal or intimate connection with other writers. She read widely and intelligently, but also unsystematically, and she enjoyed plenty of 'rubbish' – trivial fiction that amused the women of her class. She grew up in a period when 'rational behaviour' was considered both the normal and the correct attitude for educated people, but she shows no particular interest in the scientific and philosophical studies of the Enlightenment. As a clergyman's daughter, she seems to have been traditionally devout, but her interest in religion, even in *Mansfield Park*, is limited to its social influence on Edmund Bertram's future parishioners.

As for the various literary trends of the late eighteenth century, it is simplest to say that she enjoyed them and laughed at them. Gothic novels were great fun, but readers who took them seriously were a target for mockery; Catherine Morland, the young heroine of *Northanger Abbey*, imagines all kinds of horrors when she goes to stay with General Tilney, but the awful document that she eventually uncovers turns out to be a laundry list. The 'sentimental novel' which developed the fine, tender feelings of the heroine to a point of implausibility was another genre which Austen enjoyed – and also parodied in *Sense and Sensibility*.

Perhaps the most notable writer for her was Dr Johnson, the great moralist of the mid-eighteenth century; the values he asserts so forcefully in his journalism and in his novel, *Rasselas*, are very close to hers as she explores the predicaments of her characters. Johnson is an emphatic master of moral distinctions. For him life is confusing and irrational, but men must try to moderate the confusions, using intelligence and judgement. She agreed with the need for intelligence and judgement but would add (in moderation) 'sensitivity of feelings'.

What are the qualities that make Jane Austen a major novelist in the canon of English Literature? We would expect her to be a charming, minor novelist, almost forgotten two hundred years after her death. Instead, today her novels are widely read, endlessly discussed and critical studies of her work appear from academia at the rate of two or three monographs a year.

The answer is, of course, her *language*, a language which can explore with deep subtlety and great humour the situations of her characters and – crucially – of her readers. Just as Russians find it difficult to define the qualities of, say, Pushkin or Tolstoy to those who do not read Russian, the English find it difficult to demonstrate what Austen is doing, linguistically and technically, to turn her stories into works of art. Yet a demonstration must be made. The following analysis of one brief sentence will perhaps be implausibly elaborate or (to some readers) overstating the obvious, but I believe an analysis is necessary. When we read Austen's prose we have to decode the relationship between the author (or authorial voice) and the reader. Consider her famous first sentence of *Pride and Prejudice*:

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.

How does the intelligent reader react? First, perhaps, he is impressed by the confidence of 'universally acknowledged', but then he asks, 'what exactly does it *mean*?' The declaration is not about the general wish of young men to marry; 'in want of a wife' means that the unmarried man is lacking something which is necessary to him, even if he doesn't yet realise it. The syntax indicates that the hypothetical young man is not in charge of this 'truth'. What is more, it is only true if the man is 'in possession of a good fortune'. That is a limiting statement and surely ironic in its intent. Is then *the authorial voice* telling the reader that what is 'universally acknowledged' is true? No! We need to notice that little word 'must'. 'Must' is often used in a moral context; it implies a duty. But it can also be adopted by those who want to arrange the world according to their own wishes. Once we decode this 'must'

we should be able to hear a character's voice saying 'This must be true because I want it to be true!'

This opening sentence is therefore completely different from Tolstoy's opening statement in *Anna Karenina* which has to be taken straight, without irony.

Austen expands her meaning in the next sentence where we are introduced to 'the minds of the surrounding families' and it becomes clear that we, the readers, are not to identify with them, and most certainly not with Mrs Bennet. We understand that their 'truth universally acknowledged' is false! We have now found a proper relationship with the authorial voice. We can enjoy Austen's satire as privileged readers – until we realise, with discomfort that stupid, vulgar Mrs Bennet is actually right after all. In the real economic world, that 'truth' is not false, it is a guide for any responsible wife of a gentleman and mother of daughters. Mrs Bennet has five daughters and none of them is going to inherit the estate because it is 'entailed' in the male line. So she has to find suitable husbands for them if they are not to end up in humiliating genteel ['gentlemanlike'] poverty. The reader must readjust his response to another level of irony.

What keeps the tension of conflicting responses so entertainingly active is the participation of the reader, driven to one side and then to the other, in response to Austen's artful prose.

I propose to discuss one novel, *Emma*, in some detail, in order to illustrate the points so far made in this essay. My choice may surprise some readers. Of Austen's six completed novels, *Pride and Prejudice* is the most popular in both Britain and in other countries where it has been translated, while in Russia the second most popular seems to be *Sense and Sensibility*. All Austen's novels deserve to be read and re-read. There are no failures. However, we can make some distinctions among them (and utterly ignore the films which pretend to represent Austen's novels – a point to which I return at the end of this essay). Three of the novels – *Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility* and *Pride and Prejudice* are youthful work, written in her early twenties, before the traumatic move to Bath, the death of her father, the years

without a proper family home and then the secure happiness of her life at Chawton. Between her early twenties and her mid-thirties Jane Austen grew up. We can see the changes between the youthful and unrevised *Northanger Abbey*, which is fun and witty and silly all together, a pseudo-Gothic joke, and the published versions of *Sense and Sensibility* and *Pride and Prejudice* which were heavily revised when Austen was in her early thirties. The lightness is still there, but the satire is sharper, the attention to money as the driver of social and marital decisions is more focused, and the heroines, especially Elizabeth Bennet, are intelligent and outspoken.

In the three later novels, *Mansfield Park*, *Emma* and *Persuasion* new elements enter Austen's writing. Although all three novels can be described as social comedies, the comedy is tempered by doubts, by difficult moral investigations and by serious questioning of the standards implicit in the earlier novels. On the one hand, the reader is sure that somehow there will be a happy ending, on the other hand, the heroines have to endure suffering, humiliation and loneliness during much of the narrative. This is not to say that doubts and shadows are better than fresh and funny satire, but that Austen, in her later novels, brings both aspects of her art into the narrative. Of the three later novels, *Mansfield Park* presents us with a heroine who is too passive for many readers, and *Persuasion* is shorter and something of a special case. That leaves *Emma*, which is widely recognised by serious readers to be her greatest achievement, (deservedly so in my opinion). The special quality of *Persuasion* is discussed briefly at the end of this essay.

When she began writing *Emma*, Austen announced to her friends that she was choosing a heroine 'whom no-one will like but myself'. In fact, Emma's capacity for being wrong is an essential part of our delight in the novel, since it is so cleverly exploited to provide moral depth to the complicated plot. The first page is crucial in establishing the special relationship between author and reader. We are not invited to admire the heroine (as we do Elizabeth Bennet) or pity her (Fanny Price) or smile indulgently (Catherine Morland); instead we are told that

Emma Woodhouse is a happy, rich, young woman, who has always been able to do just as she liked.

The real evils indeed of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself; these were disadvantages which threatened alloy to her many enjoyments. The danger, however, was at present so unperceived, that they did not by any means rank as misfortunes with her.

The hypothetical reader is therefore not intended to identify with the heroine. Crucially, he or she has to be 'older' than Emma, someone who has lived through this difficult period of making mistakes and doing wrong, and now, like the author, must become a careful adult judge. At the same time, Austen takes us into Emma's mind and shows her own self-analysis and misunderstandings, so that we laugh and want to indulge her. Balancing enjoyment and a distanced criticism is a complicated and serious task. It is part of what Dr Johnson meant by rational judgement. (This is why young readers tend to misread Austen, above all, Emma.)

Emma's wrong-doing is her decision to interfere in the lives of others, either by imposing her views on weaker characters, or by indulging her fantasies about them to a point where they can be badly hurt. She is not malicious. She wants the best for everybody, but that best is whatever Emma thinks it to be. An early example is her unwise, and even perverse snobbery, which may be puzzling to readers since Emma lives within a society of hierarchies and distinctions that are endorsed by her creator. However, Jane Austen carefully shows how Emma manipulates the expectations of her society into attitudes more pleasing to herself. She selects as a confidante a pretty young girl of lower social status, who is delightful just because she is very ready to admire her important new friend. The danger to both of them is that theirs is not a friendship of equals. Emma imposes on Harriet by seemingly 'elevating' her to her own gentry level (though Harriet always calls Emma 'Miss Woodhouse') while cutting her off from the hard-working tenant farmers and their families who are her natural social equals. That is deeply unfair to Harriet, although Emma,

full of plans for Harriet's future, is blithely unaware of the pains and shame ahead.

In this case, to please herself she is ready to ignore the social distinctions that are normally so important to her. In another case she over-insists on status, making the opposite mistake. Mr Cole is a respectable man who has invited all the local gentry to a dinner party. Emma had been ready to reject his invitation because she feels he is socially beneath her – until she discovers that everyone else has accepted, so that she is forced to change her mind.

There are other dangers. While she is at the party she allows herself to gossip about the imagined love affairs of a girl of her own age, Jane Fairfax, to a young man called Frank Churchill.

Here she is thinking about her behaviour the day after the party.

Emma did not repent her condescension in going to the Coles. The visit afforded her many pleasant recollections the next day; and all that she might be supposed to have lost on the side of dignified seclusion, must be amply repaid in the splendour of popularity. She must have delighted the Coles – worthy people, who deserved to be made happy! – And left a name behind her that would not soon die away.

Perfect happiness, even in memory, is not common; and there was one point on which she was not quite easy. She doubted whether she had not transgressed the duty of woman by woman, in betraying her suspicions of Jane Fairfax's feelings to Frank Churchill. It was hardly right; but it had been so strong an idea, that it would escape her, and his submission to all that she told, was a compliment to her penetration which made it difficult for her to be quite certain that she ought to have held her tongue.

The eighteenth-century syntax of this passage is wonderfully witty and elegantly convoluted. Here are the last two sentences in contemporary English: 'She was not sure whether she had failed in her duty to other women and behaved badly to Jane by gossiping to Frank about her suspicions of Jane's love affair. It was not quite correct behaviour; but it had been such a strong suspicion in her mind that, somehow, she had to talk about it, and Frank had listened so carefully that he must have been admiring her brilliant idea, which made it difficult for her

now to be quite certain that she should have kept quiet.' Briefly, 'Should she feel guilty or should she not?'

At this point we are inside Emma's mind, but most certainly outside it when we judge her as we must do. (If you think we are being asked to concern ourselves with trivial matters, you are wrong, dear reader, as the working out of the plot will show. Embedded in the gossip and the worry about social distinctions are serious and universal moral problems which increasingly challenge us as the novel proceeds.)

Frank Churchill himself is a mysterious young man. Emma's friend had recently married a Mr Weston, whose first wife had given him a son, Frank. When she died the boy was sent to be brought up by his rich relatives, the Churchills. He is now in his early twenties, and was expected, as a matter of politeness to visit his new stepmother. But he does not come, and Emma has an argument about his behaviour with her friend, Mr Knightley. She thinks the Churchills are stopping him from coming.

Mr Knightley says that is no excuse. Frank should stand up to them. Here is a short extract from their argument

'...Respect for right conduct is felt by everybody. If he would act in this sort of manner, on principle, consistently, regularly, their little minds would bend to his.'

'I rather doubt that,' said Emma. 'You are very fond of bending little minds; but where little minds belong to rich people in authority, I think they have a knack of swelling out until they are quite as unmanageable as great ones...'

'Your amiable young man is a very weak young man, if this be the first occasion of his carrying though a resolution to do right against the will of others. It ought to have been a habit with him with him by this time of following his duty instead of consulting expediency...'

'We shall never agree about him' cried Emma, 'but that is nothing extraordinary. I have not the least idea of his being a weak young man; I feel sure he is not.'

'...No, Emma, your amiable young man may have very good manners and be very agreeable; but he can have no delicacy towards the feelings of other people.'

They are both (for different reasons) getting excited about someone they have never met at this stage in the story. The argument has distinct features: Mr Knightley lays down the law of right behaviour rather like Dr Johnson. Emma says that what is easy for Mr Knightley may be much harder for a younger man – she is thinking more personally. Mr Knightley insists on the importance of moral development; Emma ‘feels’ that Frank is not weak (how does she know?); Mr Knightley defines what is essential for a good person, ‘delicacy towards the feelings of other people’.

In this way, out of what seems to be a trivial event, Austen explores moral behaviour, duty, education, feelings and the sensitive treatment of other people, all through lively and witty argument. Where does the reader stand? The authorial voice is surely allowing that both disputants have valid points, so that the reader has to go back and forth, enjoying an intelligent and humane debate.

However, lurking behind this argument is a situation they both recognise. Frank Churchill is going to inherit great wealth so long as he does not annoy his adoptive parents. To risk losing money is stupid, irresponsible and liable to ruin his status as a gentleman. Frank may be an active, energetic young man, but in this society he cannot set out to earn his own living and dismiss his adoptive parents. He is as much trapped in the system as the young women and the younger sons.

Does he – do any of them – *feel* trapped? It is a question which Jane Austen does not exactly ask herself as the author of these novels. But in *Emma*, for the first time, she introduces a scene in which the language is much closer to that of the Romantics. Although she was writing at the same time as Wordsworth, Byron, and other romantic writers, her outlook had always been that of the eighteenth-century ‘rational man’, until she created a short scene in which Jane Fairfax appeals to Emma when she decides to leave a picnic and walk home by herself.

‘I am fatigued; but it is not the sort of fatigue – quick walking will refresh me. – Miss Woodhouse, we all know at times what it is to be wearied

in spirits. Mine I confess, are exhausted. The greatest kindness you can show me will be to let me have my own way...'

Emma had not another word to oppose. Jane's parting look was grateful – and her parting words, 'Oh! Miss Woodhouse, the comfort of being sometimes alone!' – seemed to burst from an overcharged heart.

Emma herself is naturally cheerful and sociable, but '*an overcharged heart*' tells us that there may be emotions which cannot be adequately contained inside Austen's moral world. What makes *Emma* so fascinating is that the perfect comedy hovers close to potential tragedy, and the deceits and misunderstandings suggest another interpretation – the belief that human beings should value individual feeling above social morality. In *Emma* that interpretation is rejected, but in her last novel, *Persuasion*, Austen considers the problem afresh.

Anne Elliot is the heroine of *Persuasion*, a quiet, gentle, thoughtful young woman. Seven years previously, aged 19, she had fallen in love with a young lieutenant in the navy, and he with her. They seemed admirably suited, but she was young and he had, at that stage, lacked the money sufficient to marry someone of her status. Anne's mother was dead, but a close friend of her mother, Lady Russell, had persuaded Anne to give him up. In social and worldly terms Lady Russell's motives were excellent. She was rational. She distrusted imprudence. Anne *was persuaded to believe the engagement a wrong thing – indiscreet, improper, hardly capable of success, and not deserving it.* (It is important to understand that Anne could have rejected this advice. In English law she would have been free to marry whom she liked when she was 21. But social pressures, conventional expectations and the advice of a friend were very powerful.) Now, 7 years later, Anne does not blame Lady Russell, but she is sure she would not advise a young person to endure *such immediate wretchedness, such uncertain future good.* For seven years Anne has been unable to reach out to the man she loved and by her own sense of duty, is obliged to spend every day in the company of her father and sisters, none of whom is interested in her. She has great *delicacy towards the feelings of other people* but very few of them are capable of responding. In no other novel by Austen are we shown just how

oppressive this closed world can be if you have fine and more intense emotions. The love story is beautiful, but the problem of values – Rationality versus Romanticism, and the human loss involved in choosing either – is left unsolved. As it must be.

When she died, Austen was at the height of her powers; had she lived, she would have written other great comic novels. After her death she was soon forgotten by the mass of readers who wanted something more fashionable, but among major nineteenth century writers such as Walter Scott, George Eliot and Henry James she was admired for her prose, for her technical skills and for her moral investigations, all within the comic mode.

In the twentieth century she was ‘discovered’ again as a serious and major writer, notably by Virginia Woolf in an essay in *The Common Reader*, by controversial literary critics such as F. R. Leavis and D. W. Harding, and then by a readership which embraced her enthusiastically. The novels have been published and republished in scholarly editions, in good annotated editions for ordinary readers, and in numerous elegant versions of ‘Collected Works’. Moreover, she has become an international phenomenon, her novels being translated into most of the world’s languages.

The enthusiastic response to Jane Austen has, in recent decades, focused much too pervasively on film and TV adaptations. Many of the films have been immensely popular, with audiences eagerly comparing the actresses, the costumes, the charming heroes. Such films may be well-intentioned but they are an appalling tribute to Jane Austen. It is essential to insist that *any* film is a travesty of what she has written. This is not because Mr Darcy, unlike Colin Firth, is never shown swimming at Pemberley; after all, gentlemen did swim in those days, and film-makers all make adjustments to the actions of the characters. It is because Jane Austen’s most fundamental quality as a writer is the tone of her relationship with the *reader*. In a style which has never been adequately imitated, she comments on her own stories and characters with insight and irony that is inevitably absent from the visual idiom of film. Film directors can copy the dialogues

faithfully (though they usually fail to do so) but they cannot capture the subtleties of the author's ironic, often sardonic voice.

People who say that they 'know' Jane Austen through the film versions are ignorant of her *language*, of the words and implications deriving from the words. Any reader of any novel is involved the *process* of reading before understanding and judging what the language of the novel reveals. The thoughtful judgement of posterity recognises that Jane Austen is a great writer because she can be re-read and re-read, sentence by sentence, offering us so much subtlety, good sense, and joyous intelligence. She demands much of the reader, and then supplies further observations from her own wit and humanity. What more can we ask?

References

The texts of Austen's major novels are straightforward. We have the manuscripts and early printed editions, which were carefully collated by R.W.Chapman in his scholarly edition of the novels in 1923. Subsequent editions have been based on his text. In this article, one minor emendation has been made for clarification. Cuts within the text have been indicated by three dots (ellipsis).

Further Reading

The best 'further reading' is to read and re-read the novels of Jane Austen. Criticism should come after a wide knowledge of her major work.

Critical work on Jane Austen runs to hundreds of books and thousands of scholarly articles on six novels and some unfinished and minor writings. Inevitably most of it is very repetitive, or obscure and irrelevant to her qualities as a novelist. I have selected six books which offer the reader a variety of approaches that concentrate on what she actually wrote.

(1) *Jane Austen: The Critical Heritage* (2 volumes), edited by B. C. Southam. Routledge 1968, 1976.

The 'Critical Heritage' series was a publishing venture of the 1960s and 1970s in which the editors gathered together the earliest reviews of the author to show what contemporaries thought of the novels. In Austen's case they reveal much about the attitudes and prejudices of the readers for whom she was actually writing. The second volume is devoted to later nineteenth century reviews and essays.

(2) *A Preface to Jane Austen*, by Christopher Gillie, Longman, 1985.

The 'Preface' series provides readers with clear writing on several aspects of the author's work, together with detailed bibliographies and helpful illustrations.

(3) *Jane Austen in Context*, edited by Janet Todd, Cambridge University Press, 2005.

A collection of articles by different writers on many aspects of Austen's work.

(4) *The Cambridge Companion to Jane Austen* edited by Copeland and McMaster, Cambridge University Press, 2011.

The 'Cambridge Companion' aims to cover the cultural, intellectual, and critical aspects of 'Jane Austen studies' from an up-to-date academic but accessible perspective.

(5) *The Truth Tellers: Jane Austen, George Eliot, D. H. Lawrence* by Laurence Lerner. Chatto, 1967.

The most profound and argumentative discussion of Jane Austen in this list, it requires an alert and knowledgeable reader who is ready to argue in return.

(6) *Jane Austen and the War of Ideas* by Marilyn Butler. Oxford University Press, 1987.

Marilyn Butler was a specialist in Romantic literature. In this book she brings her knowledge of the intellectual arguments of the 1790s to 1810s to bear on Jane Austen's notably non-Romantic approach to her material. I refer to the debate in my introduction and my brief discussion of *Persuasion*.

*Ирина Юрьевна Попова,
Московский государственный университет*

«Холодный дом» Чарльза Диккенса как экспериментальный роман

«Холодный дом» (*Bleak House*, 1852–1853) написан Диккенсом (Charles Dickens, 1812–1870) в середине его творческого пути и в самой середине XIX в. В романе сконцентрированы типичнейшие свойства диккенсовского творчества как содержательного, так и структурного плана: сатира на государственный институт (в данном случае — Канцлерский суд и в целом судопроизводство); непреодолимый конфликт между бедными и богатыми; всевластие денег; отношение к деньгам как пробный камень достоинства персонажа; вера в неизбывное, не поддающееся никаким разъедающим обстоятельствам добро в душах достойных; присутствие англических девочек и девушек — будущих идеальных жен, олицетворяющих викторианскую концепцию «ангела в доме»; детективная линия, связанная с тайной происхождения; множество несчастных детей и отношение к ним как, опять же, определение достоинства или злодейства личности; вера в то, что даже одно доброе дело спасет человека от ада и что, как гласит английская пословица, «благотворительность начинается дома»; присутствие манипуляторов (во времена Диккенса они, скорее, попадали под тип фарисеев, это не совсем одно и то же, однако близко); и, что для нас самое главное, поскольку ближе всего к ответу на вопрос о причинах любви к Диккенсу в России, — «групповая порука добра» (понятие, введенное в обиход Мариной Цветаевой [Цветалева1953: 386–389]), когда все добрые и достойные объединяются и бросаются на помощь невинно страдающему. В этом романе также есть узнаваемый диккенсовский образ, восходящий к сказочному «волшебному помощнику», Джон Джарндис, — одними светлыми красками мазанный, без страха и упрека, добрый, щедрый и богатый аристократ — таковым был мистер Браунлоу в «Оливере

Твисте», в самом начале романного творчества писателя (*Oliver Twist*, 1938). После «Холодного дома» мы такого аристократического доброго гения у Диккенса не встретим, писатель будет продолжать верить в неизбывное добро в душах людей, но аристократов среди этих людей не будет. Более того, всякого рода аристократизм он будет подвергать сомнению и даже осмеивать. Так, в «Больших надеждах» (*Great Expectations*, 1860–1861) он не только разъединяет, разводит аристократизм и щедрость (облагодетельствовала Пипа вовсе не аристократка мисс Хэвишем, а беглый каторжник), не только выводит на чистую воду дурацкую миссис Покет (изучение ею генеалогического древа и поиск своих аристократических корней сродни благотворительным планам миссис Джелиби в «Холодном доме» – в результате и того и другого в доме бардак, делающий несчастными членов семьи и даже угрожающий жизни маленьких детей), но и раскрывает, чьей дочерью является на самом деле столь по видимости аристократичная Эстелла.

После этого зачина о традиционных аспектах творчества Диккенса, в том числе и по отношению к его собственному творчеству, обратимся к новаторским особенностям его романа «Холодный дом». Этот роман уникален тем, что в нем автор ставит ряд экспериментов. О каждом из этих экспериментов по отдельности, конечно же, неоднократно упоминали и писали при изучении творчества Диккенса в целом и комментировании «Холодного дома» в частности. Задача данной работы – рассмотреть эти эксперименты в совокупности, представив «Холодный дом» как наиболее экспериментальный роман писателя.

Первым из экспериментов стоит упомянуть тот, который откомментирован самим Диккенсом уже в предисловии к роману. Это **самовозгорание (spontaneous combustion)** одного из персонажей, пародийного Лорда-Канцлера Крука, чья лавка старья находится непосредственно у задней стены Канцлерского суда. В предисловии автор приводит примеры якобы известных ему «реальных» случаев самовозгораний, занимаясь мистификацией доверчивого читателя. Нам важно подчеркнуть,

что это единственный в его творчестве пример чистой фантастики, не находящий никакого материалистического объяснения, его нельзя списать на сон или игру воображения, как в рождественских историях «Рождественская песнь» (*A Christmas Carol*, 1843), «Колокола» (*The Chimes*, 1844) и «Одержимый, или Сделка с призраком» (*The Haunted Man and the Ghost's Bargain*, 1848) и как в том же «Холодном доме» при рассказе о мистических шагах на террасе усадьбы Дедлоков. По сути, самовозгорание — это диккенсовский гротеск, в котором и представление Канцлерского суда как лавки бумажного хлама, и пожелание реальному Лорду-Канцлеру. По внешнему же эффекту — это нечто, напоминающее магический реализм, которому суждено будет появиться лишь через сто лет в Латинской Америке и который, опять же лишь в чисто внешних своих чертах, отзовется в британской литературе последней трети XX в. (см. об этом [Шамсутдинова 2008: 30–34, 38]). В самом конце XX в. в литературе и искусстве возникнет направление *steampunk*, в котором основополагающую роль играют альтернативная история, фантастика и ужасы, связанные с викторианской механической цивилизацией, среди предтеч которого нередко называют и Диккенса. В самом, наверное, популярном за последние годы издании «Холодного дома» находим два приложения: одно — про Канцлерский суд, что неудивительно, поскольку это центральный сюжет романа и главная мишень для сатиры и разоблачения; второе же приложение посвящено самовозгоранию Крука, и в этом свидетельство непреходящей важности этой новаторской сюжетной перипетии [Dickens 2003].

Уже отмечалось, что в «Холодном доме», как и повсюду у Диккенса, множество детей — пожалуй, даже больше, чем в других произведениях. Многие из этих детей несчастны, но некоторым, благодаря воле их создателя, в его художественном мире улыбается сказочное счастье. Они его заслужили своей не разъедаемой никакими жестокими обстоятельствами ангельской сущностью. В этом романе, как также упоминалось выше, мы встречаем

и немало манипуляторов-фарисеев. Но в нем Диккенс создает и совершенно уникальный образ – **манипулятора, работающего под ребенка**. «There is no one here but the finest creature upon earth – a child» – так представляет Хэролда Скимпола добрейший Джон Джарндис [Dickens 2020: 66]. Ни до «Холодного дома», ни после него писатель не соединяет в одном персонаже любимых им детей с разоблачаемыми манипуляторами: был поставлен разовый эксперимент (см. о Скимполе [Jordan 2011]). Ценность представления автором и дальнейшего развития и роли в сюжете образа мистера Скимпола стоит отметить особо. Именно при его первом появлении в романе, в повествовании Эстер, и его вымогательстве денег у небогатых новых домочадцев Джона Джарндиса читатель начинает осознавать прозорливость Эстер и ставить под сомнение ее самооценку как «глупенькой девчонки» (подробнее об этом мы скажем далее). Тогда же в сюжете актуализируется одно из значений прилагательного *bleak* (напомним оригинальное заглавие романа – *Bleak House*) в названии дома Джарндиса – «открытый всем ветрам» [БАРС 1972]: если у золотого, одними светлыми красками рисуемого хозяина дома портится настроение от чьего-то недостойного поведения, он, никогда никого не осуждающий, списывает перемену на восточный ветер. Далее в сюжете романа именно Скимпол, фальшивый ребенок, неприятен при посещении настоящих детей – сирот полицейского Неккета, именно он за взятку выдает сыщикам самого жалкого и несчастного ребенка – подметальщика Джо. Напомним, что отношение к детям для Диккенса всегда важнейший пробный камень сущности персонажа. В его мире будет Спасение для жалующего и поддерживающего Джо мистера Снегсби, персонажа часто комичного, и для домохозяйки умершего Неккета, помогающей его сиротам, и для сведенного с ума Канцлерским судом человека из Шропшира – мистера Гридли, заботящегося о тех же сиротах. Спасения не будет для фальшивого ребенка мистера Скимпола.

Интереснейший для современного, нового, пусть даже очередного рассмотрения романного эксперимента Диккенса вопрос — **структура «Холодного дома»**. Написано на эту тему немало, в том числе и в середине и в конце XX в. (см. [Kennedy 1979; Nabokov 1982]). Согласиться мы можем не со всем.

Новаторство Диккенса для викторианской литературы заключалось в том, что он, **автор-мужчина, ввел повествовательницу-женщину** (обратных примеров, когда автор-женщина использует повествователя-мужчину, было множество — и Мери Шелли, и Эмилия и Энн Бронте, а до них англо-ирландка Мария Эджуорт и многие другие). Ясно, какой это мощный тезис для феминистских исследований конца XX в. (см. [Kennedy 1979; Armstrong 2001]). Но наша работа не об этом.

Суть критики Владимиром Набоковым повествования Эстер Самерсон — и, следовательно, структуры романа — сводится к тому, что с помощью детского лепета и девичьего щебетанья невозможно справиться с серьезными проблемами, которые ставятся в романе. Диккенс, вероятно, это и сам понял, но было уже поздно: начало романа было уже опубликовано, и повествовательница Эстер уже была обещана читателю (роман публиковался частями с марта по декабрь 1852 г.). Поэтому он, осознанно или неосознанно, стал от «детского лепета» увиливать. Сигнализируют, согласно Набокову, о переключениях от авторских глав к главам повествовательницы лишь начальные фразы последних и редкие в них вкрапления с самокритикой (типа «какая же я глупая девчонка!» и т. п.). В остальном язык и стиль Эстер не отличаются от языка и стиля автора, как, надо понимать, и общий серьезный тон, и умение видеть и описывать. То есть, считает Набоков, эксперимент с повествовательницей не удался [Nabokov 1982: 100–102].

Осмелимся здесь не согласиться с блестящей лекцией Набокова. Он не вполне учитывает, что Эстер пишет воспоминания о детстве и юности уже взрослой женщиной, семь лет состоящей в браке, матерью двоих детей. Он не учитывает, что Эстер необычайно умна и очень наблюдательна. Этому есть косвенные

свидетельства — косвенные потому, что все они в ее собственном, вообще-то самокритичном, повествовании. Она способна давать пронизательные и точные оценки людей и их поступков, а также ситуаций; она умеет делать логически безупречные выводы. Изредка прорывающиеся в ее текст оценки ее окружающими заставляют читателя понять, что ее вообще-то ценят все, даже такие непривлекательные персонажи, как миссис Джелиби и мистер Тарвидроп-старший. Ее, правда, никогда не характеризует сам автор: отметим, что, хотя некоторые персонажи представлены в обоих повествованиях, Эстер Самерсон в главах от автора даже не упоминается.

Наконец, Набоков не учитывает, что Эстер получила благодаря Джону Джарндису неплохое образование, даже поработала учительницей в своей школе, может обучать языку и комментировать язык. К тому же она несколько лет до написания своих воспоминаний жила и общалась с Джарндисом. Ее речь и не должна особо отличаться от грамотной речи автора. Два примера Набокова явных присутствий авторской речи в повествовании Эстер о детстве: «The clock ticked, the fire clicked...» [Dickens 2020: 21] и повторяющаяся деталь портрета Велеречивого Кенджа: «And then, taking off his eye-glasses and folding them in a red case, and leaning back in his arm-chair, turning the case about in his two hands, he gave my godmother a nod» [Dickens 2020: 23]. Но разве не могла девочка, наблюдательная и во втором случае почти двенадцатилетняя, все эти детали таким образом отметить и про себя прокомментировать и запомнить, а позже в жизни записать? (Эстер, заметим в скобках, как и все диккенсовские ангельские девочки, акцентированно анти-Лолита, ее психика сориентирована совершенно на другое.) Валери Кеннеди в своей статье показывает, что повествование Эстер отличают особые черты, свойственные именно ее тексту: это всякого рода маркеры сомнения, предположительные конструкции (разновидность сослагательного наклонения), пассивные конструкции, недосказания (gaps) и умолчания (silences) – все то, что свидетельствует о ее неуверенности в себе.

Неуверенность же эту исследовательница связывает с ее тяжелым детским опытом, жесткими внушениями тетки того, что лучше бы ей не родиться, в которых Кеннеди видит влияние кальвинизма [Kennedy 1979]. Соглашаясь с этими наблюдениями, отметим еще и те свойства, которых нет в тексте повествовательницы, — они видны невооруженным глазом, поскольку явно присутствуют в главах авторских. Это, во-первых, сатира (нравственно-этические осуждения Эстер никогда не сатиричны) и, во-вторых, обобщения, как сатирические, так и серьезно и эксплицитно обвинительные. Один наглядный пример: дело «Джарндисы против Джарндисов» после многих десятилетий слушаний и бумажной волокиты завершено ничем, поскольку Канцлерский суд и юристы поглотили все немалое оспариваемое наследство. Абсурд. Гротеск. Повод для сатирических инвектив. Однако из повествования Эстер об этом дне закрытия дела читатель узнает лишь, когда Ричард Карстон, одна из жертв Канцлерского суда и конкретно дела «Джарндисы против Джарндисов», приходит со слушаний домой и умирает. Ни сатиры, ни инвектив — они в главах авторских.

Более наглядно продемонстрировать различие текстов от автора и от повествовательницы может пристальное чтение (*close reading*) и сопоставление отдельных отрывков.

Да, Диккенс не повторял больше опыта с повествовательницей-женщиной. Однако, думается, не потому, что испугался «детского лепета», не способного справиться с серьезными задачами. В «Больших надеждах» он в качестве единственного повествователя, без авторского нарратива, ввел деревенского мальчика Пипа, в начале сюжета совсем маленького и, главное, необразованного (при всей неочевидной ретроспективности повествования, которое ведет зрелый герой, «пытающийся» точь-в-точь воспроизвести себя самого в детстве и отрочестве). В целом можно сказать, что Диккенс усугубил эксперимент, начатый с Эстер. Во многом этот эксперимент, конечно, связан с исследованием богатства возможностей различных точек зрения в эволюции европей-

ского романа XIX, а затем и XX в. (Не забудем, что одновременно с «Холодным домом» во Франции Гюстав Флобер пишет «Госпожу Бовари», где эти возможности использует самым интересным образом.)

Однако Пип из «Больших надежд» выводит нас и еще на один вопрос, связанный с Эстер Самерсон. Надежный ли она повествователь? Ненадежными заведомо бывают либо лжецы, либо искренне не понимающие сути описываемых ими событий простаки — обычно люди из необразованных слоев общества и дети. (Отметим в скобках, что после блестящих ненадежных повествователей до Диккенса, таких, например, как Тэйди в *Castle Rackrent* Марии Эджуорт или Кот Мурр у Гофмана, в XX и XXI вв. эксперимент с ненадежными повествователями продолжается, демонстрируя в том числе и расширение диапазона и возможностей различных точек зрения в романе. В качестве наиболее ярких примеров упомянем слабоумного Бенджи в *The Sound and the Fury* Фолкнера, дворецкого в *The Remains of the Day* Ишигуро, мальчика-аутиста в *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* Марка Хэдона, психопата — заглавного героя в *Engleby* Себастиана Фолкса, бабушку с прогрессирующим синдромом Альцгеймера в *Elizabeth is Missing* Эммы Хили.) Эстер Самерсон может, наверное, показаться ненадежным повествователем, когда описывает детство и юность. Тогда она не знала своего происхождения и потому многого не понимала; но в ее случае ненадежность лишь иллюзия, она пишет, когда уже все знает, и, случается, упоминает, что о том или о другом событии или факте расскажет в свое время. Именно из ее глав читатель все окончательно узнает, хотя и мог начать догадываться ранее, из глав от автора, упоминающих о бездетности леди Дедлок в значимом контексте ее бесприютности в осенние дожди в имении Чесни Уолд и описывающих ошеломленность Гаппи перед портретом миледи и его дальнейшее любопытство и расследование.

Некоторая ненадежность Эстер как повествовательницы связана с ее самооценкой. Как уже отмечалось, ее сомнения

в собственном уме перечеркиваются фактами из ее же рассказа. Не до конца разрешенным, на наш взгляд, остается лишь вопрос о ее утраченной в результате болезни привлекательности. Как и полагается у Диккенса, по счастливой случайности Эстер оказывается в портовом городе как раз тогда, когда в него прибывает из Индии корабль, врачом на котором – полюбившийся ей когда-то Ален Вудкорт. Он смотрит на ее изменившуюся внешность, и она несколько раз отмечает его сожаление: «...I saw that he was very sorry for me» [Dickens 2020: 541]; «He was so very sorry for me that he could scarcely speak» [Dickens 2020: 542]; «I felt as if he had greater commiseration for methan I had ever had for myself» [Dickens 2020: 542]; «And in his last look as we drove away, I saw that he was very sorry for me» [Dickens 2020: 544]. Подчеркнем, что сочувствие Алена при этой первой встрече после разлуки всегда дается опосредованно, исключительно глазами Эстер. Так ли уж она изменилась, или свидетельствует о себе ее заниженная самооценка и прорывается ее повествовательская ненадежность? Спустя некоторое время они с Аленом объясняются в любви, и она сама комментирует, что при встрече в портовом городе приняла за сожаление то, что на самом деле было выражением большого искреннего чувства: «I learned in a moment that what I had thought was pity and compassion was devoted, generous, faithful love» [Dickens 2020: 724].

По сути, мы уже перекинули мостик к четвертому важнейшему эксперименту Диккенса в «Холодном доме», к **изуродованному оспой лицу** Эстер. Зачем писателю понадобился такой сюжетный поворот? Обычно ведь у него красота внешняя и внутренняя друг другу сопутствуют. И наоборот: моральные уроды и внешне либо откровенно уродливы (в качестве одного примера – семья Смоулидов в этом романе), либо акцентированно неприятны несмотря на красивые черты (опять же пример из романа – мадемуазель Органз). Вряд ли также изменение внешности благодаря оставленным оспой рубцам может замаскировать явные черты сходства с кем бы то ни было – в данном случае, черты сходства Эстер

с матерью (пусть сама Эстер и думает иначе, благодаря судьбу за то, что теперь никто ничего не заподозрит). Однако эти черты сходства уже были любопытствующими отмечены до ее болезни. Думается, испортив внешность героини-повествовательницы, Диккенс попытался полемизировать с самим собой и показать – впервые и в последний раз в своем творчестве, – что внутренняя красота не разъедается никакими противоречащими условиями. В отличие от внешней. Он попытался показать, что, как гласит английская поговорка, «красота в глазах смотрящего» (*beauty is in the eye of the beholder*). Даже простая жена кирпичника, признавая, что Эстер красоту утратила, во-первых, не дает никаких деталей и подробностей ее новой внешности и, во-вторых, тут же перечисляет ее привлекательные свойства: «*And that young lady that was such a pretty dear caught his illness, lost her beautiful looks, and wouldn't hardly be known for the same young lady now if it wasn't for her angel temper, and her pretty shape, and her sweet voice*» [Dickens 2020: 549]. Правда, недостойный и нелепый Гаппи спровоцирован Эстер, поднявшей перед ним вуаль, на комичнейшую сцену отказа от предложения руки и сердца [Dickens 2020: 471–475]. Однако когда она приоткрывает вуаль перед Ричардом, его реакция – «*Always the same dear girl!*» [Dickens 2020: 453]. Вот только о ней ли это или о его внутренней неискорченности, не затронутой трагическими заблуждениями? Диккенс попытался также показать, что абсолютного радужного счастья навеки достаиваются не за внешнюю красоту, а за Добро и прочие достоинства. В конце своего повествования – это и конец романа – Эстер, уже семь лет как хозяйка Нового Холодного Дома и обладательница абсолютного счастья, думает в ответ на слова мужа о том, что она более хорошенькая, чем была когда-либо: «*I did not know that; I am not certain that I know it now. But I know that my dearest little pets are very pretty, and that my darling is very beautiful, and that my husband is very handsome, and that my guardian has the brightest and most benevolent face that ever was seen, and that they can very well do without much beauty in me – even supposing –*»

[Dickens 2020: 766]. Все было бы ясно, если бы не это оборванное предположение, завершающее роман. Оно заставляет вспомнить о зеркалах, которые Эстер сразу после болезни не дают, но в которые она далее в сюжете и в заключительной части своего повествования смотрится. Что она в них видит? Почему Диккенс ни разу не описал испорченное лицо? Единственное, что изредка упоминается, – «в шрамах» (scarred). Весьма немногословно для убеждения читателя в видимой некрасивости внутренне прекрасной, одними светлыми красками писаной героини-повествовательницы. Предполагаем, что Диккенс с таким расхождением внутренней сущности и внешнего облика просто не мог справиться, эксперимент интересен как попытка, как намерение быть жизнеподобным, однако до конца не доведен. Толстовская княжна Марья из Эстер не получилась. (Об утрате Эстер красоты в несколько ином ключе пишет Владимир Набоков [Nabokov 1982: 103–104]).

Далее в творчестве Диккенс внешность достойным ангельским существам не портил, однако отдаленное эхо эксперимента можно увидеть в уже упоминавшихся «Больших надеждах». Как известно, изначально этот роман не завершался столь свойственным Диккенсу счастливым концом. Нет, в расплату за иллюзии Пип оказывался у необратимо разбитого корыта. Смог ли автор такой печальный реалистический замысел осуществить всерьез и навсегда? Как известно, по совету Бульвера-Литтона – но с какой легкостью, с какой собственной диккенсовской естественностью! – он дописал конец, в котором и чудесное случайное совпадение (незапланированная встреча Пипа и Эстеллы на пепелище дома мисс Хэвишем, когда они появляются в один и тот же день и час), и нравственная реформа (потрепанной несчастливом браком Эстеллы), и возобновившиеся надежды на счастье.

В заключительной части работы обратимся к тому, что наиболее очевидно связывает великого писателя-викторианца с постмодернистской культурой, теорией и практикой: его внимание к разного рода названиям, а попросту – к языку. Отдельные

аспекты работы Диккенса с языком и стилем неоднократно описаны. Мы, однако, рассмотрим в совокупности и как систему те из них, которые провоцируют **возбуждение знаковой ткани текста**, столь важного свойства литературы последней трети XX в. Возбужденная знаковая ткань, конечно же, свидетельствует и о заведомой игре автора с текстом, и об игре автора и текста с читателем: текст перестает быть только носителем информации, когнитивной или даже чисто эстетической, а привлекает внимание к себе в своем собственном праве, он настаивает на своей самоценности, но все же не отказывается от своих сюжетных обязанностей. По такому тексту невозможно проскользнуть, как по гладкой поверхности, он чреват затрудненностью понимания, он требует остановок и даже расшифровок. Возбужденность знаковой ткани текста в той или иной степени свойственна всем произведениям Диккенса, а в «Холодном доме» она максимально высока. Этот роман, как никакой другой у Диккенса, в качестве импликаций и двигателей главных сюжетных линий имеет создание, написание, переписывание, прочтение различных текстов; их стили; почерк их авторов или переписчиков; неумение читать и обучение чтению; а также алфавит, бумагу, чернила, писчебумажную лавку – все это описано в интереснейшей работе Шейлы Фур *Dickens' Rhetoric* [Foor 1993]. Мы же отметим основные случаи, которые непосредственно возбуждают знаковую ткань текста романа «Холодный дом» и способствуют его прочтению в новом, постмодернистском ракурсе, делая завораживающим текст как таковой (ключевое словосочетание здесь «как таковой», поскольку произведения Диккенса завораживали в течение более ста лет и до постмодернизма).

Начнем с заглавия. «Холодными домами» называются дом Джона Джарндиса и в финале дом Эстер. Это самые теплые дома в романе, в котором множество по-настоящему холодных – начиная с дома тетки Эстер, где протекает ее раннее детство, до домов Дедлоков, где сэру Лестеру всегда холодно, сколько бы каминов ни растапливали, и вплоть до Канцлерского суда, самого холодного

из всех. Здесь проявляется нередко встречающаяся у Диккенса номинация «со сдвигом», т. е. ложная, или относящаяся не к своему непосредственному референту. Значимо в этой связи первые услышанное Эстер упоминание Холодного дома в разговоре Кенджа и Лорда-Канцлера: «"Jarndyce of Bleak House, my lord," said Mr. Kenge. "A dreary name", said the Lord Chancellor. "But not a dreary place at present, my lord," said Mr. Kenge» [Dickens 2020: 33–34]. Другим примером такой номинации является говорящее имя Dedlock (по звучанию, хотя и с отличием в одну букву: dead lock – досл. «мертвый запор»); оно говорит вовсе не о его наследственных носителях, но, возможно, о миледи, приобретшей его в замужестве, и уж точно о поверенном в делах семьи могущественном юристе Талкинхорне, в авторском описании которого прямо упоминается его непроницаемая закрытость: «Mr. Tulkinghorn... enjoys his wine. As if it whispered to him of its fifty years of silence and seclusion, it shuts him up the closer. More impenetrable than ever, he sits, and drinks, and mellows as it were in secrecy, pondering at that twilight hour on all the mysteries he knows...» [Dickens 2020: 267]. Имена Summerson (фамилия Эстер), Krook (фамилия старьевщика – пародийного Лорда-Канцлера), Flite (фамилия полубезумной старушки-истицы) говорят сами за себя, однако тоже по-своему со сдвигом: они означают «лето и солнце», «мошенник», «полет» на слух, но в написании на одну-две буквы отклоняются (солнце – sUn, мошенник – Crook, полет – fliGHt). Традиционные, без диккенсовского фирменного «сдвига», говорящие имена тоже в романе представлены: семейство Smallweed («маленький сорняк»), а также внесюжетные политики лорды Boodle (разг. «дурак, болван») и Doodle (разг. «болван, бездельник»), юристы Blower (разг. «трепач») и Tangle («путаница, неразбериха; запутывать»), фирма ювелиров Blaze and Sparkle («сиять» и «сверкать»). Подчеркнем, что говорящие имена различных типов – всегда прием, заставляющий читателя не забывать о семантике текста, о его самоценности и не скользить по его поверхности лишь для получения информации.

Приемом с аналогичной функцией являются и ярко индивидуальные речевые характеристики. Они представляют собой либо повторяющиеся слова и фразы, постоянно сопутствующие персонажу, и встречаются повсюду у Диккенса (в «Холодном доме» один из примеров – проклятия дедушки Смолуида в адрес жены); либо же грамматически и фонетически ненормативную речь, искаженность которой передается в тексте орфографией, – здесь это, например, неправильная речь француженки Ортанз, демонстрирующая не только ее иностранность, но и подчас эмоцию: «“Because you have known perfectly that I was en-r-r-r-raged!” It appears impossible for mademoiselle to roll the letter “r” sufficiently in this word» [Dickens 2020: 510] – и совсем по-иному искаженная речь подметальщика Джо: «Jo suddenly comes out of his resignation and excitedly declares, addressing the woman, that he never known about itthe young lady, that he never heern about it, that he never went fur tonhurt her, that he would sooner have hurt his own self, that he’d sooner have had his unfortnet ed chopped off than ever gone a-nigh her, and that she wos wery good to him, she wos» [Dickens 2020: 550]. Приведенный пример особенно интересен, поскольку искажения воспроизведены в несобственно-прямой речи. В «Холодном доме» мы находим и пародийное гротескное фонетическое копирование речи аристократа, кузена лорда Дедлока: «The debilitated cousin says of her that she’s beauty nough – tsetup shopofwomen – but rather larming kind – remindingmanfact – inconvenient woman – who WILL getoutofbedandbawthstahilshment – Shakespeare» [Dickens 2020: 566]. Такое воспроизведение требует внимательного прочтения, иногда почти дешифровки, смысл же может оказаться не важным, информация едва ли не нулевой, т. е. мы имеем дело с текстом ради текста – и, следовательно, с возбужденной знаковой тканью.

Наконец, еще один способ привлечь внимание к тексту как таковому – это попросту его комментарий автором или персонажами: «He appeared to enjoy beyond everything the sound of his own voice. I couldn’t wonder at that, for it was mellow and full

and gave great importance to every word he uttered. He listened to himself with obvious satisfaction and sometimes gently beat time to his own music with his head or rounded a sentence with his hand. I was very much impressed by him – even then, before I knew that he formed himself on the model of a great lord who was his client and that he was generally called Conversation Kenge» [Dickens 2020: 25]. Самый простой пример – реагирование Эстер на неграмотную речь Чарли: «To which Charley, whose grammar, I confess to my shame, never did any credit to my educational powers, replied, “Yes, miss. Him as come down in the country with Mr. Richard.”» [Dickens 2020: 534]. Схожую функцию – привлечь внимание к тексту – выполняют и случаи неправильного понимания персонажами значений слов и номинаций «“He has been took, miss!” “Took?” said I. “Took, miss. Sudden”». Эстер понимает took как «случился припадок», служанка же имеет в виду «задержан представителем закона» [Dickens 2020: 71]. Обращают на себя внимание также неоднократные полные непонимания и уточнения персонажами смыслов: «“Jail,” said the strange man... “Or Coavinces.” “May I ask, sir, what is –” “Coavinces?” said the strange man. “A ‘ouse”» [Dickens 2020: 72]. «“There will be a world more wiglomeration about it, I suppose, but it must be done.” “More what, guardian?” said I. “More wiglomeration,” said he. “It’s the only name I know for the thing.”» [Dickens 2020: 92]. Интереснейший пример находим в обмене репликами между леди Дедлок и Талкингхорном: «“It would be useless to ask,” says my Lady... “whether anything has been done.” “Nothing that YOU would call anything has been done today,” replies Mr. Tulkinghorn» [Dickens 2020: 17–18].

Отмеченные черты эксперимента и новаторства Диккенса в «Холодном доме», возможно, проливают некоторый свет на «современность» писателя. Не случайно к его творчеству в последние десятилетия вновь и вновь обращаются исследователи литературы. Приведем лишь несколько самих за себя говорящих глав: *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture* [Clayton 2003]; *Dickens to Postmodernity*

and Back [Tomaiuolo 2006]; *Dickens from a Postmodern Perspective: Alfonso Cuarón's "Great Expectations" for Generation X* [Holt 2007]. Впрочем, интерес к Диккенсу можно расценивать и как результат повышенного внимания в два пост-постмодернистские десятилетия к викторианской литературе в целом, что очевидно не только по новым англоязычным исследованиям, но и по возникновению в британской литературе направления/жанра – неовикторианства/неовикторианского романа (см. [Clayton 2012; Hancock 2012; Heilmann & Llewellyn 2010; Neo-Victorian Studies 2008]).

Список литературы

БАРС: Большой англо-русский словарь / Под ред. И. Р. Гальперина. М.: Советская энциклопедия, 1972.

Диккенс Ч. Холодный дом / Перевод М. Клягиной-Кондратьевой. М.: Эксмо, 2010. 992 с.

Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Проза. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1953. С. 372–410.

Шамсутдинова Н. З. «Магический» реализм в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди): дисс. ... канд. филол. наук. М.: 2008. 178 с.

Armstrong Nancy. Gender in the Victorian Novel // *The Cambridge Companion to the Victorian Novel* / Ed. by Deirdre David. Cambridge, New York, Port Melbourne, Madrid, Cape Town: Cambridge University Press, 2001. P. 97–124.

Clayton Jay. Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture. Oxford and NY: Oxford University Press, 2003. Vii; 258 p.

Clayton Jay. The Future of Victorian Literature // *The Cambridge History of Victorian Literature* / Ed. by Kate Flint. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 712–729.

Dickens Charles. Bleak House: Penguin Classics, 2003. 989 p.

Dickens Charles. Bleak House: Global Grey ebooks, 2020. 766 p. URL: globalgreybooks.com (дата обращения: 23.06.2020).

Foor Sheila M. Dickens's Rhetoric. New York: Peter Lang Publishing Ltd., 1993. 149 p.

Heilmann Ann & Llewellyn Mark. Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. Xii; 323 p.

Holt Shari Hodges. Dickens from a Postmodern Perspective: Alfonso Cuarón's "Great Expectations" for Generation X // Dickens Studies Annual. Vol. 38 (2007). P. 69–92. URL: <https://www.jstor.org/stable/44372177> (дата обращения: 20.08.2020).

Jordan John O. Supposing Bleak House. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2011 (first publ. 2010). 186 p.

Kennedy Valerie. 'Bleak House, More Trouble with Esther?' // Women's Studies in Literature. 1979. (1:4). P. 330–347.

Nabokov Vladimir. Bleak House // Nabokov Vladimir. Lectures on Literature / Ed. by Fredson Bowers: Harcourt Brace Jovanovich, 1982. P. 63–124.

Neo-Victorian Studies 1.1 (2008). URL: <http://www.Neovictorianstudies.com> (дата обращения: 20.08.2020).

Totaiuolo Saverio. Dickens to Postmodernity and Back. Studi di Anglistica / Leo Marchetti e Francesco Marroni. 2006. P. 223–242. URL: <http://www.arsneeditrice.it> (дата обращения: 11.08.2020).

*Барвара Андреевна Бячкова,
Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Традиции и новаторство поздней викторианской литературы: творчество Энтони Тrolлопа

Творчество писателя Энтони Тrolлопа (*Anthony Trollope, 1815–1882*) в течение долгих лет оставалось почти полностью (и незаслуженно) забытым в советском литературоведении, даже при известности и популярности писателя у его русских современников (прежде всего отмечают роль, которую Э. Тrolлоп сыграл в творческом становлении Л. Толстого) (об истории литературоведческих исследований творчества писателя в отечественном литературоведении см. [Proskurnin 2019]; о Толстом и Тrolлопе см. [Гнюсова 2014]).

Парадокс заключается в том, что Э. Тrolлопа на родине считают одним из самых значительных писателей второй половины XIX в., представителем, если не своего рода символом, викторианской эпохи. Действительно, в произведениях Э. Тrolлопа переплелись яркие черты зрелой викторианской литературы и самого феномена «английский роман», который именно со второй половины XIX в., развиваясь и модифицируясь, «возрождается» в литературе разных стран и по сей день.

Уже некоторые факты биографии писателя были весьма характерны для его эпохи. Возрастающая популярность чтения, сравнительная доступность художественной литературы, ее особый статус как площадки для обсуждения насущных проблем самого разного свойства привели к тому, что во второй половине века за перо берутся очень разные люди, профессиональные писатели работают активно и продуктивно, даже имея другую, «официальную» профессию, появляются целые семьи и династии писателей.

К одной из таких семей принадлежал и Энтони Тrolлоп. Литературовед Дж. Сазерленд, исследовавший феномен викториан-

ской литературы, приводит следующие цифры: «Энтони написал 47 (романов), его мать Фрэнсис Мильтон написала 35, его сестра Сесилия создала один, незадолго до своей смерти от чахотки, несколько кузенов написали в общей сложности дюжину. Наконец, брат Энтони Томас Адольфус написал 20 романов, а его вторая жена Фрэнсис Элинор Троллоп – свыше 60. Все вместе Троллопы создали 170 произведений, что составляет 0,3 процента от общего количества викторианских романов» [Sutherland 1995: 158]. Так сложилось, что произведения других представителей писательской династии Троллопов на фоне творческого наследия Энтони отошли на задний план и не столь известны читателю. Однако раннее знакомство с особенностями творческого процесса, усвоенная привычка к ежедневному литературному труду, четкие планы по продуктивному написанию произведений, отношение к жизни как к материалу для творчества – все это не только создало Э. Троллопа как писателя, но и наложило отпечаток на его произведения.

Как и его писатели-современники (в том числе связанные с Э. Троллопом родственными узами), писатель привносит в литературу реальность как таковую, правдоподобно изображая и неспешно, но критично осмысляя ее. Его авторитетами в литературе были Г. Филдинг, Л. Стерн, Дж. Остен, У. М. Теккерей. Жанр ироничного романа-анализа, как известно, активно развивал Л. Стерн. Романы Троллопа, особенно ранние, во многом перекликаются с полными иронии романами-анализами Стерна. Так, хрестоматийный образ мистера Слоупа из «Барчестерских башен» (*Barchester Towers*, 1857) имеет некоторое сходство с доктором Слоупом из «Жизни и мнений Тристрама Шенди» (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentlemen*, 1768); отсюда же Троллоп почерпнул идею «бесед с проницательными читателями» [см. об этом: Oxford Reader's Companion to Trollope 1999: 392]. Еще одним литературным авторитетом для Э. Троллопа была Дж. Остен. Троллоп использует свойственные Остен, особенно позднему периоду ее творчества, приемы драматизации, внутреннего монолога героя, а также

умение писательницы находить материал для своих произведений в камерной, обыденной жизни персонажей. Однако иногда Троллоп пародирует романы Остен; например, троллоповед А. Райт считает пародией «на сентиментальную традицию и романы Дж. Остен» роман Троллопа «Домик в Оллингтоне» (*The Small House in Allington*, 1864) [Wright 1983: 61]. Это пародирование связано со следованием традиции других английских писателей – Г. Филдинга и У. М. Теккерея, в произведениях которых органично присутствует фигура ироничного автора-рассказчика, готового посмеяться не только над отрицательными, но и над положительными героями, и тем самым сделать их характеры более объемными, реалистичными и правдоподобными. Место У. М. Теккерея среди литературных авторитетов для Троллопа – особое. Именно Теккерею посвящена отдельная его книга «Теккерей» (*Thackeray*, 1879). Сравнивая Троллопа и Теккерея, А. Поллард проводит следующую параллель: «Между ними есть сходство, но различие еще более очевидно. Они описывают жизнь среднего и высшего классов, но Троллоп кажется по времени и месту ближе к своему миру, нежели Теккерей к своему... Троллоп разделяет сатирический взгляд Теккерея на жизнь, его реализм, интерес к проблеме человека, личности в обществе, интерес, с которым автор смотрит, как изменяется персонаж от романа к роману» [Pollard 1978: 124]. Однако, по наблюдению литературоведа, будучи «учеником» Теккерея, Троллоп, в частности, не идет по пути острой сатиры, свойственной старшему современнику: «Он смотрит на мир уставшим "сардоническим" взглядом как человек мудрый и опытный. Троллоп не настолько лишен иллюзий» [Pollard 1978: 107].

В викторианском обществе второй половины века наблюдалось весьма любопытное сочетание консервативных и либеральных тенденций. С одной стороны, викторианцы, в общем и целом, были уверены в правильности исторического выбора, «курса», которым идет страна, и не стремились к глобальным переменам. С другой стороны, огромное количество актуальных проблем

требовало решения (среди них были, например, экономическое неравенство, часто возникающие непростые ситуации в колониях и просто «на границах» Империи, например в Ирландии, несовершенство семейного права, проблемы статуса и самореализации женщины и пр.). Все эти вопросы обсуждались более чем бурно, нередко предлагались более чем радикальные и либеральные решения. Под влиянием сочетания консервативного и либерального начал писатели викторианской эпохи, вне зависимости от выбранного ими «жанра» романа (условно романы этого периода делились на «строго реалистические» и «сенсационные»), создавали реалистичную и беспристрастную картину действительности в полном соответствии с традициями, морально-нравственными канонами и представлениями эпохи. При этом тот или иной «проблемный» сектор жизни викторианцев получал на страницах романа особое внимание и критическое, многогранное осмысление, способное заставить читателя задуматься над проблемой или даже поменять свою точку зрения на нее. Такое же сочетание мы видим и на страницах романов Э. Тrolлопа. Хроникальный, но при этом ироничный тон повествования и своеобразная типизация, свойственные, например, его первому большому романному «Барсетширскому» циклу и призванные добиться эффекта узнавания людей, ситуаций и времени, соседствуют с достаточно драматичными ситуациями и интересными, сильными, нестандартными характерами, что, напротив, погружает читателя в особый, новый ракурс воспроизведения привычного и знакомого ему мира. Консервативное и либеральное начала соседствуют и в диалоге, который в романах писателя автор-рассказчик неизменно ведет со своими читателями.

Как и его современники, писатель ощущал ответственность за своего читателя. Широко известно, как велика была дидактическая функция викторианской литературы. Художественные произведения считались средством совершенствования читателя, его духовного роста. Именно поэтому совсем не редко писатели викторианской эпохи на страницах произведений напрямую

обращались к читателям, прямо высказывали свою точку зрения на происходящие события, как, например, Ч. Диккенс «откликнулся» на смерть мальчика Джо в романе «Холодный дом» (*The Bleak House*, 1852). Э. Тrollop поступает так же. Его обращения к «читателю» или «читательнице» (*fair reader*) не так патетичны и эмоциональны, как у Диккенса, и ему ближе спокойный, слегка ироничный тон, свойственный У. М. Теккерее, но отношение автора-повествователя к герою в романах Тrolloпа никогда не вызывает сомнений, а его равнодушие к персонажам «заражает» равнодушием и читателей. Один из ярких примеров – роман, уже в название которого Тrollop выносит обращенный к читателю вопрос: «Можете ли вы простить ее?» (*Can You Forgive Her?*, 1864). Героиня романа Элис Вавасор «нуждается в прощении читателями» за две разорванные помолвки (серьезный проступок, по меркам викторианской морали). Первую она разрывает, когда осознала ошибочность своей надежды на то, что, заключив брак с кузеном Джорджем Вавасором, она сможет самореализоваться как супруга политика и «полезного» обществу человека. Именно поэтому она возвращается к своей первой и настоящей любви, от которой было отказалась. Однако о проблеме ограниченных возможностей для самореализации женщин читателю этого романа «напоминают», в частности, ироничным диалогом героини с одним из персонажей: «Вы охотитесь? – Нет. – Стреляете? – Нет. – Ездите верхом? ...Что же вы делаете? – Сажу дома и... – Чините чулки?» [Trollope 1986: 291–293]. Этот диалог (в том числе) подчеркивает серьезность женского вопроса и наводит читателей на размышления, которые автор-повествователь обобщает следующим образом: «Можешь ли ты простить ее, моя милая читательница? Или я задаю этот вопрос слишком рано? Что касается меня, я простил ее... Я научился думать, что даже подобное "преступление" против женственности можно простить» [Trollope 1986: 220].

С дидактической функцией романов Э. Тrolloпа связан и вопрос существовавшего в викторианскую эпоху условного деления произведений на «сенсационные» и «строго реалистические».

Об этом Э. Тrollope писал в «Автобиографии»: «Есть романы сенсационные и анти-сенсационные. Романы, которые считаются анти-сенсационными, называют реалистическими. Я автор реалистических романов. Мой друг Уилки Коллинз считается автором сенсационных романов... Я думаю, что все это неправильно. Хороший роман должен быть и в высшей степени реалистичным, и в высшей степени сенсационным» [Trollope 1996: 146]. И действительно, герои Тrollope редко встречаются с исключительными обстоятельствами (как и герои Дж. Остен). Они заняты понятными и привычными читателям вопросами карьеры (духовной – в Барчестерском, политической – в Паллизеровском циклах), семейными делами, часто – имущественными вопросами, наследства, например: романы «Попенджой ли он?» (*Is He Popenjoy?*, 1878) или «Леди Анна» (*Lady Anna*, 1874). Не менее часто его герои заняты решением сугубо личных вопросов, например выбора спутника жизни – это одна из самых «любимых» Э. Тrollope сюжетных коллизий. С другой стороны, романы Тrollope не лишены определенной занимательности, а драматическое и детективное начала в романах писателя всегда соседствуют с глубоким психологизмом, детерминированным концентрированно личным подходом к проблеме, остро переживаемой (и проживаемой) персонажем. Семейные, «домашние» тайны, связанные с вопросами родства и наследства, подобно тем, которые описываются в романах «Брильянты Юстесов» (*The Eustace Diamonds*, 1873), «Попенджой ли он?», «Леди Анна», важны еще и тем, что из-за них герои оказываются в психологически заостренной ситуации выбора. Так, например, заглавная героиня романа «Леди Анна» вынуждена выбирать, по сути, между двумя «я» (двумя образами жизни, двумя потенциальными спутниками жизни и пр.): мисс Анной Мюррей (будущей миссис Дэниэл Туэйт, супругой достойного и обеспеченного, но незнатного человека) и аристократкой леди Анной Ловел. Преодолев множество сомнений и испытаний, в том числе и сопротивление матери, оказавшись на грани психической болезни, героиня делает выбор в пользу «миссис Туэйт», и в итоге принципиальное

значение приобретает личное счастье героини, а не то, действительно ли она была законной дочерью своего родовитого отца или же друзьям и помощникам семьи просто удалось убедить в этом суд, решавший судьбу семейного состояния.

Похожая ситуация разыгрывается и в романе «Доктор Торн» (*Doctor Thorne*, 1857). Тайна рождения Мэри Торн – причина как испытаний девушки, так и ее финального «триумфа» (история Мэри очень похожа на сказку о Золушке). Однако ее дядя и опекун (заглавный герой романа), в свое время подаривший девочке, рожденной вне брака и утратившей отца еще до появления на свет, имя, любовь и достойное воспитание, с самого начала понимает, что его племянница, кем бы она ни была, достойна счастья намного больше своих богатых и знатных сверстниц.

Примером использования мотива тайны и детективной сюжетной линии в творчестве Э. Тrolлопа может служить история с «украденным» денежным чеком, в присвоении которого многие подозревают преподобного Джосайю Кроули, в романе «Последняя хроника Барсета» (*The Last Chronicle of Barset*, 1867). В этом случае детективная линия сама по себе не важна, но выполняет сразу несколько функций. Для одних персонажей, например майора Генри Грантли, влюбленного в Грейс Кроули, она становится серьезным испытанием на прочность чувств и верность идеалам и принципам. Для юного Джона Имза, взросление и становление которого демонстрируется в Барсетширском цикле, – это возможность защитить невинного и таким образом совершить по-настоящему благородный поступок зрелого, сложившегося человека. Что касается главных героев цикла – представителей духовенства – неоднозначная ситуация, с одной стороны, проверяет их на особенно ценные для священнослужителей качества: доброту, веру в ближнего своего (и тем более – коллегу), умение понимать и помогать, заботиться о других людях, а не только о собственной карьере. А с другой стороны, детективная линия подчеркивает основные черты характеров персонажей, знакомых по другим романам цикла, которые тоже преподносят важные

моральные уроки читателям. Например, мистер Кроули в юности подумывал перейти в католичество. Он не сделал этого, но на всю жизнь так и остался суровым аскетом, похожим на католического священника. Несмотря на наличие у него семьи и тяжелое материальное положение, он из-за ложной гордости с крайней неохотой принимает помощь. В «Последней хронике Барсета», страдая от обвинений в тяжком преступлении, он едва не лишается рассудка и здоровья, чего мог бы избежать, если бы позволил людям поддержать и утешить его.

Романы Э. Тrolлопа первого и последнего этапов его творчества (их также называют «ирландскими») отличаются почти «сенсационной» драматичностью сюжета (об «ирландских» романах писателя см. [Бячкова 2015]). Трагически погибают дети Ларри Макдермота («Макдермоты из Балликлорана» (*The Macdermots of Ballycloran*, 1847), миссис О'Хара убивает юношу, соблаздившего ее дочь, и сходит с ума «Око за око» (*An Eye for an Eye*, 1870), неоконченный Тrolлопом роман «Земельная лига» (*The Landleaguers*, 1882), судя по оставленным писателем планам и черновикам, должен был иметь относительно счастливый конец, но одна из сюжетных линий связана со страшным преступлением: убийством десятилетнего мальчика. Такой драматизм (и даже трагизм) сюжетов «ирландских» романов соседствует с подчеркиваемыми писателем красотой и благородством жителей этого края, природой. Яркие, почти романтические контрасты необходимы писателю для того, чтобы показать тяжелую картину постепенного «увядания» старой Ирландии, которая плохо приспосабливается к новому, промышленному, капиталистическому миру.

Именно динамика окружающей действительности интересовала Э. Тrolлопа больше всего. Еще более важно для писателя показать человека, своего современника, во всех проявлениях. Как писал Р. Полхемус, «в сердце его романов не мир, а определенный человек, продукт и производитель меняющегося общества, герой, который также должен измениться» [Polhemus 1968: 3]. Отечественный исследователь Барчестерского цикла

М. В. Петрова писала, сравнивая Э. Троллопа с его современницей и другом Дж. Элиот: «Основным требованием эстетической программы Дж. Элиот и Э. Троллопа было точное и правдивое изображение действительности... Он умел проникать в суть явлений, "нырять" на дно человеческой души и влиять на читателя... Жизнь является для Троллопа источником подлинного творчества» [Петрова 1980: 70–72].

В отличие от О. Бальзака, Э. Троллоп в романских циклах не ставил конкретной цели описать все слои современного ему английского общества. В социальном плане изображаемый писателем круг персонажей не очень обширен: как и Дж. Остен, Э. Троллоп, за редким исключением, изображает представителей среднего класса и аристократии (с обязательным присутствием «прослойки» между ними – так называемого «upper-middle» класс). Вместе с тем аналитизм автора-повествователя в отношении своих персонажей, внимание к психологическим деталям, сочетание типических и индивидуальных черт в каждом герое, скрупулезное исследование персонажей в динамическом взаимодействии друг с другом способствуют тому, что перед читателем, казалось бы, на небольшом пространстве (провинциальный город, дом или имение одного семейства и пр.) раскрывается широкая панорама жизни.

В первую очередь такое «объемное» впечатление создается в романских циклах писателя: Барчестерском и Паллизеровском (Парламентском). Барчестерский цикл повествует о буднях провинциального кафедрального города. Центром повествования в цикле является феномен англиканского духовенства, священнослужители Барсетшира (а также члены их семей), перед которыми стоит интересно поданная автором задача сочетать духовную сферу деятельности с привычными, мирскими вопросами карьеры, семьи, взаимоотношений с коллегами и вышестоящими, вопросами самообразования и самосовершенствования. Созданные Э. Троллопом герои несомненно стали одними из самых ярких образов священнослужителей в английской литературе.

Паллизеровские (или Парламентские) романы, названные по имени главного героя Пантагенета Паллизера, относят к жанру политического романа (см. о серии [Проскурнин 1981], [Проскурнин 2000]) традиции которого в XX в. продолжит, например, Ч. П. Сноу (к тому же создавший одну из самых известных биографий Троллопа). На фоне рассказа о разных стадиях политической карьеры главного героя, изображения светской, семейной и общественной жизни политиков автор ставит вопросы личной ответственности, честности, моральной и нравственной целостности тех, кому было доверено управление страной.

В обоих циклах крайне важен вопрос времени, развития, смены поколений, нравственных ориентиров и правил. С проблемой изменений сталкиваются так или иначе все главные герои циклов. Преподобный Септимус Хардинг, герой Барчестерского цикла, с первого романа серии «Попечитель» (*The Warden*, 1855) размышляет о том, есть ли в мире завтрашнего дня место для таких как он. Доброта, кротость, отзывчивость, еще и страстная любовь к музыке (в минуты душевных волнений мистер Хардинг даже начинает играть на «воображаемой виолончели») плохо сочетаются с жесткостью, карьеризмом и практицизмом новых поколений, желающих избавиться от «ненужного хлама» прошлого [Trollope 1996: VI–VII].

Об этом же приходится задуматься и сквозному герою Парламентских романов Пантагенету Паллизеру, особенно в последнем романе серии «Дети герцога» (*The Duke's Children*, 1880). Осмысляя свой жизненный путь и сравнивая свои установки (моральные, нравственные и даже политические) с воззрениями нового поколения, Паллизер остается по большому счету верен себе. В жизни его не раз выручали такие качества, как ответственность за себя и ближнего, терпение и умение не поддаваться эмоциям и крайностям. В свое время, например, именно эти качества помогли ему сохранить семью, удержать молодую жену, которая вышла замуж не по любви и была готова покинуть мужа (роман «Можете ли вы просить ее?»). Благодаря пониманию и терпению

супруга леди Гленкора хотя и сохранила импульсивную, эмоциональную натуру, которая еще не раз будет ставить под угрозу очень многое, вплоть до политической карьеры Пантагенета, не сделала рокового шага, поняв, что ей нравится как ее социальный статус, так и жизнь с понимающим, любящим и надежным мужем. В «Детях герцога» личные качества Паллизера помогают ему лучше понять своих детей, основы жизни новых поколений в целом. Потеряв жену, оставшись с детьми один, герой еще тяжелее переживает произошедшие с молодежью перемены. Но постепенно, анализируя прошлое и настоящее, вспоминая себя и леди Гленкору в молодые годы, осмысляя личный жизненный опыт, он признает за детьми право проживать свою жизнь самим. Так, например, желание старшего сына сменить политическую партию уже кажется ему не трагедией, а поступком, достойным понимания и уважения.

Как видим, герои Э. Троллопа ощущают современное общество в напряженной социально-нравственной динамике. Однако результатом их размышлений становится не только принятие изменений в нем, но и стремление сохранить достойные черты прошлого и настоящего.

Б. М. Проскурнин пишет о романе «Дети герцога»: «Роман Троллопа – это не столько роман событий, сколько хроника психологических реакций и мотивов поведения персонажей... Здесь коренится основной источник драматизма внутренней жизни, которая нередко строится на воспоминаниях и припоминаниях, мечтах о будущем и размышлениях о настоящем, игре сознания и других психологических медитациях героев, имеющих, однако, одну общую основу – однонаправленность их логической упорядоченности и поступательности от прошлого через настоящее к будущему» [Проскурнин 1992: 64]. Добавим, что психологические реакции и размышления героев над своим временем, окружением, проблемами и пр. еще и являются средством построения характера персонажа в творчестве Э. Троллопа. Прав исследователь, когда подчеркивает, что характерология писателя основана

на «самоанализе, самонаблюдении персонажа, стремящегося познать себя как личность» [Там же: 79]. Способность Э. Тrolлопа создавать психологически тщательно проработанные характеры героев, которые в равной мере могут отражать особенности своей эпохи, а иногда и «спорить» с ней, – одна из ярчайших особенностей творческого метода писателя. Романы Тrolлопа аккумулируют едва ли не все достижения английской романистики предыдущих эпох в изображении героя. Вслед за некоторыми своими предшественниками и старшими современниками писатель создавал портреты обычных, «маленьких» людей, тем самым продолжая, во-первых, непрерывную реалистическую традицию английского романа (через правдивое изображение человека – героя, в том числе), а во-вторых, напоминал читателям о ценности абсолютно любого человека и всякой личности.

Уже было сказано о том, что для создания психологически достоверного образа персонажа Э. Тrolлоп активно пользовался «диалогом» между автором-повествователем и имплицитным адресатом (подробнее об этом см. [Бячкова 2009]). Среди других приемов – психологическая деталь, внутренний монолог героев, диалоги с психологическим подтекстом, разнообразные контрасты и сопоставления, даже особое построение сюжета – определенная «провокация», заставляющая читателя поменять свое мнение или представление о некой жизненной ситуации, персонаже (как из литературы, так и из жизни).

Контрасты и сопоставления в творчестве Э. Тrolлопа прослеживаются сразу на нескольких уровнях. Во-первых, это помещение нескольких героев в похожую жизненную ситуацию с последующим сравнением их поведения, мотивации, принятых решений. Одна из наиболее частых у Тrolлопа моделей сюжета – это изображение сразу нескольких героинь (реже – героев) в ситуации выбора спутника жизни. По этой «схеме» выстраиваются сюжеты, например, романов «Барчестерские башни», «Доктор Торн», «Можете ли вы простить ее?», «Домик в Оллингтоне», «Брильянты Юстесов» и многих других. Непростой выбор с последующим обретением

семейной гармонии – сюжетная ситуация, «унаследованная» Троллопом еще от Дж. Остен и Г. Филдинга, которую впоследствии весьма, правда, своеобразно использовали младшие современники Э. Троллопа, например Т. Гарди.

Иногда Э. Троллоп проводил сравнения (и призывал к этому своих читателей) другого свойства. Подобно У. М. Теккерею (например, в «Ярмарке тщеславия»), Э. Троллоп иногда выносит действие своих произведений за границу Британии. Материалом подобных произведений служили собственные впечатления писателя, увлеченного путешественника. Однако они были ценны не сами по себе, а как возможность продемонстрировать особенности иной культуры (или, как в романе «Вандея», истории), в сопоставлении с культурой английской. Причем мудрый автор-повествователь всегда ищет «золотую середину» между культурами, демонстрируя как «достижения» родной страны, так и то, чему Англии стоит поучиться у иностранцев. В «Вандее» (*La Vedée*, 1850) встает картина послереволюционного террора во Франции, когда человеческая жизнь абсолютно обесценивается. А в рассказе «Замок Принца Полиньяка» (*The Château of Prince Polignac*, 1861) читателям напоминают, что во Франции ценят любой честный труд, в то время как в английском, нередко снобистском, обществе с этим не все благополучно. Трагедия заглавной героини романа «Линда Трессел» (*Linda Tressel*, 1868), ставшей жертвой религиозного пыла и авторитаризма тетки, возможна как в Германии, так и в Англии (неслучайно в похожей ситуации, хотя и необязательно с трагическим финалом, оказываются и другие героини писателя, англичанки, например в романе «Рейчел Рей» (*Rachel Ray*, 1863). А драма Нины Балатка (*Nina Balatka*, 1867), христианки, полюбившей еврея, тесным образом связана с родным городом героини – Прагой (Лондон писателем называется в числе городов, где евреи живут «среди христиан... как равные, они давали и брали, уважали и были уважаемы...» [Trollope 1991: 69]).

Исследователи, анализируя психологические детали и внутренние монологи в романах Э. Троллопа, называют его знатоком жен-

ской психологии (см. П. Хэнсфорд Джонсон [цит. по: On the Novel 1971: 85]). Судя по всему, Э. Тrollop считал, что женский внутренний мир больше основан на эмоциях, импульсах, интуиции, внимании к бытовым деталям в сочетании с умением понимать и видеть главное, более острой, чем у мужчин, восприимчивости к происходящим событиям. В качестве примера можно назвать ту же «Нину Балатка». В романе Э. Тrollop демонстрирует то, что он называет «остротой женской памяти» [Trollope 1991: 63]: первое, что делает Нина, в очередной раз поссорившись с теткой, – проверяет ожерелье матери в шкатулке. В комнате со шкатулкой тетку ожидала ее служанка и наперсница, от которой не приходится ждать хорошего, поэтому Нина торопится убедиться, что с семейной реликвией все в порядке. С другой стороны, роман насыщен повторами. Значительная часть диалогов Нины с другими героями посвящена ее помолвке с евреем Антоном Трендлсом и негативной оценке этого события большинством родных и Нины, и ее жениха. Автор-повествователь словно погружает читателя в мир, в котором изо дня в день существует главная героиня. Такой же прием был, как мы помним, характерен для эпистолярных романов С. Ричардсона. Повторы могут быть тяжелы для восприятия, однако благодаря им истоки глубокого психологического кризиса, который переживает Нина в финале, более понятны читателям. Они буквально на себе прочувствовали, «прослушали» все несправедливые, жестокие слова, которые сыпались на героиню. Очевидно, что сохранить спокойствие и здоровье в этой ситуации было невозможно, и поэтому читатель может только сочувствовать героине и радоваться ее выздоровлению и счастливому финалу.

Упомянутая сюжетная «провокация» в романах Э. Тrollopa может быть связана как с образом отдельного персонажа, так и с определенной сюжетной линией в целом. В первом случае внутренний монолог героя демонстрирует далеко не «традиционную» оценку противоречивой, по викторианским меркам, ситуации, но форма монолога такова, что читатель вынужден задуматься: а так ли уж неправ герой? В одном из первых романов писателя

«Макдермоты из Балликлорана» миссис МакКеон, образцовая мать уважаемого семейства, делает страшное открытие: Фими Макдермот, подруга дочерей и гостя в ее доме, беременна, не будучи замужем. Мораль и приличия требуют, чтобы Фими как можно скорее вернулась к себе домой. Миссис МакКеон это понимает, но «как могла она выгнать из дома эту несчастную, слабую, больную девочку, отослать в пустой полуразрушенный дом, к слабеющему душой и телом отцу, где никто не окружит заботой, так необходимой в ее положении?» [Trollope 2004, XVI]. Внутренний монолог миссис МакКеон показывает, как истинно христианские и просто материнские чувства героини оказываются сильнее установленных обществом правил, а риторические вопросы призывают читателя ответить на них и сделать для себя вывод о том, правильно ли поступила миссис МакКеон и действительно ли Фими и ее «прототипы» из реальной жизни заслуживают только осуждения.

Ярким примером «провокации» читателя, игры с литературной традицией с помощью иронии, авторского комментария и детального психологического портрета героя является роман «Мисс Макензи» (*Miss Mackenzie*, 1865). Продолжая традиции У. М. Теккерея и Дж. Остен, Э. Троллоп иронически обыгрывает каноны понятия «героиня романа». Заглавной героине романа тридцать шесть лет. Однако автор сразу же предостерегает читателя против того, чтобы видеть в ней старую деву: «...мисс Макензи в тридцать шесть лет все еще была молодой женщиной» [Trollope 1924: 26]. Объяснив не такую уж редкую ситуацию, когда юные годы героини ушли на уход за больными отцом и братом, автор-повествователь показывает, как и сама Маргарет, обретая относительную самостоятельность и независимость, открывает для себя и мир вокруг, и собственную внешнюю привлекательность. Другое дело, что многие персонажи романа все равно видят в ней пусть не старую деву, без надежды на личное счастье, но зависимую, робкую, безвольную «Гризельду старых времен», которой легко управлять и манипулировать. Маргарет, как утверждает автор, «не во всех отношениях была Гризельдой старых времен» [Trollope 1924: 294].

Она умеет постоять за себя, эмоционально реагирует на попытки вмешиваться в ее жизнь без достаточных на то оснований, готова отстаивать право на любовь и счастье. Сила воли и мужество в сочетании с добротой, умом и самоотверженностью отличают «новую» героиню романа Э. Тrolлопа, пусть не совсем «каноничную», но тем не менее интересную и достойную внимания читателей. Но при этом финал романа наполнен авторской иронией. «Не каноничной» героине нужен и соответствующий герой. Маргарет Макезни выходит замуж за своего родственника пятидесяти лет и становится матерью его многочисленных детей. Хотя история их взаимоотношений по драматизму не уступает историям любви более молодых героев мировой литературы и оба они, безусловно, достойны счастья, автор-повествователь все же заканчивает произведение ироничным замечанием: «Сэр Джон Болл не был особенно элегантен, но от джентльмена, который женится в пятьдесят лет, никто и не ждет особой элегантности» [Trollope 1924: 401]. Тем самым автор подчеркивает, насколько важно для читателя (и для человека вообще) не зависеть от стереотипов и ложных ожиданий.

Таким образом, творчество Энтони Тrolлопа интересно как панорама современного ему позднего викторианства, отражение эпохи и человека, живущего в ней, как своеобразное осмысление стремительного развития жизни, динамики правил, обычаев, традиций. Продолжая реалистическую традицию английской литературы, писатель рисует портрет своего современника: его типичные и характерные черты, его порою неоднозначный внутренний мир. Такой правдоподобный, узнаваемый, скрупулезно выписанный портрет героя своего времени в романах Э. Тrolлопа сочетается с выражением активной позиции автора-повествователя, тоже современника читателя. Ироничный, внимательный, рассудительный, он обращает внимание читателя-адресата на проблемные, противоречивые особенности эпохи, обучая, наставляя, воспитывая читателя с помощью авторского комментария, иронии, игры с читательскими ожиданиями. И параллельно,

раскрывая внутренний мир героев, писатель призывает обратить внимание на лучшие человеческие качества (доброту, ум, благородство, мужество), которые подчас проявляются у самых обычных людей в самых обычных ситуациях. Именно поэтому большинство романов писателя имеют если не счастливый, то «положительный» финал, который учит читателя не терять надежды на лучшее, но при этом видеть, где и как лично он может сделать мир лучше.

Список литературы

Бячкова В. А. Читатель в художественной системе романов Энтони Троллопа 1860-х гг. / Дисс. ... канд. филол. наук. Пермь: Перм. гос. ун-т., 2009. 207 с.

Бячкова В. А. Образы Ирландии и ирландцев в романах Э. Троллопа // Проблемы национального глазами Старого и Нового Света: сборник науч. статей. Ч. 2. Минск: МГЛУ, 2015. С. 7–12.

Гнюсова И. Ф. «Утешаюсь, что у него свое, а у меня свое»: творческий диалог Л. Н. Толстого с Э. Троллопом // Вестник Томского университета. № 389. 2014. С. 15–21.

Петрова М. В. Особенности реалистической эстетики Э. Троллопа // Из истории реализма в литературе Англии. Межвуз. сб. науч. тр. Пермь: Пермский государственный университет, 1980. С. 61–72.

Проскурнин Б. М. «Паллизеровские» романы Энтони Троллопа (1860–1870-е гг.). Метод и жанр / Дис. ... канд. филол. наук. Пермь: Пермский государственный университет, 1981. 219 с.

Проскурнин Б. М. «Парламентские» романы Э. Троллопа и проблемы эволюции английского политического романа. Пермь: Пермский университет, 1992. 111 с.

Проскурнин Б. М. Английский политический роман XIX века: очерки генезиса и эволюции. Пермь: изд-во Пермского университета, 2000. 286 с.

On the Novel; a Present for Walter Allen on His 60th Birthday from His Friends and Colleagues / Edited by B. S. Benedikz. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1971. 239 p.

Oxford Reader's Companion to Trollope / Edited by R. S. Terry. Oxford: Oxford University Press, 1999. 610 p.

Pollard A. Anthony Trollope. London: Routledge and Kegan Paul, 1978. 208 p.

Polhemus R. M. The Changing World of Anthony Trollope. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968. 252 p.

Proskurnin B. Trollope and Russia // The Edinburg Companion to Anthony Trollope. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. P. 176–189.

Sutherland J. Victorian Fiction. Writers, Publishers, Readers. London: Mcmillan, 1995. 291 p.

Trollope A. An Autobiography. London: Penguin Books, 1996. 285 p.

Trollope A. Barchester Towers. Oxford: Oxford University Press, 1996. 328 p.

Trollope A. Can You Forgive Her? / Edited with an Introduction by S. Wall. Oxford, New York: Penguin Books, 1986. 847 p.

Trollope A. Macdermots of Ballycloran. The Gutenberg Project, 2004. URL: <http://www.gutenberg.org> (дата обращения: 01.08.2020).

Trollope A. Miss Mackenzie. Oxford: Oxford University Press, 1924. 401 p.

Trollope A. Nina Balatka. Linda Tressel / Edited with an Introduction by R. Tracey. Oxford, New York, 1991. 404 p.

Wright A. Anthony Trollope: Dream and Art. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. 173 p.

*Борис Михайлович Проскурнин,
Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Джордж Элиот и интеллектуализация английского романа¹

Американский литературовед Сара Барнетт, размышляя о проведенной в г. Лестер (Великобритания) в июле 2019 г. международной конференции, посвященной двухсотлетию Джордж Элиот, справедливо пишет: «Чтение Джордж Элиот захватывающее, хотя и требует серьезного самоанализа и широкого кругозора. Но оно того стоит – предпринять усилия и быстро обнаружить, что произведения Элиот могут удивлять, просвещать, раздражать, воодушевлять и вдохновлять одновременно» [Barnette 2020: 116]. Обращаясь к читателям произведений писательницы, С. Барнетт пишет: «Читайте Джордж Элиот на свой страх и риск. Она не из тех писателей, цитаты из произведений которого хороши для записной книжки из вашей сумки или который ублажает ваше эго. Джордж Элиот готовит нас к другому образу жизни, «вселяется» в другого рода головы и тела. Она воспринимает своего читателя серьезно». Соответственно и читатель Элиот должен понимать всю «глубину ее интеллектуальной самоотдачи» [Barnette 2020: 116]. Для Джордж Элиот, по справедливому мнению петербургского исследователя И. И. Буровой, литература и наука должны идти рука об руку, и научный подход к изображаемому столь же необходим, как и точный, верный, справедливый, всесторонний, объективный подходы, более того, он полагался ею даже «единственно возможным» [Бурова 2004: 352].

¹ Ряд идей, развиваемых в этой главе коллективной монографии, были в свое время освещены в статье «Джордж Элиот и интеллектуализация английской прозы» в: Филологические заметки. Выпуск 2. Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский университет, 2003. С. 88–107.

Время, в которое творила Дж. Элиот, а особенно то, когда она начала писать, – 1850-е гг., было временем стремительного развития наук, прежде всего естественных, и, говоря современным языком, научный дискурс постепенно становился «своим» среди интеллектуалов середины позапрошлого столетия. Нельзя не отметить тот факт, что само слово «scientist» было впервые использовано викторианским ученым-геологом Уильямом Уивеллом (William Whewell) (см. об этом [Purchase 2006: 122]): викторианский мир нуждался в нем, поскольку наука стала доминировать в викторианском сознании настолько, что Дж. Г. Льюис, гражданский муж Элиот, вдохновитель ее обращения к художественному творчеству, сам, кстати, мыслитель и психолог, «пришел к необходимости заявить: наука проникает везде» [Purchase 2006: 122]. Викторианство известно, как пишет Ш. Печейз, «манией на всякие “логии”, которые высмеял Ч. Диккенс в “Тяжелых временах”» [Purchase 2006: 123]. Однако нельзя отрицать, что бум научных знаний «полностью изменил взгляд викторианцев на самих себя» [Purchase 2006: 124], в особенности после появления трудов Чарльза Лайелла, Вильяма Бакланда, Чарльза Дарвина, Томаса Хаксли и др. естествоиспытателей и мыслителей. Время, когда вступала в литературу Джордж Элиот, сама тогда уже зрелый человек с научно-аналитическим складом мышления, популяризатор науки, философии, этики, было временем триумфа Англии в сфере практического, в том числе и инженерного, приложения научных знаний в жизни: Всемирная выставка 1851 г. в Кристалл Пэлис и триумф Британии на ней – яркое тому подтверждение. Трудно в связи с этим не согласиться с мнением выдающегося специалиста по викторианству как социокультурной целостности У. Хоутона, писавшего в 1957 г. в книге об этом периоде истории Британии, во многих отношениях пионерской по подходам и оценкам, что викторианство было временем радикального слома не только в экономической и политической, но и нравственной, этической, эстетической и интеллектуальной сферах, хотя изменения в последней «с первого взгляда и были менее очевидны»

[Houghton 1985: 8]. Видный английский историк Дж. М. Янг утверждал, что «мир был свидетелем двух великих эпох в развитии человеческого интеллекта: одна — это век Перикла, другая — век Виктории» [Reform and Intellectual Debate 1987: 1]. По мнению одного из тех, кто по сути дела формировал викторианское сознание, Томаса Арнольда, высказанному им в письме, датированном 5 октября 1838 г., уже на заре викторианства (Виктория взошла на английский престол в июне 1837 г.) традиционные рамки мышления разрушались; оказалось, что вещи, которые вроде бы были установлены на века, «вновь необходимо было вынести в центр дискуссий» [цит. по: Houghton 1985: 8]. Тот же У. Хоутон пишет, что еще в период между 1825 и 1834 гг. были опубликованы работы Маколея, Карлейля, Милля-старшего, романы Стерлинга и Мориса, в которых было показано, что «ряд казалось бы несомненных посылок более таковыми не являются и что перестройка мышления сейчас — основная необходимость» [Houghton 1985: 9]. По мнению специалистов, главный период перестройки мышления викторианцев (и англичан вообще, поскольку именно в викторианский период окончательно складываются основные характеристики английского национального менталитета и характера) как раз связан с жизнью поколения 1850—1870-х гг. Примечательно, что Джон Морли, один из столпов викторианского интеллектуализма времен Джордж Элиот, называл свое время «веком науки, нового знания, поиска основ критики, за которыми последовали множасьи сомнения, потрясшие существующие основы новые верования» [цит. по: Houghton 1985: 11].

И здесь имя Джордж Элиот возникает совершенно органично, поскольку ее произведения, как и произведения Джорджа Мередита (а позднее и парадоксы Б. Шоу и О. Уайльда), демонстрируют, пожалуй, главную особенность английского менталитета, а именно — стремление все и вся подвергать процессу диалогического осмысления, так сказать, видеть обе стороны любого вопроса — статическую и динамическую, смотреть на предмет или явление не с позиции «самоуверенного классифицирующего разума» [Ве-

недиктова 2001: 209], так как это ведет к закреплению за ними слишком жесткой атрибутики и умаляет множественность их проявлений в жизни, а с позиции подвижной прагматики жизни (а то и практицизма). Б. Уилли, автор примечательной и выступающей своего рода укором некоторым отечественным англистам, до сих пор недооценивающим интеллектуальность викторианцев, книги (написанной, кстати, еще в 1949 г.) «Изучение девятнадцатого века: от Кольриджа до Мэтью Арнольда», пишет: «В настоящей книге, которая являет собою попытки проследить некоторые основные течения мысли и убеждений в Англии девятнадцатого века, Джордж Элиот должна занимать центральное место» [Willey 1964: 214–215]. Он продолжает: «Никто более основательно не был в курсе самых свежих научных мыслей, новейших французской или немецкой теорий, последних интерпретаций существующих учений, наиболее современных результатов исследований в антропологии, медицине, биологии или социологии» [Willey 1964: 215]. Отмечая тот факт, что Элиот перевела на английский «Жизнь Иисуса Христа» Д. Штрауса и «Сущность христианства» Л. Фейербаха и что она первой отрецензировала в «Вестминстерском обозрении» книгу Р. У. Маккея «Развитие интеллекта», Уилли подчеркивает, что Элиот «была первым английским писателем, который поставил интеллект такого калибра на службу художественной литературе» [Willey 1964: 215]. К этому необходимо добавить, что творчество Элиот – чрезвычайно важная веха в уверенном движении английского художественного сознания к аналитическому, проблемно-дискуссионному художественному реконструированию идей времени, социального сознания (по Т. Д. Венедиктовой), и людей, эти идеи воплощающих.

Один из известнейших английских исследователей литературы XIX в. Дэвид Сесил полагал, что если «первый период развития английского романа, который начинается творчеством Филдинга, завершает Троллоп», то «второй период, период Генри Джеймса, Мередита и Голсуорси <...> начинается с Джордж Элиот» [Cecil 1964: 215]. Критик полагал, что, в отличие от «инстинктивных романи-

стов» Диккенса, Гаскелл, Бронте, писавших по наитию, когда «сознание не играет роли в процессе творений», а сердце и воображение были главными источниками вдохновения, Дж. Элиот была «интеллектуальным писателем, и ее художественное воображение вступало в работу прежде всего для анализа, инспирированное не мыслью, не картиной, а темой» [Cecil 1964: 217]. Д. Сесил акцентирует: у Элиот было особое воображение, базирующееся не на чувстве или эмоции, а на анализе: «...интеллект был двигателем, запускавшим механизм воображения» [Cecil 1964: 250]. Сознание Дж. Элиот, продолжает исследователь, «всегда было активным, оно преображало всякий воспроизводимый ею опыт в постоянный, сиюминутный и инстинктивный анализ» [Cecil 1964: 217]. В связи с этим и мир, преображенный такой художественной установкой, полагает литературовед, представал как система определенных принципов, будучи лишь во вторую очередь облеченным в одежды определенного места и определенных индивидуальностей, функционирующих в «логическом развитии идеи» [Cecil 1964: 219], которая легла в основу сюжета, композиции, характеров персонажей, повествования. При всем желании Д. Сесила во что бы то ни стало обнаружить и подчеркнуть инновационный характер творчества писательницы, согласимся: есть все основания считать творчество Элиот весьма отличным от творчества не только предшественников, но и современников.

Не стоит забывать, что к тому моменту, когда Дж. Элиот вошла в литературу, социально-историческая специфика времени стала иной. Социально-идеологическое содержание эпохи 1850–1870-х гг. заставляло ведущих художников слова пристальнее вглядываться в собственно носителя социальных движений – человека – и его внутренний мир. И хотя П. Ж. Ж. Кабанис уже высказал сомнение в том, что вряд ли весь внутренний мир человека «покрывается» сознанием и может быть понят через него, почти до конца века (во всяком случае, до З. Фрейда) понятия «сознание» и «психика» воспринимались как определенные синонимы. Романное открытие *макромира*, то есть «большой

действительности», блестяще состоялось в 1830–1840-е гг.: достаточно вспомнить пафос творчества Бальзака или Диккенса. В 1850–1860-е гг. наступила пора романного исследования *микромира*, осознаваемого, безусловно, не в отрыве от мира больших социальных процессов, а как им детерминируемого. Здесь, как думается, лежит основное отличие антропоцентризма литературы этой эпохи от порою имманентного и самодовлеющего погружения в сознание и внутренний мир человека в литературе последующих времен с их нередко агрессивной и тотальной субъективностью (имеются в виду прежде всего декаданс и модернизм). Однако порой эта детерминированность понималась жестко, а сам микромир рассматривался как нечто весьма застывшее; этим объясняется тяготение художников той поры к понятию *среда*, не говоря уже о будущих натуралистах.

Тем не менее смена угла зрения на взаимоотношения мира и человека «в пользу» человека — исследование его психологии, душевного модуса и, как уже отмечалось, воспроизведение их в большей степени через ментальные процессы — обусловила помимо *потерь*, как долгое время считалось в нашей науке, и *приобретения*, прежде всего связанные с общей антропоцентризацией поэтики прозы и углублением принципа художественного психологизма, повествовательных приемов и средств его реализации. Это привело, в свою очередь, к открытию новых форм художественного социального анализа, синтезирующегося с психологизмом и характерологией и через них выражающегося. В этом смысле совершенно очевидный акцент крупнейшей английской писательницы на сознании, логике, интеллектуальной «работе» героя или героини как основе литературного характера подчеркивает ее новаторство.

Со всей определенностью можно сказать, что Элиот была одним из самых крупных английских писателей XIX в., своим творчеством способствовавших интеллектуализации английского романа, сообщив ему значительный философский акцент. Согласимся с М. МакКарти, утверждавшей, что «фактически роман

девятнадцатого века был настолько очевидно идееносным (idea-carrier), что открытость мысли в нем воспринимается как должное...» [McCarthy 1980: 17]. Подобная эволюция романа явилась закономерным результатом общего развития знаний о человеке и природе, возросшего увлечения достижениями наук (прежде всего естественных, теорией Ч. Дарвина в особенности) в области осмысления мира и человека, широко распространенной (и распространяющейся) методологией тщательного изучения фактов и явлений (в том числе и позитивизма, необычайно популярного в Англии середины XIX в., увлечение которым пережила и Элиот, в конечном счете выйдя за его узкие рамки). В Англии к этому добавлялось еще широчайшее утверждение идей либерализма, среди ценностей которого особо подчеркнем акцентированную еще в 1859 г. Дж. С. Миллем в его «О свободе» интеллектуальную свободу индивида и никем не подвергаемую сомнению способность человека делать рационалистический выбор. Акцент на разуме в процессе неизбежного выбора весьма принципиален в контексте либерализма: Элиот с ее «опрокидыванием» характера в сознание, вернее, достаточно широко понимаемую ментальность, отражала общую аксеологическую ситуацию зрелого викторианства, базирующуюся на идее автономности человека и на тех ценностях, правах и условиях, которые подобная автономность, по Миллю, предполагает: терпимость, открытость, разум, свобода. Вслед за Миллем многие его современники (и Элиот в их числе) были убеждены: человек существует и осуществляет свой выбор только через «самоаналитическую и критическую мысль» [см: Crittenden 1992: 173].

Все это очень близко Элиот, поскольку ее романы – это романы призвания, а их героини/герои, как правило, находятся в ситуации выбора верного «маршрута» на пути к призванию: Элиот (в этом сказывается ее евангелическое прошлое) была уверена, что у каждого есть свое предназначение, и долг человека заключается в том, чтобы найти это призвание. Однако путь к нему чреват многими испытаниями и тернист; при этом основные

«тернии» — это самоанализ и самокритика. Вот почему ее герои — не безудержно положительные (даже в своих исканиях и заблуждениях). Д. Сесил в уже цитированной книге говорит о том, что Элиот — новатор не только в сфере проблематики и тематики, но и в области формы романа, так как она существенно расширила романские традиции викторианцев, подвинув его к обращению «к более глубоким, более общим аспектам» [Cecil 1964: 221]. По словам литературоведа, писатели-викторианцы строили свои произведения «вокруг группы характеров и событий, связанных интригой, в центре которой, как правило, стоит привлекательный герой или героиня и которая завершается счастливой его (или ее) женитьбой (или замужеством)» [Cecil 1964: 219]. Другой исследователь, достаточно справедливо утверждая, что «викторианский роман был преимущественно романом семейных нравов» и что «викторианские романисты, как правило, не придавали интеллектуальным пропозициям статус тем и не создавали характеры, чтобы полемизировать с ними» (Kucich 2001: 212), подчеркивает, что Элиот в этом смысле (так же как и Джордж Мередит и Томас Гарди) значительно «выбивалась» из общей массы и способствовала преодолению жесткого разграничения частно-семейной проблематики и интеллектуальных «озабоченностей» персонажей.

К примеру, один из лучших ранних романов писательницы «Мельница на Флоссе» (*The Mill on the Floss*, 1860) поначалу выглядит именно таким частно-семейным повествованием, поскольку главный узел его проблем детерминирован основной темой — развитие, взросление, вхождение в жизнь героини по имени Мэгги Талливер. В этом смысле «Мельница на Флоссе» близка роману воспитания, имеющему, как известно, значительные традиции в английской литературе. Мэгги Талливер рисуется девушкой необычных интеллектуальных и душевных задатков и возможностей, с одной стороны, подавляемых реальностью середины XIX в., эпохой стандартизации и прагматизма, неприкрытого расчета и практицизма, а с другой — оттеняемых ею. Открытость сердца и редкий по пытливости и глубине ум, горячность, страстность,

порой невыдержанность, но при этом естественность и неприятие социально-нравственных условностей среднего класса — основные черты Мэгги. Выстроив такую модель характера, Элиот разворачивает повествование о Мэгги, героине, ищущей уже в детстве способ, по образному выражению Р. Полхимуса, «убежать от женской (социальной. — *Б. П.*) импотенции» [Polhemus 1990: 176]. Одним из способов преодоления подобной «импотенции» для Элиот является интеллектуальность, выход за рамки чисто женской предопределенности — замужество, материнство, семейный быт.

Внимательно прочитав все сцены споров — прямых и опосредованных — героини с братом, тетушками, Стивеном Гестом (в последнем случае — и с голосом природы, естества), эпизоды, воспроизводящие внутренние борения и колебания Мэгги, можно понять нравственно-философскую позицию героини (и автора). Одновременно это открывает возможность увидеть специфику драматизированного психологизма Элиот, достаточно четко обозначившийся ее интерес, как и многих современников (вспомним «Большие надежды», поздние рассказы и повести Диккенса), к потаенным уголкам сознания и психики человека.

Очевидна непрерывность социально-аналитического начала в романе, реализованного, однако, иначе, чем у социальных реалистов предшествующего этапа: с более очевидной интроспективностью, через особый синтез социального, психологического, нравоописательного и одновременно — философско-нравственного, с лежащей в его основе теорией «эволюционного континуума» Г. Спенсера (идеями которого так увлекалась Элиот), «теорией медленного и постепенного хода исторических перемен», воспроизведенной через изображение «обыкновенных людей и обстоятельств», синтезирующих «самое малое с величайшим» [Лугайс 1991: 13].

В элиотоведении прочно утвердилось мнение Дэвида Сесила: «Подобно романам нашего дня ее произведения — это способ обсуждения серьезных проблем и забот зрелой жизни» [Cecil 1964: 221]. Это тем более очевидно, что, как уже отмечалось, почти

все романы Элиот – романы о призвании, которое обретает или не обретает, за которое борется, побеждая или терпя поражение, герой или героиня. Подает это Элиот не как некую частную ситуацию, пусть даже и отражающую общее движение (как было, к примеру, у Ш. Бронте с героиней ее «Джен Эйр»). Чувства, эмоции, глубокие интеллектуально-нравственные переживания «преподносятся автором через более широкую и общую ситуацию» [Кеттл 1966: 205]: частный опыт тут же, на глазах читателя, вписывается в общее движение жизни.

Именно на таком функционировании частного и обобщающего строится наиболее зрелое произведение писательницы – роман «Миддлмарч» (*Middlemarch*, 1871–1872) с весьма интеллектуализированным подзаголовком: «Исследование провинциальной жизни», который заставляет автора быть более аналитичным, системным и основательным в художественном осмыслении целостности провинциальной жизни. Однако и здесь сохраняется типично элиотовский подход к материалу: автор создает роман, построенный на исследовании характеров, акцентируя главным образом то, «что происходит в их сознании» [A Century of George Eliot Criticism 1965: 171].

Не случайно Элиот выбирает в качестве главных персонажей «Миддлмарча» двух героев – Доротею Брук и Терциуса Лидгейта, чей интеллектуально воспроизведенный процесс самоопределения составляет основу сюжета и конфликтной системы романа. Писательница намеренно акцентирует момент внутренней самоидентификации, так как всегда была озабочена проблемой человеческой ответственности при вновь открывающихся возможностях в условиях демократического движения общества (см. об этом: [Critical Essays on George Eliot 1970: 7]). Стоит согласиться с одним из классиков мирового элиотоведения А. Минцем, который рассматривает творчество писательницы сквозь призму господствовавшей в литературе XIX в. идеи долга, который должен «безустанно исполнять» человек, не боясь неудач и поражений. Еще раз согласимся с исследователем: в таком понимании долга

очевидно воздействие протестантизма и пуританизма, особенно «налегавших» на индивидуальную ответственность человека за свою деятельность «здесь и сейчас», ибо долг (призвание) — это «дар сверху», а выполнение его — это «священная деятельность» человека. Вот почему так важно это призвание, становящееся источником высокой духовности. Минц верно отмечает, что у Элиот именно *Долг* — высшее божество, нередко он даже выступает вместо *Бога*, а «религиозное усердие заменено интеллектуальной страстью» [Mintz 1978: 11, 18].

Отсюда становится ясным, почему «Миддлмарч» и еще один зрелый роман, «Феликс Холт, радикал» (*Felix Holt, the Radical*, 1866) построены на осмыслении писательницей эпохи первой парламентской реформы (1832), которая произвела переворот в английском обществе. Она ознаменовала начало его либерализации, разрушения тормозящей развитие страны патерналистской системы общественных отношений, внедрения индивидуальной ответственности и подготовки грядущей исторической и психологической победы города, городского сознания и городской буржуазии над лендлордами — ведущей социально-политической силой английской действительности на протяжении долгой истории страны. Поэтому типичен и герой Элиот, ищущий смысл жизни и свое место в меняющемся мире и анализирующий едва ли не ежечасно, «где он и что он». Именно такой рисовалась одна из главных героинь «Миддлмарча» — Доротея Брук, которая была полна «борений духовной жизни, обращенной к вечности» и которую «влекли горение и величие духа» [Элиот 1981: 24]. Доротея Брук рисуется натурой увлекающейся, стремящейся приобщиться «к высочайшим понятиям» [Элиот 1981: 47, 109]. В связи с этим для понимания сюжетной линии Доротеи, много определяющей в романе, важно замечание, сделанное Элиот в самом его начале: в Доротее «пылала во всех недостатках и достоинствах наследственная *пуританская энергия*», сопряженная с глубоко в ней находящейся идеей «*христианского долга*» (выделено мною. — Б. П.) [Элиот 1981: 25, 530].

Как известно, пуританизм (форма кальвинизма на английской почве) основан на индивидуальном общении с Богом и прямой ответственности человека перед ним. И это невероятное чувство ответственности никто не может разделить с человеком, тем самым облегчив исполнение долга и изменив его предопределения. Каким бы ни был этот долг, он – божественная милость. При чем, как справедливо пишет М. А. Барг, определяющее значение «приобрело учение о так называемом мирском призвании». Пуритане призывали как можно более энергично реализовать свое «мирское призвание», что, как уже отмечалось, воспринималось своеобразным косвенным знаком *божественного предопределения* его, человека, судьбы. Одним из этапов такой избранности становился пережитый пуританином момент обращения, своего рода «внутренний духовный кризис, нередко весьма мучительно, тяжело протекавший» [Барг 1991: 88, 89]. Как правило, герои Элиот переживают подобный кризис, и он кладется в основу сюжета практически всех произведений писательницы – от «Амоса Бартона» до «Дэниела Деронды».

Однако еще раз подчеркнем, что Элиот не делает повествование сугубо религиозным: ее герои решают не религиозные проблемы, а светские. Более того, чтобы не замыкать роман и героев на религиозном аспекте пуританизма и евангелизма, Элиот в момент кульминационных развязок сюжетных линий, например Доротеи Брук и других героев «Миддлмарча», воспроизводит драму банкира Булстрода, нарочитой религиозной ригористичностью и даже фанатизмом пытавшегося искупить вину за обман и преступление, которые лежали в основе его материального благополучия. Тем самым автор еще раз показывает важность проблемы поиска смысла жизни и достойного места в ней в общечеловеческом смысле. Элиот пишет о Булстроде: «Странная, достойная жалости борьба происходила в душе этого несчастного человека, долгие годы мечтавшего быть лучше, нежели он есть, усмирившего свои себялюбивые страсти и облекшего их в строгие одежды, так что они сопутствовали ему, словно благочестивый хор,

до нынешнего дня, когда, объятые ужасом, прекратили петь псалмы и жалобно возопили о помощи» [Элиот 1981: 747]. Ф. Р. Ливис, один из тех, кто по-новому осмыслил вклад Дж. Элиот в английскую литературу в конце 1940-х гг., не случайно считает воспроизведение автором «самоанализа Булстрода триумфом, когда изумительная интеллектуальность искусства романистки проявляется в одном из самых лучших аналитических повествований, какое может показать роман». По мнению исследователя, аналитичность нарратива не мешает Элиот продемонстрировать креативную (творчески созидательную) и «проникающую» способность своего воображения, мастерски «выставляющего перед нами конкретное в полной реальности» [Leavis 1962: 83]. Действительно, в романе рисуется конфликт между искренним и от природы души идущим желанием руководствоваться «сиянием разума» и высокой целью, с одной стороны, и «тенетами узкого догматизма», «светскими условностями, которые превращают жизнь в путаницу мелочных хлопот, в обнесенный стеной лабиринт, дорожки которого никуда не ведут» [Элиот 1981: 47], — с другой. Это в полной мере относится ко всем молодым героям в романе, но все же в большей степени — к Доротее Брук.

Совершенно очевидно, что героиня — человек, интеллектуально и духовно напряженно ищущий свое призвание, которое отвечало бы ее внутренним убеждениям и высоким стремлениям. И этот поиск, показанный как порою болезненные этапы самоанализа, пронизывает массивы несобственно-прямой речи, в которые, как это и свойственно повествовательной манере Элиот, тонко вплетена авторская ирония. По тем же правилам строится и образ другого протагониста — доктора Лидгейта. Герой рисуется вступающим в жизнь с идеей «честно следовать своим убеждениям» и понимающим, что сделать это он сможет, только если «удастся избегать постоянного соблазна поступаться ими», и что время, в которое ему выпало жить, и открывающиеся благодаря реформе 1832 г. новые перспективы — это «довольно приятная эпоха для тех, кто любит придерживаться собственной точки

зрения» [Элиот 1981: 173, 171]. Лидгейт считает «достойной азарта лишь ставку, требующую изоциренной работы ума и направленную к благой цели» [Элиот 1981: 171]. Однако он сталкивается не столько с прозой жизни и ее рутиной, с чем он как ученый-естественник мог бы согласиться, привыкнув к необходимости вести кропотливую и не всегда внешне волнующую и захватывающую жизнь, сколько с тем, о чем в начале карьеры его предупреждал один из знатоков нравов современного общества мистер Фербра-тер: «Но не будьте так уверены, что вам удастся сохранить неза-висимость» [Элиот 1981: 203].

Одна из особенностей прозы Элиот в целом связана с тем, что развитие сюжета и структура конфликта призваны способствовать прежде всего аналитическому воспроизведению характеров через процесс их самопознания. Не случайно исследователи обращают внимание на фразу из письма Элиот: «Мое творческое воображение обычно стремится видеть среду, в которой движется характер, такой, какой видит он ее сам» [цит. по: Селитрина 1980: 56]. И хотя внешне в этой фразе доминирует понятие *среда*, очень важен акцент на идее движения характера через самоанализ и самопознание, ибо именно они — основа сюжетостроения романов писательницы, в особенности «Миддлмарч», «Ромолы» (*Romola*, 1863), «Дэниела Деронды» (*Daniel Deronda*, 1876).

Современник писательницы Сидней Колвин уже в январе 1873 г. в «Еженедельном обозрении» называл «Миддлмарч» главной английской книгой о современности и утверждал, что роман как бы «прогуливается между двумя эпохами», описывая «старую эпоху терминами новой». Он имел в виду, что Элиот воспроизводит дореформенную Англию при помощи «вглядывания в работу человеческой природы» и проявляет «мощное знание этой природы». По его мнению, Элиот достигает этого не благодаря описанию характера и человеческой природы «извне», а воспроизведением того, «что характер сам думает и чувствует». С точки зрения Колвина, Элиот настолько увлекается одновременным комментиро-

ванием «ряда внутренних процессов», что начинает «попахивать медицинским анализом» [George Eliot. *Middlemarch: A Casebook* 1971: 48, 50, 51]. За полгода до этого, в июне 1872 г., когда роман еще выходил частями, в журнале «Спектейтор» раздраженный критик восклицал: «В нем слишком много демонстрации научных и особенно психологических знаний» [George Eliot. *Middlemarch: A Casebook* 1971: 34]. Такое восклицание, впрочем, неудивительно: все романы Дж. Элиот уже ее современники называли произведениями, опирающимися «на частый перенос научных проблем в литературу» (см. [Лугайс 1991: 10–11]).

Думается, новизна аналитизма, погружение в интеллектуальный, ментальный «поток» героя или героини, с одной стороны, и провоцирование читателя на интеллектуальное «эхо» воспроизводимого – с другой, во многом были причиной такого рода высказываний современников Элиот. Мы же можем вполне согласиться с утверждением, что творчество Элиот наиболее ярко продемонстрировало «проявление английской интеллектуальной революции» [Gilmour 1986: 128]. Нет сомнений, что это так. Достаточно обратиться к принципам характерологии в «Миддлмарче», где господствует самоанализ героев, нередко дополняемый авторскими, тоже аналитическими, «внедрениями» и отступлениями. И все это направлено прежде всего на то, чтобы «процессом развития, трансформации человеческих переживаний (<воссоздать> – Б. П.) внутреннюю жизнь человека в ее динамике» [Селитрина 1980: 56]. Более того, стоит согласиться с Р. Гилмором, который утверждает, что образ самого города Миддлмарч с его «тонкими и запутанными социальными сдвигами» и «постоянными смещениями социальных границ» выступает как сложный медиум, рождающий «новое сознание независимости» [Gilmour 1986: 139, 140]. Исходя из этого строится и система положительных героев, да и обличительный пафос романа тоже работает на идею формирования этого сознания независимости. Таким образом, можно смело утверждать, что в «Миддлмарче», создав собирательный образ викторианской Англии (хотя действие романа

и происходит до реформы 1832 г.), писательница по-своему воспроизводит некую «совокупность политических, философских, нравственных, религиозных воззрений как отражение состояния сознания» [Андреев 1981: 16] общества на определенном этапе его развития, и в этом смысле в синтетическую жанровую структуру своеобразного романа-потока «Миддлмарч» входят и элементы романа идеологического.

Все это как нельзя лучше соответствует изменениям, произошедшим к средневикторианскому периоду в эстетике романа, — в нем утвердилась «новая тенденция к интроспекции, к диалогу сознания с самим собою» (Briggs 1965: 31). Если присоединить к этому, как уже не раз отмечалось, разрабатываемую Элиот концепцию долга и ответственности каждого за выбор места в жизни и достойное соответствие ему, то станет понятной логика характеров Адама Бида, Сайласа Марнера, Мэгги Талливер, Доротей Брук, Терциуса Лидгейта, Фреда Винси, Ромолы, Дэниела Деронды и других. Одновременно стоит помнить, что Элиот весьма редко обращалась к такому воспроизведению внутреннего мира, которое не позволяло бы объяснить все (или почти все). Потаенное, непонятное обязательно должно было быть «вербализовано»: поэтому и нет в ее психологизме мистического, непонятного, иррационального, разрушающего связи внешнего и внутреннего в человеке. Несомненно, это связано с позитивистской «закваской» эстетики писательницы, отразившейся в ее тяготении к философизированному и интеллектуальному повествованию, где преобладает внимание к разуму и его функционированию как процессу познания жизни героем (героиней) и познания им (ею) самого (самой) себя, когда доминирует «схватка идей», сам процесс мышления и внутреннего проживания становится одновременно объектом и субъектом изображения: ведь по сути столкновение (пусть и опосредованное, через проблему отцовства) Сайласа Марнера с Кассами (роман «Сайлас Марнер» [*Silas Marner*, 1861]), Мэгги Талливер с Сент-Оггом как собирательным образом консервативной провинции, не принимающей новый тип женщины (роман «Мель-

ница на Флоссе»), Феликса Холта с Трэнсомами («Феликс Холт, радикал»), не говоря уже о множестве противостояний в романе-потоке, каким является «Миддлмарч», есть не что иное, как идейные конфликты, конфликты представлений о жизни и человеке и его предназначении в этом мире. Достаточно вспомнить спорный финал «Миддлмарча», где очевиден триумф идеи гуманистического самопожертвования, нарушающий (как кажется некоторым исследователям) логику сюжетного развития характера Доротеи Брук. Известно, что Дж. Элиот всю свою жизнь читала и перечитывала поэму великого английского поэта У. Вордсворта «Прелюд, или Становление сознания поэта» (*The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, 1805) (см. об этом [Gill 1998; Olsen 2018]), главная мысль которой как раз связана с трудностями преодоления человеком своего эгоцентризма и психологически драматического обретения им для реализации своей человеческой сущности сострадания, сочувствия, любви к людям, готовности к самопожертвованию, на чем и строится знаменитая элиотовская «религия гуманности» – ее нравственно-этическое кредо (см. об этом [Dolin 2005; Paris 1970]), так или иначе реализуемое во всех произведениях и в известной степени противостоящее дарвиновской концепции «борьбы за выживание». И это кажется примечательным, если учесть, сколь популярны были у интеллектуалов его идеи в годы сразу после издания в 1859 г. «Происхождения видов», а также огромную увлеченность Элиот естественными науками, новыми открытиями в них и позитивистскую закваску ее мировоззрения (пусть и преодоленную). Однако, как справедливо пишет Т. Олсен, «она [Элиот. – Б. П.] использовала обоих – Вордсворта и Дарвина – чтобы предложить новому миру нравственные ориентиры» [Olsen 2018: 13].

На фоне предыдущего этапа развития литературы социального реализма очевидно изменение масштаба в воспроизведении жизненных процессов в прозе Элиот: он и уже, и более специален, что определяет и методологию Элиот – воспроизведение частного мира в интеллектуально-психологическом проживании. Другое дело, что этот частный мир преломляет специфику мира большого

и что таких частных жизней в романе такого эпического «дыхания», как «Миддлмарч», множество. Права Барбара Харди, полагая, что роман продолжает начатую еще в «Феликсе Холте» традицию поздних романов – отказ от однолинейности сюжета для передачи изменчивости, вариативности человеческого сообщества и самой человеческой жизни. Этим объясняет исследовательница «количественное увеличение успехов и поражений у героев Элиот, в результате чего появляется роман с экстраординарным ощущением расширяющейся жизни» [Hardy 1959: 93]. Совершенно прав еще один глубокий знаток творчества Элиот Квентин Андерсон, когда говорит о том, что ведущие герои «Ромолы», «Феликса Холта» и «Дэниела Деронды» «совершают побег в большой мир» (George Eliot. *Middlemarch: A Casebook* 1971: 188), мир, по Элиот, истинных ценностей и неутраченного и не испорченного ржой мещанства гуманистического смысла.

Как бы мы ни были критичны к концовкам в романах Элиот (едва ли не всякий викторианский роман, как раз за исключением Элиот и Мередита, не говоря уже о позднем Гарди, отличается искусственной, дидактически необходимой счастливой концовкой), тем не менее совершенно очевидно, что ее проза – эпико-драматизированное воспроизведение в диалогах, спорах, внутренних монологах и массивах несобственно-прямой речи самых актуальных интеллектуальных проблем и тем времени, прежде всего нравственно-религиозных и философско-моральных; ее романы, на чем и настаивал ее гражданский муж Элиот Дж. Г. Льюис, один из интеллектуальных лидеров викторианства, по большей части выступали «моральными посредниками» между автором и писателем (см. [Cecil 1964]) и стремились создать новое знание о реальном мире; отсюда такая повышенная (опять-таки идущая от Льюиса) реалистичность всего и вся воспроизводимого. Этим объясняется и тяга, правда, критическая, Элиот к позитивизму как научному натурализму, как способу рационалистически объяснить законы жизни и движения жизни вперед, к прогрессу, прежде всего моральному. Этим объясняется и интеллектуальность

писательницы, для которой литература была прежде всего способом обозначить свою интеллектуальную позицию по самым актуальным проблемам времени при помощи созданных образов, воспроизведенных споров и дискуссий, напряженных размышлений и страстных монологов.

Список литературы

Андреев Ю. А. Художественная литература и идеология // Взаимодействие наук при изучении литературы / Под ред. А. С. Бушмина. Л.: Наука, 1981. С. 5–20.

Барг М. А. Великая английская революция в портретах ее деятелей. М.: Мысль, 1991. 381 с.

Бурова И. И. Джордж Элиот // История западноевропейской литературы. XIX век. Англия / Под ред. Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. М.; СПб.: Academia, 2004. С. 348–365.

Венедиктова Т. Д. Секрет серединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л. Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 186–220.

Кеттл А. Введение в историю английского романа. М.: Прогресс, 1966. 446 с.

Лугайс А. Л. Проблемы натурализма в английской прозе второй половины XIX века (Дж. Элиот, Дж. Мур, Дж. Гиссинг, А. Моррисон): Автореферат дис. ... докт. филол. наук. М.: МГУ, 1991. 32 с.

Селитрина Т. Л. Своеобразие реализма Дж. Элиот (роман «Мидлмарч») // Из истории английского реализма в литературе Англии: Межвузовский сб. научных трудов. Пермь: Пермский университет, 1980. С. 49–61.

Элиот Дж. Мельница на Флоссе / Пер. с англ. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 560 с.

Элиот Дж. Мидлмарч / Пер. с англ. М.: Художественная литература, 1981. 752 с.

A Century of George Eliot Criticism / Edited by G. S. Haight. Boston: Houghton Mifflin, 1965. 370 p.

Barnette S. George Eliot 2019: An International Bicentenary Conference, College Court, Leicester, 17–19 July, 2019 // *The George Eliot Review. Journal of the George Eliot Fellowship.* 2020. № 51. P. 116–118.

Briggs A. Victorian People. A Reassessment of Persons and Themes, 1851–67. London: Penguin, 1965. 319 p.

- Cecil D.* Early Victorian Writers. London: Collins, 1964. 254 p.
- Critical Essays on George Eliot. L.: Macmillan, 1970. 172 p.
- Crittenden J.* Beyond Individualism: Reconstructing Liberal Self. Oxford: Oxford University Press, 1992. 240 p.
- Dolin T.* George Eliot. Oxford: Oxford University Press, 2005. 284 p.
- Eliot G.* Middlemarch. London: Penguin, 1982. 780 p.
- George Eliot. A Collection of Critical Essays / Edited by George R. Creeger. New Jersey: Prentice Hall; Englewood Cliffs, 1970. 182 p.
- George Eliot. *Middlemarch*: A Casebook. London: Macmillan, 1971, 250 p.
- Gill S.* Wordsworth at Full Length: George Eliot // Gill S. Wordsworth and the Victorians. Oxford: Clarendon Press, 1998. 346 p.
- Gilmour R.* The Novel in the Victorian Age: A Modern Introduction. London; Baltimore: E. Arnold, 1986. 221 p.
- Hardy B.* The Novels of George Eliot: A Study in Form. London: Athlone Press, 1959. 242 p.
- Houghton W. E.* The Victorian Frame Mind, 1830–1870. New Haven; London: Yale University Press, 1985. 467 p.
- Kucich J.* Intellectual Debate in the Victorian Novel: Religion, Science, and the Professional // The Victorian Novel. Edited by D. David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 212–233.
- Leavis F. R.* The Great Tradition. London: Penguin, 1962. 295 p.
- McCarthy M.* Ideas and the Novel. New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. 121 p.
- Mintz A.* George Eliot and the Novel of Vocation. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978. 214 p.
- Olsen T. B.* Wordsworth, Darwin, and the Growth of Mind in George Eliot // The George Eliot Fellowship. 2018. № 49. P. 7–14.
- Paris B.* George Eliot's Religion of Humanity // George Eliot. A Collection of Critical Essays / Edited by George R. Creeger. New Jersey: Prentice Hall; Englewood Cliffs, 1970. P. 11–36.
- Polhemus R.* Erotic Faith: Being in Love from Jane Austen to D. H. Lawrence. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990. 363 p.
- Purchase S.* Key Concepts in Victorian Literature. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006. 282 p.
- Reform and Intellectual Debate in Victorian England / Edited by B. Dennis, D. Skilton. London; New York: Croom Helm, 1987. 223 p.
- Willey B.* Nineteenth-Century Studies: Coleridge to Matthew Arnold. New York: Columbia University Press, 1964. 306 p.

Karen Hewitt
Oxford University

Thomas Hardy's Multifaceted Art: *Far from the Madding Crowd* and Much Else

In the canon of English literature Thomas Hardy is the only writer who is acknowledged as a great novelist *and* a great poet. Many writers have experimented with prose, poetry and drama, but (apart from Shakespeare) we can easily recognise the genre in which they have achieved classic status. Although in this chapter, Hardy is considered as a novelist, he would probably have preferred the recognition of his literary genius to be the other way round; for him, poetry came first and last, while his novel-writing career intruded in the middle of his long life.

The second point which distinguishes Hardy from all the other writers discussed in this volume is the multi-faceted nature of his art as a novelist. He can be approached by the reader and critic from many directions without distorting what he is doing. He tells a good story packed with plenty of narrative drama; he creates strong and vividly differentiated characters; his novels circle around powerfully symbolic scenes; unlike most novelists he writes seriously about the actualities of daily work; he devotes pages to magnificent descriptions of different localities within the south-west region of England; he constantly evokes the evidence of earlier civilizations and a communal past of superstition and rituals; more explicitly than most novelists, he questions major philosophical arguments on fate, chance, and the control man has over his destiny.

In this chapter I shall look briefly at Hardy's life as a novelist and consider some aspects of his art as they appear in the opening chapters of three novels, and then I shall concentrate on one novel, *Far From the Madding Crowd* (1874) as a demonstration of his distinctive literary qualities.

Thomas Hardy was born in 1840 in the small hamlet of Upper Bockhampton, about seven kilometres from Dorchester, the county town

of Dorset. His great-grandfather built the cottage in which he was born and it still stands, more than 200 years later. His grandfather and father were both small-scale builders who employed three or four men to work with them; his mother, a keen reader, made sure that her eldest son acquired a proper education. From the age of 10 he walked to school in Dorchester and back each day, a round trip of about 14 kilometres. He tells us that as he walked he observed, and consequently acquired a profound knowledge of the natural world of small animals and plants and birds that he encountered along the route. He left school at 16.

He was clearly a very intelligent boy who attracted the interest of middle-class professionals in Dorchester, most notably Horace Moule, son of an Anglican clergyman. From Moule and others he received advice on what to teach himself, which included Latin and Greek, philosophy and science. This was a tough curriculum for a very young man who began earning his living at 16 as an apprentice to a Dorchester architect. The work appealed to him, because he acquired not only the basic principles of architecture, but also, a detailed knowledge of Dorset and its historical buildings. Meanwhile he continued with his studies and eventually became very knowledgeable on ancient history, myths and legends, philosophy and poetry.

When he was 22 he moved to London and worked for another architect. Meanwhile he was writing poetry and falling in love (the one seeming to be intimately entwined with the other, for Hardy was very susceptible to lively pretty women). He tried but failed to publish his poetry, so in 1867 he went back to his parents' home and set about writing novels. Despite his first efforts being rejected, he had published four novels by 1874, which made him financially secure enough to marry Emma Gifford, a woman from a middle-class family whom he had met during an architectural visit to Cornwall.

The couple moved between London and Dorset as Hardy continued to publish novels which by the 1880s had made him famous, not just in the London literary world, but nationwide. In 1891 he caused a scandal with *Tess of the D'Urbervilles*, and in 1895, an even bigger scandal with *Jude the Obscure*: both novels offended many readers

because the characters had unorthodox sexual opinions which the author seemed to endorse. Hardy, angered at the public denouncements, gave up writing novels and turned back to his first love, poetry.

By this time, with a notable literary reputation to support him, Hardy had no difficulty in publishing his poetry. Between 1898 and 1928, he published eight volumes of poetry and a long verse drama, *The Dynasts*. The poems, about a thousand of them, are mostly short lyrics which include fables, ballads, poems about war (the Boer War and the First World War), observations of nature, the past, the future, satirical poems, religious and anti-religious poems, and, above all, love poetry. In any anthology of English love poetry, several of Hardy's most popular – and wonderful – poems are sure to be included.

When Hardy died, aged 88, he was buried with pomp in Westminster Abbey at a national ceremony attended by the Prime Minister and writers like Galsworthy, Kipling, Bennett, Bernard Shaw and Virginia Woolf. Despite this grandeur, he was, himself, a modest man who combined devotion to work, love of his native region, passionate attention to the natural world and a lively interest in the lives of ordinary people

Of the thirteen novels which Hardy published, most were set, partly or wholly, in the region of southwest England that he came to call Wessex. 'Wessex' is a historical name with no modern administrative relevance, so Hardy was able to use it for his own purposes. His characters move across the counties of Dorset, Somerset, Wiltshire and Hampshire, with occasional journeys into Oxfordshire and Devon, but by naming the region 'Wessex', he can grant fictional status to the towns and villages he describes. Dorset, his home county, becomes South Wessex. In the novels he creates a dense network of *fictional* villages, roads and paths, uplands and valleys, woodlands and open heath, most of which correspond to places that can be identified on a real map of Dorset. He described it himself in a preface to a new edition of *Far from the Mad-ding Crowd* as 'a partly real, partly dream-country'. Readers are given a very intimate view of Wessex. His characters, being mostly working men and women, walk from one village to another, or travel in a cart,

along with farm supplies. The gentry, of whom there are few, are on horseback, (a distinction which has a crucial role in *Tess*). The boy who for six years walked fourteen kilometres a day to school and back is always describing the state of the paths and tracks that his characters trudge, the underlying geology of the land, the trees and shrubs at different times of the year, the flights of birds, the sufferings of wild animals, the details of agricultural work. There is nothing fanciful in his evocations of his much-loved home region, but he has a way of looking at the landscape which provokes many questions about time and space and the place of man. In the first short extract below, from three examples of opening chapters, you can observe the land as he observes it.

In 1878 Hardy published *The Return of the Native*. Here are its first two paragraphs.

A Saturday afternoon in November was approaching the time of twilight, and the vast tract of unenclosed wild known as Egdon Heath embrowned itself moment by moment. Overhead the hollow stretch of whitish cloud shutting out the sky was as a tent which had the whole heath for its floor.

The heaven being spread with this pallid screen and the earth with the darkest vegetation, their meeting-line at the horizon was clearly marked. In such contrast the heath wore the appearance of an instalment of night which had taken up its place before its astronomical hour was come: darkness had to a great extent arrived hereon, while day stood distinct in the sky. Looking upwards, a furze-cutter would have been inclined to continue work; looking down, he would have decided to finish his fag-got and go home. The distant rims of the world and of the firmament seemed to be a division in time no less than a division in matter. The face of the heath by its mere complexion added half an hour to evening; it could in like manner retard the dawn, sadden noon, anticipate the frowning of storms scarcely generated, and intensify the opacity of a moonless midnight to a cause of shaking and dread.

This famous passage illustrates some of Hardy's most striking qualities as a writer, including his habit of constantly surprising his reader. Egdon Heath is an area of unenclosed land in Dorset. Most of Russia

is unenclosed, but the English countryside is divided by hedges, fences and stone walls into small fields that can be farmed easily because they are *enclosed*. Egdon Heath is 'common land'. Hardy's *readers* were urban educated people who were probably unaware of the distinction, even in nineteenth century England.

The imagery is chosen to accentuate the difference between the heath which is dark and the sky which is still light. Hardy imagines the whitish clouds as a tent with the heath as a floor. He meditates on the difference between 'astronomical' time and the way that human beings actually experience light and the fading of light as the minutes pass. He introduces a human figure, a furze cutter who spends his day cutting the branches of this thorny shrub (otherwise known as gorse) for wood for cottage fires. The man is therefore an image of practical hard work, tied to the locality and the land. Yet he is also a lone figure in an immense landscape, who is both diminished and exalted by this picturesque placing. The heath not only grows dark earlier than the sky, it seems to have the power to embody human emotions and even to intensify them, particularly emotions of melancholy and fear.

Note the unusual words – 'embrowned', 'astronomical hour', 'opacity' and Hardy's linking of matter and time in that phrase 'the distant rims of the world and of the firmament'. This is not everyday English; it demands a lot of the reader. But note too that the passage is above all the beginning of a *story* – 'A Saturday afternoon in November was approaching the time of twilight' – a specific point in time when something is going to happen. Hardy balances the difficulties of imagery with the claims of a good storyteller. So his reader turns the page, to see what happens next.

In 1886 Hardy published *The Mayor of Casterbridge*. The story opens with a young couple with a small child walking to a village on Fair Day, a day which begins with the auctioning of horses and sheep, and ends with crowds of local people enjoying the food and drink offered in different tents. The couple are tired and seem very distant from one another. The old woman who sells them 'furmity', a kind of thin porridge, is ready secretly to add rum to the mixture for an extra payment.

At the end of the first basin the man had risen to serenity; at the second he was jovial; at the third, argumentative, at the fourth, the qualities signified by the shape of his face, the occasional clench of his mouth, and the fiery spark of his dark eye, began to tell in his conduct; he was overbearing—even brilliantly quarrelsome.

The conversation took a high turn, as it often does on such occasions. The ruin of good men by bad wives, and, more particularly, the frustration of many a promising youth's high aims and hopes and the extinction of his energies by an early imprudent marriage, was the theme. . .

"I did for myself that way thoroughly," said the man with a contemplative bitterness that was well-nigh resentful. "I married at eighteen, like the fool that I was; and this is the consequence o't." He pointed at himself and family with a wave of the hand intended to bring out the penuriousness of the exhibition.

The auctioneer selling the old horses in the field outside could be heard saying, "Now this is the last lot—now who'll take the last lot for a song? Shall I say forty shillings? ' . . .

"For my part I don't see why men who have got wives and don't want 'em, shouldn't get rid of 'em as these gipsy fellows do their old horses," said the man in the tent. "Why shouldn't they put 'em up and sell 'em by auction to men who are in need of such articles? Hey? Why, begad, I'd sell mine this minute if anybody would buy her!"

"There's them that would do that," some of the guests replied, looking at the woman, who was by no means ill-favoured.

Here is a dramatic scene, visualised for us in a few paragraphs leading up to the man's drunken challenge. All the elements come together: a realistic account of poverty and frustrated ambitions, the wife's passive preoccupation with her little girl, the 'furmity woman' selling illegal alcohol on the side, the gypsies auctioning horses just beyond the tent, the resentful language of the man, referring to his wife as 'an article', and the sudden sharp question – Why should he not sell his wife? As with all good storytellers, Hardy does not waste his effects: if you re-read the first chapter, every detail contributes to this climactic declaration. The reader turns the page, noting

as he does so the characteristic swift shift between linguistic registers, as the elegant phrase 'with a contemplative bitterness' gives way to dialect expressions of indignation. The point is that Hardy (like Shakespeare) mixes linguistic registers with almost physical delight on the tongue, and enjoys creating striking dramatic effects by the juxtaposition of styles.

We can see this again in the comic opening of *Tess of the D'Urbervilles* (1891). John Durbeyfield, a travelling dealer in local goods, easy-going and drunk, meets the parson (a local clergyman) who happens to be an antiquarian, fascinated by old histories of the region. The parson explains that he has discovered that Durbeyfield is the direct descendant of the formerly proud and rich D'Urberville family. Durbeyfield asks 'And how long hev this news about me been knowed, Pa'son Tringham?'

The clergyman explained that, as far as he was aware, it had quite died out of knowledge, and could hardly be said to be known at all. His own investigations had begun on a day in the preceding spring when, having been engaged in tracing the vicissitudes of the d'Urberville family, he had observed Durbeyfield's name on his waggon, and had thereupon been led to make inquiries about his father and grandfather till he had no doubt on the subject.

"At first I resolved not to disturb you with such a useless piece of information," said he. "However, our impulses are too strong for our judgement sometimes. I thought you might perhaps know something of it all the while."

"Well, I have heard once or twice, 'tis true, that my family had seen better days afore they came to Blackmoor. But I took no notice o't, thinking it to mean that we had once kept two horses where we now keep only one. I've got a wold silver spoon, and a wold graven seal at home, too; but, Lord, what's a spoon and seal?... And to think that I and these noble d'Urbervilles were one flesh all the time. 'Twas said that my gr't-granfer had secrets, and didn't care to talk of where he came from.... And where do we raise our smoke, now, parson, if I may make so bold; I mean, where do we d'Urbervilles live?"

The parson speaks almost pompously, though his phrase “However, our impulses are too strong for our judgement sometimes” is, though unknown to either of them, a comment on the moral ethos of the whole story. Durbeyfield’s language is much livelier, partly because he draws on oral riches. Like everyone in his village he will have heard in church the Biblical phrase ‘one flesh’ to describe Adam’s relation to Eve, but he takes the familiar words and puts them in a slightly different context. He has a ‘wold’ (old) spoon, but what is the point of that when he was thinking of a family that might own two horses instead of one. Nonetheless, the idea of the D’Ubervilles has captured his imagination, and the chapter ends with his sending a lad off on a pleasing alcoholic errand.

Tess of the D’Ubervilles is a painful, tragic story which seems to carry within it the elements of fate and inevitability. So it is worth remembering that the first chapter is a comedy, in which Hardy is saying (among much else) that if Tess had responded to life as her cheerful parents do, her ‘fate’ would have been very different. Fate and chance and the inherent nature of men are all touched on in this opening chapter.

***Far From the Madding Crowd* (1874)**

Most Russian readers read *Tess of the D’Ubervilles* first, and then, perhaps, *The Mayor of Casterbridge* or *Jude the Obscure*. All are fine novels, although the misfortunes in *Jude* are extreme and the language is more austere, so I would not recommend it to someone who is a newcomer to Hardy. *Far from The Madding Crowd* is less well-known in Russia, but in England it is one of his most popular novels. It contains all his most characteristic features and is memorable for a particularly lively heroine. As the earliest of his mature novels it has a freshness and humour which temper the underlying melancholy of Hardy’s art.

The title, ‘Far from the Madding Crowd’ comes from a famous poem by Thomas Gray, *Elegy Written In A Country Churchyard* (1751). One verse reads:

Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learned to stray;
Along the cool sequestered vale of life
They kept the noiseless tenor of their way.

Apart from the first line, this verse is not a helpful comment on the novel; the characters are passionate and sometimes noisy, even though they live far from the madding bustle and noise of crowds in the cities. Nevertheless, Hardy is making an important point. Gray's argument is that simple villagers are fated never to rise to prominence, even though among them may be 'some mute, inglorious Milton' or a potential brave politician. *Hardy's* comment on this is that rural working people can be just as passionate or courageous or suffering as anyone who might appear in a sophisticated 'urban' novel. He knew very well that his characters were not like his middle-class, educated readers, so it was his personal responsibility to confront ignorant assumptions about life in remote Wessex. His realism makes him want to insist that men and women live as intensely in this village or on that farm as people in London. But at the same time, inevitably his stories retain a traditional exotic quality which allows him to play on ancient traditions and superstitions, without abandoning his basic realism.

The novel opens with a long description of Gabriel Oak, a young sheep farmer who has just taken his first steps as an independent man rather than employee of another farmer. By chance he sees a brightly painted waggon, crammed with household goods, a cat in a basket, and sitting above them, a 'handsome girl'. The waggoner has left her briefly, and once she is alone, she takes out a mirror and begins smiling at her own reflection, unaware of the young man on the other side of the hedge. Gabriel returns to his sheep thinking that her chief quality is *vanity*. But he cannot quite forget her.

Immediately Hardy displays that 'multi-faceted' quality of his art which distinguishes him as a novelist. In four short chapters he engages us with exciting story-telling as his hero nearly dies of carbon-monoxide poisoning, he speculates on astronomy and the human eye,

he provides detailed scenes of the daily work of sheep rearing, and he dramatises a touching but ill-thought-out proposal of marriage in comic mode. Here is part of the conversation between Gabriel and the girl, Bathsheba, after she has rejected his marriage proposal.

It seems dreadfully wrong not to have you when you feel so much!" she said with a little distress, and looking hopelessly around for some means of escape from her moral dilemma. "How I wish I hadn't run after you!" However she seemed to have a short cut for getting back to cheerfulness, and set her face to signify archness. "It wouldn't do, Mr. Oak. I want somebody to tame me; I am too independent; and you would never be able to, I know."

Oak cast his eyes down the field in a way implying that it was useless to attempt argument.

"Mr. Oak," she said, with luminous distinctness and common sense, "you are better off than I. I have hardly a penny in the world—I am staying with my aunt for my bare sustenance. I am better educated than you—and I don't love you a bit: that's my side of the case. Now yours: you are a farmer just beginning; and you ought in common prudence, if you marry at all (which you should certainly not think of doing at present), to marry a woman with money, who would stock a larger farm for you than you have now."

Gabriel looked at her with a little surprise and much admiration.

"That's the very thing I had been thinking myself!" he naïvely said.

Having laughed at this interchange, the reader may decide that Hardy's writing is essentially sunny in tone, that, despite his difficulties, Gabriel will persuade Bathsheba to love him after a few more tests of his devotion. In which case the reader is misled because the whole tone of the story alters in Chapter 5. In a horrific accident, all Gabriel's sheep are destroyed, and with them all his hopes for the future. He has to sell his farm and set out to earn his living as a farmworker whose special skills may not be valued at all.

From this point the narrative broadens out into a narrative quite different in scope, with many new characters and fresh complications. The scene moves to Weatherbury, a village about 30 kilometres from

Gabriel's old home, and to Bathsheba's new farm. Hardy introduces us to the farm workers and artisans who make up the village population. He had grown up among such people; he knows them well, and handles them as a kind of chorus – Jan Coggan, Jacob Smallbury, Joseph Poorgrass and the rest. This 'chorus' of working men is an important structural, emotional and moral element in Hardy's creation of Wessex society, which he uses in several subsequent novels. (Significantly there is no such chorus of voices in *Jude the Obscure*, the last and most alienated of Hardy's novels, whereas in *Far from the Madding Crowd*, written twenty years earlier, they are most vocal and most populous.)

The characters in this chorus are differentiated but rarely seen except as a group in conversation. Hardy explains that this is the class of 'stationary cottagers' who have preserved the local legends, folklore and eccentricities from generation to generation. He wants to show how this rich, common inheritance contributes to the moral ethos of the novel, as a counterpoint to the anguished bewilderment of the main characters. How does he do this? He learnt from George Eliot's methods, particularly in her early rural novels (discussed in another chapter of this book) and above all from the long central scene in *Silas Marner* where her minor characters discuss life in the village pub. Hardy's characters are lowlier and poorer than George Eliot's, but they have the same quality of belonging together and sharing a communal history.

Here is Jan Coggan telling us the strange story of Bathsheba's father who loved his wife but had a roving eye.

But at last I believe he cured it by making her take off her wedding-ring and calling her by her maiden name as they sat together after the shop was shut, and so 'a would get to fancy she was only his sweetheart, and not married to him at all. And as soon as he could thoroughly fancy he was doing wrong and committing the seventh, [committing adultery] 'a got to like her as well as ever, and they lived on a perfect picture of mutel love."

"Well, 'twas a most ungodly remedy," murmured Joseph Poorgrass; "but we ought to feel deep cheerfulness that a happy Providence kept it from

being any worse. You see, he might have gone the bad road and given his eyes to unlawfulness entirely—yes, gross unlawfulness, so to say it.”

“You see,” said Billy Smallbury, “The man’s will was to do right, sure enough, but his heart didn’t chime in.”

Bible teaching is at the core of their culture, but they accept human oddities and human truths with tolerance and generosity. The long conversation continues as they consider the need to swear at times, the experience of acute shyness and how to keep one’s self-respect, living with old age, and the true omens of trouble to come. It all seems very low-key, until we consider how they become a bulwark against the hectic and unbalanced actions of the main characters. This chorus is another aspect of Hardy’s art, a way of looking at the world for those with limited opportunities which is, nonetheless, stable, communal, and (a very English word) ‘decent’.

Hardy’s ‘chorus’ often speaks on his behalf against the cruel stupidities of moral hypocrites, particularly in sexual controversies. All his life as a novelist he had to battle against censorship in the Victorian publishing world whenever he wanted to write about the profound sexual impulse in both men and women. The official doctrine in the second half of the nineteenth century in England was that women’s emotional lives were somehow separate from sex, so that they had to endure, not enjoy, the sexual enthusiasm of their husbands. The men could discreetly visit prostitutes, but should try to restrain themselves with their wives. Almost everyone knew that this account was nonsense but it was part of public culture, especially in the publishing world. The nineteenth century novelists who are represented in this book had to find ways of getting round the censorship; Hardy was the most committed and the most resourceful. He did not always succeed: *Tess of the D’Urbervilles* is seriously damaged by the refusal of the publishers to allow Tess to fall in love at 16, have a brief but passionate affair, change her mind about the man she had loved, and, four years later, fall in love a second time. They told Hardy that such a woman would be utterly dishonoured and disgraced. She could not be a heroine. So Hardy, rather clumsily, had to alter his story.

Sixteen years earlier, in *Far from the Madding Crowd*, Hardy tackled the problem through powerful (and blatant) symbolism. By chance, Bathsheba gets to know Sergeant Troy, an intelligent but impulsive charmer with plenty of experience in seducing women. He pursues her as she watches her men working on the farm, and persuades her to visit him in the nearby woods. Bathsheba is excited, nervous and unsure if she feels guilty when she agrees to meet him. Contemporary readers naturally assumed that the encounter would be either a shameful sexual seduction or a meeting in which Bathsheba would repel Troy with cold outrage. How, in such a culture, can Hardy allow his heroine to succumb sexually to the soldier's charms without also demonstrating that she is a wicked, and therefore a damned woman?

Troy is highly skilled at the 'sword-exercise' which is practised among the soldiers of his regiment. He offers to demonstrate his skill in a little 'hollow among the ferns'. So that is where they meet. After a few simple exercises he asks her if she is afraid.

"I don't think I am afraid. You are quite sure you will not hurt me?"

"Quite sure."

"Is the sword very sharp?"

"O no—only stand as still as a statue. Now!"

In an instant the atmosphere was transformed to Bathsheba's eyes. Beams of light caught from the low sun's rays, above, around, in front of her, well-nigh shut out earth and heaven—all emitted in the marvellous evolutions of Troy's reflecting blade, which seemed everywhere at once, and yet nowhere specially. These circling gleams were accompanied by a keen rush that was almost a whistling—also springing from all sides of her at once. In short, she was enclosed in a firmament of light, and of sharp hisses, resembling a sky-full of meteors close at hand.

Never since the broadsword became the national weapon had there been more dexterity shown in its management than by the hands of Sergeant Troy, and never had he been in such splendid temper for the performance as now in the evening sunshine among the ferns with Bathsheba. It may safely be asserted with respect to the closeness of his cuts, that had it been possible for the edge of the sword to leave in the air a permanent

substance wherever it flew past, the space left untouched would have been almost a mould of Bathsheba's figure.

Behind the luminous streams of this 'aurora militaris', she could see the hue of Troy's sword arm, spread in a scarlet haze over the space covered by its motions, like a twanged harpstring, and behind all Troy himself, mostly facing her; sometimes, to show the rear cuts, half turned away, his eye nevertheless always keenly measuring her breadth and outline, and his lips tightly closed in sustained effort. Next, his movements lapsed slower, and she could see them individually. The hissing of the sword had ceased, and he stopped entirely.

Surely this vivid display is mesmerising not only for Bathsheba but also for the reader? We are, as it were, seduced – for Troy's swordsmanship symbolises the sexual act with the fullest participation of Troy, Bathsheba and ourselves. At the end of the chapter Bathsheba is still our heroine, though she feels as though she has 'sinned a great sin', because, on the literal level, she has done nothing beyond watching a soldier practising his art. And Hardy ensures that all the glory of sex is within that revelation.

The sexual instinct does not always lead to glory: Hardy also explores the anguish of those who are sexually awakened too late, in the character of Farmer Boldwood, a good, serious man driven to desperation by his need for Bathsheba. Freud would have found plenty to say about Boldwood, but Hardy, by rooting him in his environment, surrounded by people we already know, and committed to the duties of farming, creates a more complex and tragic figure than any which Freud could have created.

There is much more to say about this wonderful and strange novel, but little space to discuss in more detail the characters or the story itself. Each chapter brings a fresh tone to another memorable and bizarre episode and a different kind of sympathy. Unlike most of the novelists discussed here, Hardy remains remarkably open to the sheer variety of human experience. Where other novelists decide to limit themselves to a particular social group like Jane Austen, or fling themselves into fantastic story-telling at the expense of individual consciousness,

like Dickens, or explain the English middle-classes in terms of their inhibitions like Forster or James, or even look with widening sympathy on the moral failings of characters who must ultimately be judged, like George Eliot, Hardy does not limit himself. He seems to feel no need to judge his characters since they are all very capable of judging themselves from their own vantage point.

Besides there are other matters which he wants to explore. For example, Hardy, for all his realism, is not at all bothered by using coincidences to drive along his story. Bathsheba has inherited her uncle's farm and a substantial farmhouse. One day, a rick (or straw stack) catches fire. Gabriel arrives by chance, just at the right moment to save the remaining stacks, though he has no idea of the farmer's identity – and Bathsheba employs him as a shepherd. In another scene, young Fanny Robbins makes her way to church on her wedding day, to marry her young man, Frank. But alas there are two churches in this unfamiliar town – All Saints and All Souls – and she goes to the wrong one.

Some readers have interpreted Hardy's co-incidences as meaningful in themselves. Certainly there is a sense in which he appeals to us to find explanations for puzzling patterns and to interpret hallucinatory appearances. Consider, for example, this scene near the beginning of the novel. Gabriel's sheep are chased over a precipice by an over-enthusiastic dog. Gabriel stands, at dawn, on the edge of the precipice, looking down at the 'heap of two hundred mangled carcasses'. They have fallen to their deaths in the chalk-pit. As he stares, he sees something else.

By the outer margin of the Pit was an oval pond, and over it hung the attenuated skeleton of a chrome-yellow moon which had only a few days to last—the morning star dogging her on the left hand. The pool glittered like a dead man's eye, and as the world awoke a breeze blew, shaking and elongating the reflection of the moon without breaking it, and turning the image of the star to a phosphoric streak upon the water. All this Gabriel saw and remembered.

This is extraordinary writing, the language and imagery of a poet incorporated into a novel. The 'attenuated skeleton' of the moon, the

pool 'glittering like a dead man's eye' the star as 'a phosphoric streak upon the water' seem to create a fearful connection between ordinary human emotions and a malign natural world which has somehow destroyed Gabriel's livelihood.

Consequently, many critics argue that the proliferation of co-incidences (usually unfortunate ones), combined with his sensitivity to the apparent dark threats of natural phenomena lead Hardy to a philosophical belief in powerful non-human forces that control human fate: in other words, Hardy's concept of Man as the plaything of the Gods.

I do not think this is true. Just as Hardy does not judge his characters, so he does not judge their beliefs. But he always shows us that there are *different* interpretations which we – and his characters – can choose to adopt. When Gabriel sees 'a dead man's eye' in the pit, this is his own image, the vision of a distraught man. When Fanny goes to the wrong church, or Bathsheba follows Troy into the hollow, they could both have chosen to behave differently. Of course they cannot always control their own passions; some people give in to stronger personalities; some individuals go mad. That is not at all the same as saying that they are controlled by Fate or 'the Gods'. What Hardy does understand, more intensely than most writers, is how much we yearn to have overarching explanations for what happens to us. It is not enough to say, 'That happened – for no reason' or 'Life is unfair'. We want to know *why*. Hardy, the poet, explores this human conundrum in hundreds of his poems. Hardy, the novelist, explores the diversity of life through narrative and character, realism and symbolism, comedy and tragedy, what might-have-been, and what might be. And, because he is human himself, he often evokes a fleeting sense of something just beyond the limits of our understanding. But he never tells us that 'something' is really there.

References

There are several texts of *Far From the Madding Crowd*, including the manuscript, the serial in the *Cornhill Magazine*, the first book edition and two revisions by Hardy for later editions. The text used here is from the 1902

revision, published by Macmillan with an introduction by Hardy. In this article, one minor emendation has been made for clarification. Cuts within the text have been indicated by three dots (ellipsis).

Further Reading

The best 'further reading' is to read and re-read the novels of Thomas Hardy. Criticism should come after a wide knowledge of his major work, including preferably, his poetry.

Critical work on Thomas Hardy runs to hundreds of books and thousands of scholarly articles. Inevitably most of it is very repetitive or obscure. I have selected six books which offer the reader a variety of approaches to this versatile novelist.

(1) *Thomas Hardy: The Critical Heritage* edited by R.G Cox. Routledge, 2013.

The 'Critical Heritage' series was a publishing venture of the 1960s and 1970s in which the editors gathered together the earliest reviews of the author to show what contemporaries thought of the novels. The volume on Hardy was immensely helpful in revealing attitudes towards sexual behaviour which led to censorship difficulties for Hardy, as discussed in this chapter. It was reissued in 2013.

(2) *A Preface to Thomas Hardy* by Merryn Williams, Routledge, 2005.

The 'Preface' series provides readers with clear writing on several aspects of the author's work, together with detailed bibliographies and helpful illustrations.

(3) *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction* by Ian Gregor. Faber, 1973.

One of the best studies of Hardy's art as a novelist.

(4) *The Cambridge Companion to Thomas Hardy* edited by Dale Kramer. Cambridge University Press, 2008.

The 'Cambridge Companion' aims to cover the cultural, intellectual, and critical aspects of 'Thomas Hardy studies' from an up-to-date academic but accessible perspective.

(5) *Thomas Hardy: Authors in Context* by Patricia Ingham. Oxford University Press, 2003.

A useful guide to the social, cultural and religious issues in the novels.

(6) *Thomas Hardy: The world of his novels* by J.B.Bullen. Francis Lincoln, 2013.

A study of Wessex, the fictional area in which Hardy's finest novels are set. Well-illustrated.

*Ирина Александровна Новокрепленных,
Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Два «итальянских» романа Форстера: герои, культура, искусство

Эдвард Морган Форстер (*Edward Morgan Forster*, 1879–1970) – романист, эссеист, профессор литературы Кембриджского университета. Родился в семье архитектора, учился в Кембридже, в юности принадлежал к литературной группе «Блумсбери», затем отстранился от нее. Создание Форстером больших литературных форм определяет традиционное деление его творчества на два периода – довоенный и послевоенный [Аникин, Михальская 1985: 352; Михальская 2007: 396]. В первый период он создал семейные, социально-психологические романы «Куда боятся ступить ангелы» (*Where Angels Fear to Tread*, 1905), «Самое долгое путешествие» (*The Longest Journey*, 1907), «Комната с видом» (*A Room with a View*, 1908), «Говардс Энд» (*Howards End*, 1910). В 1913–1914 гг. Форстер пишет роман «Морис» (*Maurice*), неоднократно им перерабатываемый и опубликованный в 1971 г. Второй творческий период представлен романом «Путешествие в Индию» (*A Passage to India*, 1924): его Форстер начал писать еще в 1912–1913 гг. [Жантиева 1965: 238]. При этом романы «Куда боятся ступить ангелы» и «Комната с видом» относят к «раннему, “оптимистическому” периоду», «Говардс Энд» – это «начало “зрелого” периода, а роман “Поездка в Индию” написан последним и отличается особенной близостью к модернистским произведениям» [Пургина 2008: 4].

Форстер опубликовал книгу «Александрия: история и путеводитель» (*Alexandria: A History and Guide*, 1922). Несколько эссе об Александрии он объединил в сборник «Фарос и Фариллон» (*Pharos and Pharillon*, 1923). Форстер осмысляет проблемы литературного труда в книге «Аспекты романа» (*Aspects of the Novel*, 1927), которая вписывается в общую линию размышлений о литера-

туре, о путях развития литературы и отражает саморефлексию словесности начала и первой трети XX в. [Roy 2001: 237].

География романного творчества Форстера разнообразна. Это картины английской действительности, нашедшие отражение в романе «Говардс Энд», аспекты межкультурных отношений англичан и европейцев, которые оформились в отдельную тему творчества в результате нескольких поездок в Италию и Грецию; проблемы взаимоотношений колонизаторов и колонизируемых в Индии. «Итальянская» тематика раскрывается в романах «Куда боятся ступить ангелы» (действие происходит частью в маленьком городе Монтериано, основой которого стал Сан-Джиминьяно [Meurers 1975: 32]) и «Комната с видом» (Флоренция и ее окрестности). Эллинистическая, византийско-греческая, египетская тематика раскрывается в эссе «Фарос и Фарилон». Форстер стал одним из создателей образа литературной Александрии, интерпретация которого будет продолжена в «Александрийском квартете» Лоренса Даррела.

Впечатления от поездки в Индию и работы в ней в 1921–1922 гг. (Форстер работал помощником индуистского правителя штата Девас, части географической территории, называемой «Британской Индией» [Roy 2001: 230]) легли в основу романа «Путешествие в Индию», рассказа «The Life to Come» [Roy 2001: 229–258]. Романы «Говардс Энд» и «Путешествие в Индию» литературоведы нередко называют политическими [Schwarz 2004: 237–255; Crews 2015: 19].

История изучения творческого наследия Форстера обширна как в русскоязычной, так и в зарубежной науке и подробно освещена в главах книг [Михальская 1982: 22–24; Жантиева 1965: 235–242; Crews 2015], в диссертационных исследованиях [Сероменко 2001; Половцев 2009] и отдельных статьях, посвященных романам и новеллистике. Отметим, в частности, что исследовались образ воды [Fordonski 1999: 203–212] и музыкальные реминисценции к Бетховену, Шуберту, Вагнеру [Platt 2010], а также интермедialная поэтика [Исагулов 2011] в романе «Комната с видом», проявления социального нон-конформизма [Roszak 2014: 167–194]

и живописные реминисценции в «итальянских» романах [Meуers 1975: 31–44]. Оба романа Форстера изучались с точки зрения национального характера и кросс-культурной коммуникации [Пургина 2008], проблем инаковости, взаимодействия национального и инонационального [Половцев 2009].

Образ другой культуры, ставший ключевым в творчестве Форстера и связанный с художественными особенностями его романов – двуплановостью, когда реалистические картины сочетаются с условной системой символов, многозначностью [Аникин, Михальская 1985: 352], естественно наталкивает на проблему взаимодействия культур и их представителей. Благодатный материал для исследования дают все произведения писателя. Мы остановимся на двух «итальянских» романах – «Куда боятся ступить ангелы» и «Комната с видом». Оба произведения исследователи предлагают рассматривать «на фоне друг друга» [Половцев 2009: 9], учитывая, что «Комната с видом» была написана позже романа «Куда боятся ступить ангелы», но задумана раньше [Половцев 2009: 8]. Эти произведения даже выделяются в отдельную группу «The Italian Novels» [Crews 2015: 71–91].

Романы связаны деталями, переходящими из одного произведения в другое. Например, это фиалки («violets»). В романе «Куда боятся ступить ангелы» цветущие фиалки – это не только символ природы Италии, но и символ прошлого, оставившего героям не только горькие, но и приятные воспоминания: «That laughter in the theatre, those silver stars in the purple sky, even the violets of a departed spring, all had helped, and sorrow had helped also, and so had tenderness to others» [Forster 1986: 157]. В Сан-Джиминьяно фиалки цветут на стенах городских башен и связаны с легендой о Святой Фине, изображенной на двух фресках Гирландайо, эфрасис которых представлен в романе Форстера. В романе «Комната с видом» отец и сын Эмерсоны украсили фиалками комнату сестер Элан, в фиалках Джоржд Эмерсон поцеловал Люси Ханичерч, фиалки вынесены в название третьей главы романа «Music, Violets, and the Letter “S»» [Forster 1966: 34].

Прием «перехода» деталей из романа в роман использовал кинорежиссер Дж. Айвори. Так, в романе Форстера «Куда боятся ступить ангелы» Генриетте, отправившейся с братом в Италию, в момент проезда через Мантую попадает в глаз угольная пылинка, при пересечении Апеннин ситуация повторяется, а в финале романа Филипп и мисс Эббот спешат вернуться в купе поезда, чтобы закрыть окно, «а то, чего доброго, Генриетте попадет в глаз уголек». В фильме «Комната с видом» (1985) Шарлотте Бартлетт, едущей в поезде, также попадает в глаз угольная пыль. Джейри Мейерс пишет, что характеры и темы романа «Куда боятся ступить ангелы» повторяются через три года в «Комнате с видом»: итальянец Джино Карелла «становится» англичанином Джорджем Эмерсоном, Филипп Герритон – Сесилом Визом, Кэролайн Эббот – Люси Ханичерч. Эти образные параллели можно развить вслед за исследователем: Джордж и Люси достигают полноты любви, отраженной на фресках Джотто, в чем было отказано Филиппу и Кэролайн [Meyers 1975: 38].

При чтении романов Форстера естественно возникает вопрос о том, как создается образ культуры Италии, как он соотносен с изображением состояния героя, когда идет процесс усвоения и принятия/отрицания культурных ценностей, и какие механизмы культуры запускаются. В частности, хронотоп Италии, образ Италии возникает через соотношение эмоций и облика героев и страны, ее погоды, языка.

Филипп Герритон, побывав в возрасте 22 лет в Италии, вобрал в себя в одно эстетическое целое («he absorbed into one aesthetic whole») оливковые деревья, голубое небо, фрески, деревенские гостиницы, святых, крестьян, мозаики, статуи, нищих. В родной Состон он вернулся с видом пророка, готового переделать город или отвергнуть его [Forster 1986: 70]. У Филиппа сжималось сердце, когда он читал путеводитель Бедекэра: «Whereas Philip could never read “The view from the Rocca (small gratuity) is finest at sunset” without a catching at the heart» [Forster 1986: 30]. После того как он узнал, что Лилия вышла замуж за итальянца Джино Кареллу, сына

дантиста, стоящего ниже по социальной лестнице, чем Герритоны, Италия, страна красоты, погибла для Филипа: «Italy, the land of beauty, was ruined for him. It was on her soil and through her influence that a silly woman had married a cad». Итальянец становится предателем жизненного идеала героя: «He hated Gino...», героя настаивает разочарование («final disillusion») [Forster 1986: 71]. Форстер с ноткой иронии делает широкие реалистические обобщения об Италии, называя Джино представителем страны, которая ставит в тупик все человечество («He's got a country behind him that's upset people from the beginning of the world» [Forster 1986: 88]).

После смерти Лилии Филип по настоянию матери предпринимает вторую поездку в Италию, чтобы решить вопрос с ребенком умершей Лилии, отцом которого был Джино. Филип испытывает влияние Италии в ее «наилучшей поре» («at her best»), когда страну покинули туристы, а ее душа проснулась под прямыми лучами солнца («her soul awakes under the beams of a vertical sun») [Forster 1986: 89]. В романе подчеркивается «очарование» («enchantment») Италии, которое ощущал Филип, несмотря на «носильщиков, шум и пыль» («For there was enchantment, he was sure of that; solid enchantment, which lay behind the porters and the screaming and the dust» [Forster 1986: 91]). Это «очарование» пейзажами – природой, архитектурой, подробности которых перечислены в романе: потрясающе синее небо («the terrific blue sky»), побелевшая от засухи равнина («the whitened plain which gripped life tighter than a frost»), изнуренные просторы вдоль реки Арно («in the exhausted reaches of the Arno»), руины темных замков, которые дрожали в жарком воздухе над холмами («the ruins of brown castles which stood quivering upon the hills») [Forster 1986: 91]. Настроение Филипа меняется с безразличного на романтическое, Италия становится прекрасной, любезной и милой («she was beautiful, courteous, lovable, as of old» [Forster 1986: 103]). Итальянский язык, не родной для Филипа, был языком, говоря на котором он был более милостив, итальянский язык располагал к доброте и счастью – «to be happy and kind» [Forster 1986: 138].

Приняв решение отправиться на оперу «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти (по роману В. Скотта «Ламмермурская невеста», 1819), Филип обнаружил, что ему нравится проводить время в Монтериано, несмотря на утомительный нрав спутниц и противоречивость своего же поведения: «He began to see that he was enjoying his time in Monteriano, in spite of the tiresomeness of his companions and the occasional contrariness of himself» [Forster 1986: 107]. Довершает эмоциональную картину восхищения и любования Италией посещение итальянской оперы героем. Филип забыл о себе, о деле, решать которое он приехал в Италию: «...he forgot himself as well as his mission». Забывание связано с ощущением дома в Италии, словно герой не был восторженным чужестранцем («enthusiastic visitor»), словно не уезжал из страны никогда. Вариация мотива дома как дома в другой стране – «It was his home» [Forster 1986: 109] – отражает аспекты межкультурной коммуникации: для английской литературы тема дома является ключевой и связанной с концептосферой английского языка и культуры. Ощущение восторга Филипа нарастает вместе с накалом сюжета в оперной сцене сумасшествия Лючии. Динамику действия усиливает общение актрисы со зрителями: сюжетное напряжение в опере сопрягается с живым восторгом зрителей. После эпизода с любовной запиской из букета актрисы, случайно попавшей в Генриетту, и последовавшего взрыва зала, Филип был пьян от волнения: ««He was drunk with excitement». Особое физиологическое состояние Филипа рождается из соединения искусства и жизни: жара, усталость и удовольствие бросились ему в голову («had mounted into his head») [Forster 1986: 110].

О роли культуры и восприятия культурных ценностей в раскрытии характеров в романах Форстера писала Н. П. Михальская: «Он апеллировал к разуму, видя в культуре и знаниях источник естественных и гармоничных отношений между людьми» [Михальская 2007: 395]. В романе «Куда боятся ступить ангелы» миссис Герритон говорит, что, несмотря на красоту картин и храмов в стране, судить о ней мы можем только по людям: «It may be

full of beautiful pictures and churches, but we cannot judge a country by anything but its men» [Forster 1986: 73]. Однако в этом романе, а также в «Комнате с видом», Форстер не обходится без упоминаний и описаний произведений архитектуры, живописи, фрескового искусства Италии. Произведения искусства, а именно фресковая живопись Д. Гирландайо и Джотто, играют роль в раскрытии темы, создании характеров героев в «итальянских» романах Форстера через символы, о чем убедительно размышляет в главе монографии «Живопись и роман» Джеффри Мейерс [Meyers 1975: 31–44].

В романе «Куда боятся ступить ангелы» в жизни героев произведения искусства, шедевры соединены с повседневными, бытовыми подробностями, что создает комический, а иногда и мелодраматический эффект. С одной стороны, это способ показа характера героя в определенных обстоятельствах в иной стране и иной культуре. Генриетта, никогда не бывавшая во Флоренции, с восьми до одиннадцати ползла, как раненая, по улицам, и падала в обморок перед различными шедеврами искусства [Forster 1986: 91]. В этом эпизоде Форстер намекает на характерное поведение туристов, которые спешат осмотреть достопримечательности до наступления полдневной жары и пребывают в преувеличенном восторге перед шедеврами.

С другой стороны, соотношение бытового плана и шедевров культуры демонстрирует ситуацию жизни героя на фоне чужой/своей культуры. В распахнутом окне Филип видит пейзаж, повторяющий изображение на фреске святой Деодаты, а виденный им медный горшок на столе в доме Джино такой же, как на столике матери Деодаты. Совмещение религиозных фактов и бытовой обстановки развивается в последовавшем далее описании фрески, выполненном в ироничном и новеллистическом (новелла первоначально – анекдот) регистре. О святой говорится как об обычном человеке, а видение представлено театрализованно. Приведем обширную цитату из русскоязычного перевода:

«Святая не обращала внимания ни на пейзаж, ни на чайник, ни, тем более, на вдовую мать. Ибо – о чудо! – в этот миг ей пред-

стало видение: голова и плечи святого Августина в виде некоего чудотворного святого пятна скользили вдоль оштукатуренной стены. Какой нужно быть кроткой святой, чтобы удовольствоваться тем, что кончину твою наблюдает только один зритель, и тот – половина другого святого. Немногого же достигла святая Деодата как в жизни, так и в смерти» [Форстер 1977: 135]. («The saint looked neither at the view nor at the pot, and at her widowed mother still less. For lo! she had a vision: the head and shoulders of St. Augustine were sliding like some miraculous enamel along the rough-cast wall. It is a gentle saint who is content with half another saint to see her die. In her death, as in her life, Santa Deodata did not accomplish much» [Forster 1986: 133].)

Однако на фреске Гирландайо «Annuncio della morte a santa Fina», ставшей прототипом фрески в романе «Куда боятся ступить ангелы», на скамейке за фигурами медсестер изображены символические религиозные предметы, которые создают атмосферу кротости и медитативного размышления: графин, возможно, с вином, два фрукта, похожие на гранат или яблоко.

История культуры и религии в романе Форстера предстает бок о бок с происшествиями и эпизодами жизни героев и подчеркивает эмоциональность героев, их способность чувствовать. Близость быта и культуры создает единое пространство, в котором герои живут, переживают эмоции и страсти. Они объяснены читателю и подробно прокомментированы, часто иронично, повествователем. Форстера обвиняли даже в гегемонии повествователя, навязывающего читателю свое видение мотивов поступков и поведения.

В романе «Комната с видом» героиня Люси Ханичерч движется через искусство к самопознанию («awakened through art to self-knowledge»), происходит взаимодействие искусства и жизни («an integration of art and life») [Meyers 1975: 38]. Архитектурные ансамбли в романе связаны с восприятием героиней событий и течения жизни в целом. Площадь Синьории (Piazza Signoria) в четвертой главе, названной Форстером просто «Четвертая глава» («Fourth

Chapter»), сначала была объектом, величия которого Люси не замечает, будучи сосредоточенной на жалобе на отсутствие интересных событий в своей жизни. При этом повествователь описывает величественную композицию площади: «Великая площадь дремала в тени – солнце вышло на небосвод слишком поздно. Нептун, погрузившийся в сумерки, утратил свою телесность – наполовину бог, наполовину призрак, и воды его фонтана сонно омывали людей и сатиров, дремлющих на кромке фонтанной чаши. Лоджия Ланци выглядела как пещера с тремя входами, и там, под ее сводами, казалось, обитают божества; призрачные, но бессмертные, они холодно взирают на радости и страдания человечества. Это был волшебный час – час, когда незнакомое вдруг становится реальным» [Форстер 2015]. Люси же бесстрастно смотрела на все эти чудеса, считая их уже знакомыми [Forster 1966: 47]. При этом в речи повествователя слышен акцент на незрелость и молодость героини: «Более зрелый человек, попавший в это время и в это место, поймет, что в жизни его совершается нечто значительное, и будет удовлетворен. Люси же желала большего» [Форстер 2015].

Вскоре на площади Синьории совершается событие: на глазах у Люси и в непосредственной близости от нее убит человек. От испуга и неожиданности героиня падает в обморок и оказывается в объятиях подхватившего ее Джорджа Эмерсона [Forster 1966: 47–48]. Чужое событие – убийство, сблизившее героев, занимает много меньше места, чем разговор героев после него, описание ощущений, возникших в этот момент на площади. Люси почувствовала, что перешла некую границу, причем ее духовный «переход» сравнивается с финальным «переходом» убитого итальянца: «...the thought that she, as well as the dying man, had crossed some spiritual boundary» [Forster 1966: 49]. В следующей главе романа для Люси, гуляющей по Флоренции с кузиной Шарлоттой Бартлетт, которая выступала в путешествии по Италии дуэньей при девушке, оказались значимы камни, Лоджия Ланци, фонтан, дворцовая башня на площади Синьории [Forster 1966: 53].

Площадь и ее архитектурные детали становятся в романе индикатором внутренних изменений героини. Не случайно Форстер помещает события, повлиявшие на настрой героини, на эту площадь Флоренции, объясняя ее значение следующим образом: «Площадь Синьории слишком плотно убрана в камень, чтобы быть по-настоящему красивой. На ней не растет трава, не растут цветы; нет здесь сверкающих мраморных стен или навевающих покой дорожек из красного кирпича. По какому-то странному капризу – если не по воле гения этих мест – статуи, которые смягчают суровость площади, говорят не о наивном неведении детства и не о юношеском смятении чувств, но о сознательных победах могучей зрелости. Персей и Юдифь, Геркулес и Туснельда – все они либо что-то совершили, либо пострадали; и хотя они наслаждаются бессмертием, бессмертие пришло к ним после житейских бурь, но не до таковых. Не только в уединении лесов и холмов, но и здесь, в городе, герой может встретить свою богиню, а героиня – своего бога» [Forster 1966: 47–48].

Ассоциации с произведениями искусства создают портрет Джорджа в восприятии Люси. Увидев героя в церкви Санта-Кроче, она воспринимает его с художественной точки зрения, отмечая, что его лицо выглядело грубым и жестким до тех пор, пока на него не упали тени: затененное, оно начало светиться нежностью («Enshadowed, it sprang into tenderness» [Forster 1966: 30]). Лицо Джорджа не просто напомнило Люси изображение юношей, несущих связки желудей, на потолке Сикстинской капеллы, но «она видела его однажды в Риме» («She saw him once again at Rome...»). Фрески Микеланджело с изображением обнаженных юношей *ignudi*, которые держат ветки дуба с созревшими желудями, считаются данью художника папе Юлию II, на чьем гербе рода Ровере есть изображение дуба.

Экфрасис фрески Микеланджело становится в романе описанием портрета и средством романтизации душевного состояния героя. Джордж полон жизни, мускулист и энергичен. Его, как героев романтизма, охватила скорбь и трагичность, разрешить

которую может только ночь, – время, открывающее тайны, время для жизни: «Healthy and muscular, he yet gave her the feeling of greyness, of tragedy that might only find solution in the night» [Forster 1966: 30]. О меланхолии Джорджа, о хаосе мироздания, угнетающем его, говорит его отец: «...and as far as I can see he lives in Hell <...> He's unhappy <...> The old trouble; things won't fit» [Forster 1966: 31–32]. После происшествия на площади с убитым итальянцем, сблизившего Люси и Джоржда, в герое появляется желание жить, о чем он дважды признается Люси: «His answer was puzzling: "I shall probably want to live." "But why, Mr. Emerson? What do you mean?" "I shall want to live, I say.»» [Forster 1966: 51]. Реальные происшествия и девушка в его объятиях рождают желание героя жить.

В 12-й главе романа, названной, как и переломная «Fourth Chapter», просто «Twelfth Chapter», повествуется о купании двух юношей – Джорджа Эмерсона, Фредди Ханичерча и священника мистера Биба в небольшом пруду. Джордж воспринимает это купание прагматически, как возможность смыть с себя пыль. Он похож на статую («statue»), а его облик назван «микеланджеловским» («Michelangesque»). Ассоциации с изобразительным искусством эпохи Возрождения иронично обыграны Форстером в эпизоде падения героя в пруд в момент его высокомерного вопроса: «"Is it worth it?" asked the other, Michelangesque on the flooded margin. The bank broke away, and he fell into the pool before he had weighed the question properly» [Forster 1966: 138].

Мотив купания в пруду появится позднее в романе Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» (*The White Peacock*, 1906–1911) и еще позже в неоконченном стихотворении греческого поэта Кавафиса «After the Swim» (1921) [Jeffreys 2001: 70–71], чья поэзия благодаря Форстеру получила известность [Федорчук 2012: 9–12]. «Купание на открытом воздухе было стандартным чувственным мотивом викторианского эллинизма» [Jeffreys 2001: 70–71] и встречается также у других авторов. Исследователи подробно писали о точках соприкосновения Форстера с Лоуренсом, отмечая сходство в том, что оба показывают человека, который «обесчеловечен

в буржуазном обществе», а природа его «очеловечивает». Форстер тоже «склонен видеть зло в индустриализации, технике, механизации, рассматривая их как нечто самодовлеющее». Отличие Форстера от Лоуренса в том, что он «не пытается изобразить человека “освобожденным зверем”. Он превыше всего ставит мир духовных ценностей» [Жантеева 1965: 238]. У художников разные пути в общих исканиях: «Форстер апеллирует к разуму и видит источник естественных и гармоничных отношений между людьми в культуре и знаниях. Лоуренс не доверяет интеллекту, он поглощен темой страсти и секса, преувеличивает роль физиологического фактора в жизни людей» [Михальская, Аникин 1982: 31].

В романе Форстера «Комната с видом» купание в теплый осенний день, радостное плескание и бегание героев друг за другом вокруг пруда, играет роль в создании характера Джорджа Эмерсона – вносит существенные перемены в его настроение, а также в настроение других героев. Они забыли разговоры об Италии, ботанике, Судьбе, которые вели, идя к пруду, и начали играть, брызгая друг на друга: «They began to play. Mr. Beebe and Freddy splashed each other. A little deferentially, they splashed George». Джордж сначала был спокоен, Фредди и мистер Биб заволновались, не обидели ли они гостя, но вскоре силы юности вырвались наружу, и Джордж тоже начал брызгать на них водой, толкать их в воду, шлепать по плечам и спинам, бросать в воду. Динамичность и задор действий Джорджа передает последовательная постановка однородных сказуемых: «He smiled, flung himself at them, splashed them, ducked them, kicked them, muddied them...» [Forster 1966: 139]. Третье повторенный глагол «splashed» подчеркивает задор и веселье героев. В романе Лоуренса «Белый павлин» купание Сирила Бердсола, Джорджа Сакстона и его собаки Трипа в озере, последующее за этим вытирание подчеркивают как близость Джорджа к природе, его мужскую красоту и силу, так и символическое значение действий с водой (см. об этом [Новокрещенных 2018: 207–223]).

В эпизоде купания героев в романе «Комната с видом» бытовые подробности соединяются с реминисценциями к культуре, произведениям искусства. В одном абзаце в первом предложении говорится о замечании Фредди, что плавание в маленьком пруду напоминает плавание в салате («swimming in a salad»), а в следующем предложении герои, стоящие по грудь в воде, похожи на нимф из «Гибели богов» («of the nymphs in Gotterdammerung» [Forster 1966: 138–139]), музыкальной драмы Р. Вагнера, завершающей тетралогию «Кольцо нибелунга» (1848–1874). Согласно либретто, «шаловливые русалки» – дочери Рейна – выплывают навстречу Зигфриду и просят его отдать им кольцо. Это отражает и музыка: демонстрируется светлая и безмятежная картина на лоне природы, затем «возникает картина спокойно текущего Рейна и веселых русалочьих игр <...> Светлое настроение царит <...> в диалоге русалок с Зигфридом» [Сто опер 1968: 102–104]. Исследователи «Комнаты с видом» пишут о том, что «в этой сцене вода смывает все условности и купание описывается как пародия на сцену из вагнеровской оперы», а образ воды вводит «еще одну из многочисленных в романе аллюзий к композиторам и миру искусства» [Fordonski 1999: 207].

Сосредоточив внимание на двух романах Форстера в неисследованном ранее аспекте, мы попытались посмотреть, какую роль в раскрытии характера героя и ситуации играет обращение к объектам культуры, произведениям изобразительного искусства и архитектуры. Двигаясь в русле уже высказанной исследователями мысли о том, что культура влияет на героев, делаем вывод относительно конкретных культурных деталей и объектов, прослеживаем их связь с настроением и ситуацией героя. Италия создана Форстером через соотнесение эмоций и облика героев и страны, ее погоды, языка. Причем очевидна динамика эмоций и чувств Филипа в контексте происходящего в его жизни. Элементы интермедийной поэтики раскрываются в соотношении произведений искусства с повседневными, бытовыми подробностями, отражая комический эффект ситуации. История

культуры и религии у Форстера, соединенная с происшествиями и эпизодами жизни героев, подчеркивает их эмоциональность и способность чувствовать. Переход деталей и образов из романа в роман связывает их в одном творческом поле автора, а параллелизм романного эпизода купания в «Комнате с видом» и романе Лоуренса «Белый павлин» формирует историко-литературную традицию.

Список литературы

Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М.: Высш. шк., 1985. 431 с.

Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. 1918–1939. М.: Наука, 1965. 31.

Исагулов М. В. Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э. М. Форстер «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм «Луна и грош»): магистерская работа. Донецк, 2011. 158 с. URL: <https://www.academia.edu> (дата обращения: 20.09.2020).

Михальская Н. П. История английской литературы. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 480 с.

Михальская Н. П., Аникин Г. В. Английский роман XX века. М.: Высш. шк., 1982. 192 с.

Новокрещенных И. А. Художественные связи О. Бердсли и Д. Лоуренса // Вестник Томского ун-та. Филология. 2018. № 53. С. 207–223. DOI: 10.17223/19986645/53/14.

Половцев Д. О. Проблема инаковости в творчестве Э. М. Форстера: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 17 с.

Пургина Е. С. Концепция английского национального характера в романах Э. М. Форстера: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 22 с.

Сероменко Л. И. Новеллистика Эдварда Моргана Форстера: греко-италийские образы и мотивы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 208 с.

Сто опер: история создания, сюжет, музыка / Ред.-сост. М. Друскин. Л.: Музыка, 1968. 624 с.

Федорчук А. Э. М. Форстер и Александрия // Форстер Э. М. Фарос и Фарилон. Тверь: Kolonna Publication, Митин журнал, 2012. С. 7–12.

Форстер Э. М. Куда боятся ступить ангелы // Форстер Э. М. Избранное / Пер. с англ. Л.: Худож. лит., 1977. С. 17–162.

Форстер Э. М. Комната с видом на Арно. М.: АСТ, 2015. URL: <https://royallib.com/> (дата обращения: 21.09.2020).

Crews F. C. E. M. Foster: Perils of Humanism. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015. 187 p.

Jeffreys P. Cavafy, Forster and the Eastern Question // Journal of Modern Greek Studies. 2001. Volume 19. Number 1. May. P. 61–87. DOI: <https://doi.org/10.1353/mgs.2001.0006>.

Fordonski K. The Symbolic Meaning of Water in 'A Room with a View' by E. M. Forster // Teresa Bela and Zygmunt Mazur (eds.). Tradition and Postmodernity: English and American Studies and the Challenges of the Future. Krakow: Universitas, 1999. P. 203–212.

Forster E. M. A Room with a View. Bungay: Penguin Books, 1966. 224 p.

Forster E. M. Where Angels Fear to Tread. Harmondsworth: Penguin Books, 1986. 176 p.

Meyers J. Ghirlandaio and Where Angels Fear to Tread; Giotto and A Room with a View // Meyers J. Painting and the Novel. Manchester: Manchester University Press, 1975. P. 31–44.

Platt T. A. «Only Connect»: Music's Role in Forster's A Room with a View: English Honors Thesis Oberlin College. 2010, May 17. 38 p.

Roszak S. Social Non-Conformists in Forster's Italy: Otherness and the Enlightened English Tourist // A Review of International English Literature. 2014. Vol. 45. Numbers 1–2. January–April. P. 167–194. DOI: <https://doi.org/10.1353/ari.2014.0013>.

Roy A. Savage Pursuits: The Shaping of Colonial Civility in E. M. Forster's «The Life to Come» // Boundary 2. 2001. Vol. 28. Number 2. Summer. P. 229–258.

Schwarz D. R. Forster's *Passage to India*: The Novel of Manners as Political Novel // Schwarz D. R. Reading the Modern British and Irish Novel 1890–1930. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2004. P. 237–255. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470690086.ch11>.

*Максим Иванович Жук,
Дальневосточный федеральный университет*

Жизнь и бессмертие в романе Вирджинии Вулф «На маяк»

Метафизическая тематика, затрагивающая вопросы человеческого существования, была характерна для английской литературы на протяжении всей ее истории. Свой вклад в развитие философской проблематики внесли Уильям Шекспир, Джон Донн, Эндрю Марвелл, Даниэль Дефо, Джонатан Свифт, Томас Гарди, Оскар Уайльд и другие английские литераторы. В первой трети XX в. Вирджиния Вулф (*Virginia Woolf*, 1882–1941) продолжила эту традицию в своей художественной прозе. Ее роман «На маяк» (*To the Lighthouse*, 1927) можно отнести не только к психологическому или социальному, но и к философскому жанру.

В этой статье мы покажем, каким образом концепция жизни Вирджинии Вулф, сложившаяся у нее к середине 1920-х гг., проявляется в художественных образах, символах и структуре романа «На маяк» и как его автор решает ключевые проблемы человеческой экзистенции.

Приступая к анализу произведения, стоит отметить, что эта книга была очень личной и важной для Вирджинии Вулф. В персонажах романа она воплотила личности самых близких и важных людей. Образ мистера Рэмзи списан с ее отца Лесли Стивена, историка и философа, который был не только интеллектуалом, но и альпинистом-любителем, покорившим ряд вершин в Альпийских горах. Мистеру Рэмзи помимо интеллекта и сложного характера отца писательницы досталось увлечение альпинизмом. Он не случайно носит ботинки для походов, сделанные из хорошей кожи, а в минуту экзистенциального кризиса вспоминает о снеге и восхождении на гору.

Прототипом миссис Рэмзи стала Джулия Дакуорт-Стивен, мать писательницы. Она была очень красивой женщиной,

которую в свое время рисовали такие художники, как Уильям Холман Хант и Эдвард Берн-Джонс. Как пишет А. Я. Ливергант, мать Вирджинии Вулф «была центром семьи (и вселенной), ее все – и муж, и дети, и прислуга – любили, от нее все зависели, на нее все полагались» [Ливергант 2018: 34]. Миссис Рэмзи будет наделена всеми этими качествами. Вулф писала в дневнике, что ее сестра Ванесса отозвалась о романе «На маяк» с большим энтузиазмом: «Говорит, что это потрясающий портрет мамы» [Ливергант 2018: 287].

Кроме того, в детстве Вирджиния Вулф каждое лето проводила с семьей около моря в загородном доме Талланд-хаус, расположенном в заливе Сент-Айвз, неподалеку от которого находится маяк Годреви.

Без сомнения, главные символы романа (море, остров, дом, маяк) уходят корнями в личные и очень важные воспоминания писательницы, наполненные внутренним опытом и художественно преобразованные. Однако в данном случае важна не только автобиографичность романа, но и то, что он отразил многолетние размышления Вирджинии Вулф о жизни, смерти и бессмертии человека. Эта рефлексия появилась уже в первом романе писательницы «По морю прочь» (1915) и продолжила свое развитие в ее дальнейшей прозе. Например, в рассказе «Дом с привидениями», в романах «Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй» и других произведениях.

Помимо этого, Вулф часто размышляла над вопросами жизни, смерти и бессмертия на страницах своего дневника. Приведу пример характерной записи, сделанной под впечатлением от смерти ее близкого друга Литтона Стрэчи.

«До чего прозрачна наша жизнь – он мертв, а я читаю его и стараюсь делать то, что мы оба хотели делать в этом мире; хотя иногда прошедшее кажется мне иллюзией – все было так быстро: *жизнь оказалась быстротечной и нечего предъявить, кроме маленьких книжечек*. Вот почему я топаю ногой и *останавливаю мгновение* (здесь и далее курсив мой. – М. Ж.)» [Вулф 2009: 404].

«What a dream life is to be sure – that he should be dead, and I reading him: and trying to make out that we indented ourselves in the world; whereas I sometimes feel it's been an illusion – gone so fast; *lived so quickly; and nothing to show for it, save these little books*. But that makes me dig my feet in and *squeeze the moment*» [Woolf 1982: 294].

Обратим внимание, что здесь писательница сознательно или бессознательно цитирует роман «На маяк», в котором ключевая героиня миссис Рэмзи, как и сама Вулф в дневнике, пытается остановить или приостановить бег времени и исправить наносимый им ущерб. Художница Лили Бриско говорит: «<...> миссис Рэмзи, сказавшая: "Жизнь, остановись, стой"; миссис Рэмзи, *нечто вечное сделавшая из мгновенья*» [Вулф 1989: 280]; «Mrs Ramsay saying, "Life stand still here"; Mrs Ramsay *making of the moment something permanent*» [Woolf 2002: 120].

В данных случаях Вулф использует существительное *a moment* и глаголы с близкой семантикой: *to squeeze the moment* (схватить, остановить) и *to make of the moment something permanent* (сделать из мгновения что-то вечное, то есть остановить). В обоих случаях речь идет о попытке овладеть хронологическим потоком жизни.

Какое представление о жизни сложилось у писательницы к моменту создания романа «На маяк»? Исследователи считают, что Вирджиния Вулф была поклонницей французского философа Анри Бергсона (1859–1941), который оказал влияние на ее восприятие мира и жизни [Kumar 1960, Аствацатуров 2007]. Это мнение разделяют не все литературоведы, однако даже если и нет прямого влияния Бергсона на писательницу, то совершенно очевидно типологическое сходство в восприятии категорий жизни и времени у французского философа и автора романа «На маяк».

Вирджиния Вулф описывает свою концепцию жизни в статье «Современная художественная проза» (*Modern Fiction*, 1919). По ее мнению, «жизнь – это не ряд симметрично расположенных светильников, жизнь – это сияющий ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения нашего сознания до его исчезновения» [Вулф 2001: 60]. Эта концепция жизни очень

близка к бергсонианской идее о том, что жизнь не является ни логической структурой («рядом симметрично расположенных светильников»), ни строгим набором причин и следствий, но чем-то ускользающим и текучим. Жизнь – это поток метаморфоз, не имеющее четкой структуры движение энергии, создающей, разрушающей и возрождающей Вселенную [Бергсон 2017]. Согласно эстетической концепции Вулф, выраженной в эссе «Современная художественная проза», главная цель современной литературы – воплотить жизнь как постоянную метаморфозу, а не рациональную условную схему [Вулф 2001].

Такое же восприятие искусства можно найти в мыслях и художественных замыслах художницы Лили Бриско: «Надо именно то ухватить, что от тебя ускользает <...> само это трепетание нервов; и то, что еще не застыло в форме и непредставимо пока, – передать» [Вулф 1989: 303]. Вирджиния Вулф вложила в эту героиню не только свои мысли об искусстве, но и часть своей личности. А. Я. Ливергант упоминает, что писательница предпочитала работать над своими книгами, «стоя, за высоким столом со скошенной столешницей» [Ливергант 2018: 99], как художник перед мольбертом. Кроме того, Лили Бриско наделена в финале романа тем же возрастом, в котором Вулф начала его писать (44 года).

Еще одна идея, которая роднит прозу Вулф с философией Бергсона, – концепция времени. С точки зрения философа, существуют механическое время и длительность. Механическое время – это рациональная схема, которая делит мир на прошлое, настоящее и будущее. Длительность объединяет в себе прошлое и настоящее в органическое целое и обнаруживает себя в памяти, так как именно память дает возможность прошлому существовать в настоящем. Работая над романом «На маяк», Вирджиния Вулф описала в дневнике его замысел и свое понимание времени, которые она собиралась воплотить в нем: «<...> меня преследует некая полумистическая, очень насыщенная жизнь женщины, которая должна быть рассказана на одном дыхании; *времени не должно быть*; будущее каким-то образом станет возникать

из прошлого. <...> Моя теория состоит в том, что *реальное действие практически не существует – и времени не существует*» (23 ноября 1926 г.) [Вулф 2009: 137]. Как видим, концепция времени Вулф, которую она собиралась реализовать в этом романе, совпадает с бергсонианской категорией длительности. С ее точки зрения, не существует времени, расчленяющего поток жизни на прошлое, настоящее и будущее. Но есть единство прошлого и настоящего, которые вместе образуют будущее («будущее <...> должно возникнуть из прошлого»).

Категория длительности реализуется в сюжете романа «На маяк» через образ миссис Рэмзи. После своей смерти эта героиня продолжает присутствовать в сознании мистера Рэмзи, сына Джеймса, дочери Кэм и художницы Лили Бриско. Память героев связывает прошлое с настоящим, образуя не делимую на хронологические элементы бергсонианскую длительность.

Концепция жизни как бесконечного потока метаморфоз проявляется в структуре, символах и системе персонажей романа «На маяк». В самой первой фразе закладывается образ жизни как непредсказуемой иррациональной силы. Миссис Рэмзи обещает своему маленькому сыну Джеймсу прогулку к маяку, *если* погода будет для нее подходящей. Немаловажно, что в это время ребенок вырезает картинки из иллюстрированного каталога, то есть символически совершает ритуал трансформации мира. Этот мотив метаморфозы станет одним из ведущих в романе: его герои будут взрослеть, стареть, умирать, дом будет подвергаться воздействию природных сил и разрушаться, остров будет медленно оседать.

В романе нет традиционных для романов XIX в. экспозиции или пролога, в котором автор представил бы читателю героев и рассказал обстоятельства их жизни, предшествующие изображаемому отрезку времени. Повествование, как поток Бытия, начинается *из ниоткуда*: «Да, непременно, если завтра погода будет хорошая, – сказала миссис Рэмзи» [Вулф 1989: 169].

Автор не сообщает читателю, каково социальное положение героев, в какой исторической эпохе они живут. Читатель узнает

это, вчитываясь в текст романа. Вся книга – это потоки мыслей, голоса, смутные образы и впечатления. Но несмотря на отсутствие конвенционального введения, в романе есть имплицитная экспозиция, в которой закладываются основные конфликты книги, разрешающиеся в последней части, главный из которых – противоречие между бесконечностью жизни и конечностью человека.

Ключевые элементы повествования, в которых раскрывается концепция жизни Вирджинии Вулф, – это символы острова, моря, дома и маяка.

Остров – архетипичный образ английской литературы, который, как правило, является метафорой цивилизации, ее социальных, нравственных и духовных проблем. Этот образ возникает в художественных текстах Томаса Мора («Утопия»), Уильяма Шекспира («Буря»), Даниэля Дефо («Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо»), Джонатана Свифта («Путешествия Гулливера»), Джона Голсуорси («Остров фарисеев»), Герберта Уэллса («Остров доктора Моро») и других. В романе «На маяк» остров Скай становится символом человеческого бытия, которое подвергается разрушительному воздействию времени и природы. Миссис Рэмзи видит, что «остров ведь *оседает*, того гляди его *проглотит* море» [Вулф 1989: 178] (the *destruction* of the island and its *engulfment* in the sea [Woolf 2002: 12]), а ее супруг отмечает, как море *слизывает* почву «у нас из-под ног» [Вулф 1989: 198] (the sea *eats away* the ground we stand on [Woolf 2002: 32]), и видит остров, «наполовину проглоченный морем» [Вулф 1989: 216] (the little island half <...> *swallowed up in the sea* [Woolf 2002: 50]).

В этом контексте **море** становится символом природного космоса или, используя неологизм Джеймса Джойса, хаосмоса (*chaosmos*) [Joyce 1975: 118], величественного, вечно меняющегося и медленно поглощающего все, что создано человеком. Не случайно в приведенных выше примерах море изображается как нечто разрушительное: оно *поедает* (the sea *eats* the ground), *поглощает* (the island and its *engulfment* in the sea) и *проглатывает* остров (the little island <...> half *swallowed up* in the sea).

Дом – традиционный для английской литературы пространственный образ, возникающий в творчестве Джейн Остен, Чарльза Диккенса, Томаса Гарди и других писателей. Этот образ может выполнять различные функции: быть сюжетообразующим элементом, как дом Беннетов в романе «Гордость и предубеждение» Остен, или композиционным стержнем повествования («Замок Отранто» Уолпола), выполнять функцию социальной или психологической характеристики персонажа (дом Скруджа в «Рождественской песне» Диккенса). Помимо этого, дом может выступать в роли многозначного символа. Например, в прозе Чарльза Диккенса дом является ключевой жизненной ценностью, «хранящей в себе все ценности бытия» [Потанина 2006: 130], метафорой человеческой души [Боголепова 2009: 229], символом «связи прошлого, настоящего и будущего» [Модина 2000: 72].

Дом в романе Вирджинии Вулф «На маяк» становится метафорой человеческого мира, который, как и остров, разрушается под воздействием энтропии, чтобы потом возродиться. Рассмотрим этот образ подробнее.

Семья Рэмзи, состоящая из родителей (мистер и миссис Рэмзи) и восьмерых детей (Эндрю, Джеспер, Роджер, Джеймс, Пру, Кэм, Нэнси, Роза), снимает каждое лето дом на острове Скай. Вирджиния Вулф не дает детализированного описания пространства этого дома, как это сделали бы Диккенс, Голсуорси или другой викторианский автор. Но читатель, переходя от потока сознания одного персонажа к другому, постепенно узнает ряд важных деталей. В доме достаточно пространства для того, чтобы вместить большую семью Рэмзи и их гостей. Детям уютно в этом помещении, не случайно несобственно-прямая речь повествователя сообщает, что дети считают свои комнаты крепостями, в которых они могут чувствовать себя свободными и защищенными.

Дом наполнен объектами культуры (книгами, картинами, посудой, крикетными битами, чернильницами, этюдниками и т. д.) и природы (песком, черепами мелких птиц, водорослями, повешенными на стены). Метафорически он находится

на границе человеческого и природного мира и постоянно подвергается воздействию потока жизни. Миссис Рэмзи неоднократно замечает, что дом медленно разрушается. Не случайно в нем старая мебель из разных гарнитуров, которая портится с каждым годом.

«Рано или поздно, подумала она, дом захиреет до такой степени, что придется на что-то решиться. <...> А в результате, вздохнула она, окидывая гостиную с пола до потолка и прикладывая чулок к ноге Джеймса, – дом с каждым летом ужасней. Ковер выгорает; отстают обои» [Вулф 1989: 186].

«Она подняла глаза, <...> увидела гостиную, увидела кресла, – жуткое зрелище. Их *потроха валяются по всему полу*; верно Эндрю на днях выразился; ну, а какой смысл, спрашивала она себя, покупать хорошие кресла, чтоб они тут *гнили* зимой, когда *дом бросают на попечение местной старухе и он буквально насквозь промокает?*» [Вулф 1989: 185].

Важный художественный элемент, связанный с этим пространством, – *мотив открытых дверей и окон*. Миссис Рэмзи постоянно просит домочадцев держать двери закрытыми, чтобы не приносить морской песок на обуви, а окна – открытыми, чтобы в доме был свежий воздух. Вирджиния Вулф сама определяет этот элемент повествования как мотив (*the tune*). В одном из эпизодов Лили Бриско, размышляя о миссис Рэмзи, представляет, как она распахивает окна в спальнях и запирает двери. Повествователь отмечает, что художница «старалась настроиться на *лейтмотив* миссис Рэмзи» [Вулф 1989: 202] (So she tried to start *the tune* of Mrs Ramsay in her head [Woolf 2002: 36]). Однако настоятельная просьба героини остается без внимания, и она постоянно возвращается к ней на протяжении первой части:

«<...> закрыла дверь; сказала, что окна надо держать открытыми, двери – закрытыми» [Вулф 1989: 176].

«Но больше всего ее раздражали двери; буквально все настежь» [Вулф 1989: 176].

«Хоть бы они ноги научились вытирать и не затаскивали в комнаты весь пляж – и то бы уж дело» [Вулф 1989: 176].

«Окна надо открывать, двери закрывать, кажется, просто, неужто так трудно усвоить?» [Вулф 1989: 176].

Этот мотив можно интерпретировать как проявление темы борьбы человека с неизбежной энтропией, разрушающей человеческий мир. Дверь – это преграда, которая не дает хаосу проникнуть в человеческий космос. Окно – это возможность видеть природу, но не впускать ее в пространство человека. Миссис Рэмзи пытается не просто навести в доме порядок. Метафорически она хочет сохранить равновесие между культурой и природой, которая, хотя и вечно прекрасна, всегда стремится к поглощению созданного человечеством.

Во второй части романа дом остается без жильцов, и природа начинает разрушать человеческий мир. Как пишет А. А. Аствацатуров, здесь «предельно обнажается разрушительность жизни. Все, созданное человеком в реальном мире, не выдерживает натиска» [Аствацатуров 2007: 75].

«А в пустой дом, где заперты двери и матрасы скатаны, ворвались шальные ветерки – авангардом великого воинства, – схватились с голыми досками, ударили по их обороне, развернулись веером, но и в гостиной, и в спальне встретили весьма жалкие силы: хлюпающие обои, расстонавшиеся половицы, голые ножки столов да фарфор, уже пыльный, тусклый, растресканный» [Вулф 1989: 258].

«<...> наглый ветер и вкрадчивые липкие ветерки, вынюхивающие, шарящие, с вечными своими вопросами "Вы увянете?" "Вы погибнете?" почти не тревожат покоя, равнодушия, вида чистойшей нетронутости, потому что и слушать ничего не хотят, и мимо ушей пропускают ответ: *мы остаемся*» [Вулф 1989: 259].

Как можно видеть из примера, энтропия захватывает человеческий мир, но все-таки не может одержать окончательной победы. Человеческий мир, репрезентированный элементами культуры, упрямо говорит: «...мы остаемся» (*we remain*). Спустя десять

лет люди возвращаются в дом, чтобы изгнать из него природу. Вулф сравнивает обновление дома с «мучительными трудными родами» (*some rusty laborious birth seemed to be taking place*), репрезентируя метафору возрождения.

«Будто принимались мучительно трудные роды, когда под скрип петель, скрежет болтов, стук, треск, гул, старухи разгибались, тянулись, кряхтели, пыхтели, пели, шлепали вверх-вниз, в погреба, на чердак» [Вулф 1989: 266].

«Attended with the creaking of hinges and the screeching of bolts, the slamming and banging of damp-swollen woodwork, *some rusty laborious birth seemed to be taking place*, as the women, stooping, rising, groaning, singing, slapped and slammed, upstairs now, now down in the cellars» [Woolf 2002: 104].

Кроме мотива открытых дверей и окон с образом дома связан *мотив света*, который проявляется уже в названии «*To the Lighthouse*», то есть буквально «к дому света». Далее этот мотив возникает в эпизоде, когда Лили Бриско рисует дом и Рэмзи с маленьким Джеймсом, и ей кажется, что здание сияет из-за ярких цветов, оплетающих дом.

«Дом сиял, охваченный пылким страстоцветом, и грачи роняли прохладные крики с высокой сини» [Вулф 1989: 180–181].

«The house *starred* in its greenery with purple passion flowers, and rooks dropping cool cries from the high blue» [Woolf 2002: 14].

Позже этот мотив возникает, когда Пол Рэйли, сделав предложение Минте Доил, в ночной темноте поднимается к дому Рэмзи, думая о том, как он будет благодарить его хозяйку за его будущий брак:

«Дом был весь *озарен*, и свет с темноты ему ударил в глаза, и он повторял, как дитя, когда шел по въездной аллее, – *огни, огни, огни*, – и повторял ошарашено – *огни, огни, огни*, переступая порог и озираясь с совершенно одеревенелым лицом» [Вулф 1989: 222–223].

«The house *was all lit up*, and the *lights* after the darkness made his eyes feel full, and he said to himself, childishly, as he walked up the

drive, *Lights, lights, lights*, and repeated in a dazed way, *Lights, lights, lights*, as they came into the house staring about him with his face quite stiff» [Woolf 2002: 57].

Отметим, что оба раза мотив связан не просто с домом, а с миссис Рэмзи, которая является источником света, добра и любви для всех героев романа. Она всех старается помирить, успокоить, связать. Ее доброта простирается не только на ближних (ее мужа, детей и знакомых), но и на дальних: она активно занимается благотворительностью и на острове Скай, и в Лондоне.

Мотив света соединяет образ дома (*house*) с другим важным символом романа – образом маяка (*lighthouse*) и расширяет спектр значений последнего. В этом контексте маяк символизирует и «суть человеческой личности, ее подлинного начала, и одновременно его будущего, того, к чему личность должна стремиться» [Аствацатуров 2007: 73], и «путь героев к принятию жизни и пониманию людей, <...> путь к полному торжеству тех начал в жизни, которые воплощала миссис Рамсей» [Михальская 1966: 97]. Он становится символом тех ценностей, которые репрезентирует миссис Рэмзи: любовь, сострадание и милосердие. Не случайно автор показывает внутреннюю связь героини с маяком: когда она смотрит на луч маяка и чувствует глубокое родство с его светом, она будто сама становится этим лучом.

«<...> тут она замерла и подняла глаза, чтоб поймать луч маяка, длинный, прочный луч, последний из трех – *ее луч*, потому что, всегда в этот час и в таком настроении на все это глядя, волей-неволей себя с *чем-то свяжешь особенно*; я длинный, прочный луч, он – *ее луч*. <...> она взглянула с вопросом на *прочный луч, безжалостный, неумолимый – он так похож на нее*, и так непохож, и никуда от него не деться» [Вулф 1989: 211–212].

Функция маяка – показывать путь в темноте и спасать людей от гибели. Миссис Рэмзи делает то же самое для своих родных, близких и дальних: она спасает их от ненависти, одиночества и отчаяния. Не случайно, что она планирует поездку к маяку не только как развлечение, но и как филантропическую акцию. Мис-

сис Рэмзи хочет отвезти зрителю табак, газеты, а для его сына, больного туберкулезом бедра, теплый чулок. Этому примеру следует ее семья, отправляясь к маяку в память о ней в третьей части роман.

Говоря о поездке к маяку как о проявлении этических ценностей, олицетворенных миссис Рэмзи, нужно упомянуть, что это действие объединяет мистера Рэмзи и его детей – Джеймса и Кэм. Мистер Рэмзи обладает эгоцентрическим характером, с которым очень сложно ужиться, но миссис Рэмзи была способна сдерживать его нарциссизм своей добротой и милосердием. Она многое простила супругу, зная, что он – интеллектуал и талантливый ученый, а она – домохозяйка, которая не знает, что такое квадратный корень, не всегда отличает Вальтера Скотта от Джейн Остен и не разбирается в живописи.

Мистеру Рэмзи в начале книги уже за шестьдесят, но он написал свою лучшую книгу, когда ему было двадцать пять, и все, что он написал после нее – это «лишь развитие, повторение» [Вулф 1989: 183]. Более того, его философские размышления посвящены абстрактной, отвлеченной от жизни теме: «Субъект и объект и природа реального». Когда Лили Бриско просит его сына Эндрю объяснить ей это, ребенок поясняет: «Вообразите кухонный стол, – сказал он, – когда вас нет на кухне» [Вулф 1989: 183]. Другими словами, мистер Рэмзи около пятидесяти лет своей жизни мысленно созерцает кухонный стол. И его эгоцентрическое поведение, возможно, – это следствие творческого и экзистенциального кризиса. Он многократно повторяет фразу: «Я не состоялся» [Вулф 1989: 183], то есть прожил свою жизнь впустую, а времени и сил на исправление ошибок уже не осталось. Миссис Рэмзи настолько добра и чутка, что за эгоистическим фасадом личности своего мужа видит боль и страдание незаурядного человека. Этому способу воспринимать другого через призму любви и сострадания она смогла научить своих детей и других героев романа.

В начале поездки к маяку, как и в начале романа, сын Джеймс кипит ненавистью к отцу: «В нем давно жила эта метафора – взять

нож и вонзить в отцовскую грудь» [Вулф 1989: 296]. Он не может ему простить мелочность, эгоистичность, тщеславие, домашнюю тиранию. Но внезапно в нем происходит психологический перелом. Видя, как сын умело управляется с парусом, отец «сказал ликующим тоном: – *Превосходно!*» [Вулф 1989: 312]. В английском оригинале эта фраза более персонально окрашена: «*Well done!*» [Woolf 2002: 153], то есть «Молодец!». После этих слов ненависть к отцу покидает Джеймса. Он и его сестра Кэм теперь готовы отдать ему всю жизнь, потому что смотрят на него глазами миссис Рэмзи. Они видят не домашнего тирана, а страдающего человека, потерявшего удивительную женщину, которую они все очень любили.

«Чего ты хочешь, – хотелось обоим спросить. Обоим хотелось сказать: что угодно проси – мы дадим тебе» [Вулф 1989: 313].

Возвращаясь к образу дома, стоит повторить, что он воплощает в себе образ человеческого мира, который подвергается воздействию природы, разрушается и возрождается вновь. В этой метафоре Вирджиния Вулф выражает свою концепцию жизни как потока метаморфоз. Важно, что мотив света, связанный с образом дома, репрезентирует здесь те ценности, которые возрождают человеческий мир: доброта, любовь, милосердие. Приведем пример из текста, чтобы подтвердить эту интерпретацию.

В одном из уже упомянутых эпизодов писательница делает акцент, что дом сияет, не озаренный солнцем или другим источником света. Он оплетен пурпурными цветами страстоцвета: «Дом сиял, охваченный пылким *страстоцветом*, и грачи роняли прохладные крики с высокой сини» [Вулф 1989: 180–181].

Этот цветок (*the passion flower*) в христианской культуре является эмблемой страданий Христа: три пестика символизируют гвозди, которыми Спаситель был прибит к кресту, корона диска олицетворяет терновый венец, тычинки – пять ран [Коржинский 1890–1907]. В данном случае не стоит буквально соотносить образ Иисуса Христа и миссис Рэмзи. Но именно эта героиня является носителем тех нравственных ценностей, ради которых Христос

пошел на мучительную смерть: любовь, доброта, милосердие, смирение. Именно этот этический комплекс, репрезентированный мотивом света и олицетворенный образом миссис Рэмзи, помогает возрождаться человеческому миру и сопротивляться натиску энтропии.

Концепция жизни как потока метаморфоз репрезентирована в романе не только на уровне мотивов и пространственных образов, но и в системе персонажей.

Героев можно разделить на тех, кто различает в жизни только логические конструкции и когнитивные схемы, и тех, кто чувствует жизнь как поток изменений и вечного чуда. К первой группе персонажей можно отнести мистера Рэмзи и его ученика Чарльза Тэнсли. Ко второй – миссис Рэмзи и Лили Бриско.

Герои первой группы представляют собой рациональный логический интеллект. Мистер Рэмзи воспринимает жизнь как нечто познаваемое и логичное. Он представляет процесс познания как алфавит, в котором он дошел до буквы Q. Его ученик Чарльз Тэнсли – еще более рациональный человек. Для него жизнь – это точная логическая структура, лишенная божественной сущности и энигматического совершенства. Его рационалистическое мышление отражается в речи: он очень часто использует слова «диссертация», «кафедра», «докторство», «профессорство», «оппоненты».

Миссис Рэмзи и Лили Бриско олицетворяют в романе иррациональную сторону человеческой личности, они обе обладают глубокой интуитивной связью с миром. В уже упоминавшемся примере миссис Рэмзи наблюдает за лучом маяка и чувствует себя этим лучом. В отличие от своего мужа миссис Рэмзи не пытается классифицировать мир, давая всему определения, навязывая ему смысл. Это проявляется в ее отношении к миру и к людям.

Для миссис Рэмзи не существует важных или неважных вещей, плохих или хороших людей. Ей интересен и значим каждый человек, даже Чарльз Тэнсли, который многим кажется ограниченным и скучным, или сдержанный и отчужденный Август Кармайкл. Она понимает, что за отталкивающей маской скрывается

психологическая травма и за это нельзя осуждать человека. Вирджиния Вулф лейтмотивно повторяет фразу, характеризующую миссис Рэмзи: «<...> она очень прямо держала зонтик и *шла так, будто кого-то встретит сейчас за углом*» [Вулф 1989: 177]. Эта психологическая черта свидетельствует о ее глубокой эмпатии к миру и людям. Миссис Рэмзи хочет позаботиться обо всех, поговорить, ободрить и посочувствовать каждому. Она настолько вовлечена в жизнь своей семьи и близких, что почти отказывается от своей личности. Не случайно у этой героини есть только фамилия, ее имя остается нам неизвестным.

Миссис Рэмзи чувствует, что мир устроен гораздо сложнее, он постоянно меняется, ускользая от фиксации какой-либо системной знаков. Лили Броско вспоминает, как миссис Рэмзи задает вопрос: «Не портим ли все, вслух его называя?» [Вулф 1989: 288]. Если для мистера Рэмзи жизнь – это алфавит, то для его супруги – это вечно меняющееся море, на которое она почти всегда смотрит с восхищением. Ее понимание жизни как бесконечной трансформации выражено в сцене, когда она слышит в знакомом шуме волн новую интонацию и понимает, что привычный мир неизбежно меняется.

«<...> рокот волн, который обычно стройно струился в лад мыслям или, когда она сидела с детьми, утешно твердил старые-старые слова колыбельной в исполнении природы: "Я опора твоя, я защита твоя", но стоило отвлечься от повседневных дел, сразу совсем не так нежно звучал, но роковым барабаном отбивал такт жизни, напоминая, что остров ведь оседает, того гляди его проглотит море, предупреждал посреди мирной домашности и круговерти, что все зыбко, как радуга – вот этот-то звук, затененный было и скрытый другими, вдруг поло ударил ей в уши, и она вздрогнула и вскинула взгляд» [Вулф 1989: 178].

Миссис Рэмзи понимает, что вечное преобразование жизни – это не только красота и чудо, но еще и разрушение и энтропия. Не случайно она называет жизнь «старый неприятель» [Вулф 1989: 223], потому что витальная энергия природы разрушает ее мир,

разрывает отношения, заставляет ее детей расти и отдаляться от нее. Она хотела бы остановить время и не дать своей вселенной распасться на части, поэтому героиня произносит: «Жизнь, остановись, стой!» [Вулф 1989: 280].

Один из ключевых эпизодов романа – семейный ужин, который устраивает миссис Рэмзи. Восемь свечей освещают во время этой трапезы «весь длинный стол и золотую, багряную гору фруктов посередине» [Вулф 1989: 235]. Эти детали приобретают в контексте романа символический смысл. Фруктовая композиция – это сотворенный мир, обреченный на дезинтеграцию.

«Так вытащенная на свет *гора фруктов стала вдруг глубокой, пространной, стала миром*, где, взявши трость, карабкаешься на горы, сходишь в лощины» [Вулф 1989: 235].

Не случайно повествователь, описывая это блюдо, упоминает Диониса (Бахуса), бога умирающей и воскресающей природы.

«Розино сооружение из гроздьев и груш, из шершавых, с алым подбоям раковин, из бананов – увлекло мысль к <...> к виноградной кисти, с листьями вместе легшей *Бахусу* на плечо <...> посреди леопардовых шкур и рыжего, жаркого дрожания факелов» [Вулф 1989: 235–236].

Миссис Рэмзи любит это блюдо, и ей почему-то не хочется, чтобы кто-то нарушил это эстетическое и кулинарное совершенство.

«Она стерегла блюдо с фруктами (не отдавая себе отчета), надеясь, что никто его не тронет» [Вулф 1989: 244].

Символично, что эта фруктовая композиция, олицетворяющая мир, освещается восемью свечами по числу детей миссис Рэмзи. Свечи в этом контексте становятся аллегорией хрупкого ненадежного человеческого существования.

Миссис Рэмзи признается себе, что она «находит эту штуку, именуемую жизнью, – страшной, коварной, то и дело готовой накинуться из-за угла. Есть вечные проблемы: страдания; смерть; бедняки. Вечно, даже здесь, умирает от рака какая-то женщина. А она вот сказала всем своим детям – идите по ней. Восьме-

рым она безжалостно это сказала. <...> Потому-то, зная, что их ждет впереди: любовь, надежды, брошенность по разным ужасным местам – она и думает часто: зачем им расти, все терять?» [Вулф 1989: 209].

Вот почему миссис Рэмзи держит в руках спицы и вяжет чулок, словно пытается соединить воедино разрозненные элементы Бытия. Именно поэтому с ней связан мотив света. Стоит повторить, что она – маяк для своей семьи, она то, что спасает или, по крайней мере, пытается спасти мир от неизбежной энтропии. Однако человек не может остановить движение времени и задержать развитие жизни. Не случайно миссис Рэмзи читает своему сыну Джеймсу сказку братьев Гримм о рыбаке и рыбке. Жена рыбака желает того, что недоступно человеку: в немецком оригинале она хочет стать Богом. Миссис Рэмзи, пытаясь остановить время, также преступает границы, определенные человеку жизнью. Во второй части романа героиня умирает, а созданный ею маленький человеческий мир начинает распадаться на части: умирает ее дочь Пру, погибает на войне сын Эндрю, распадается брак Пола и Минты, почти разрушается дом на острове Скай. Однако доброта и любовь миссис Рэмзи переживают ее и возрождают этот мир, хотя и не полностью.

Вторая героиня романа, которая чувствует жизнь как бесконечную метаморфозу, – это художница Лили Бриско. Ее можно было бы назвать антиподом и антагонистом миссис Рэмзи, но, несмотря на различия, они очень похожи. У художницы есть нечто очень желанное для миссис Рэмзи – независимость, творческий труд, в котором она может выразить себя и свое видение мира. У миссис Рэмзи есть муж, дети, друзья и их любовь, но иногда ей кажется, что она что-то упустила в жизни.

«Но что сделала я со своей жизнью, думала миссис Рэмзи, садясь во главе стола и оглядывая белые круги тарелок на скатерти» [Вулф 1989: 225].

Несомненно, они отличаются друг от друга: миссис Рэмзи – мать, жена, центральная фигура в ее семье и обществе; Лили

Бриско – бездетная, незамужняя, предпочитающая уединение социальной активности. Но при этом Лили Бриско, как и миссис Рэмзи, очень чувствительна к цветам и формам: рисуя картину, она чувствует, как «цвет стены и лепящегося к ней ломоноса» [Вулф 1989: 179] обжигает ей глаза.

Глубокая эмпатия героинь к миру и восприятие жизни как вечного преобразования делают их подобными. Лили – художник, который, как и миссис Рэмзи, чувствует текучесть и совершенство Вселенной, и она хочет уловить и воплотить эту метаморфозу в своей картине. Если миссис Рэмзи хочет остановить жизнь, Лили хотела бы выразить ее изменчивость и гибкость, зафиксировав ее в едином художественном образе. Если миссис Рэмзи держит в руках вязальные спицы, чтобы символически остановить бесконечную трансформацию Бытия, то у Лили есть кисть, холст и краски, чтобы выразить содержание дионисийского потока жизни в устойчивой аполлонической форме художественного образа.

Они обе являются художниками в разных экзистенциальных сферах. Если пространство деятельности Лили – искусство, то у миссис Рэмзи это жизнь ее близких. Лили на протяжении десяти лет пишет свою картину, а миссис Рэмзи в отведенном ей времени жизни творит свой шедевр – хрупкую, недолговечную, но прекрасную гармонию, воспоминания о которой отпечатываются в памяти людей, знавших ее. Лили говорит об этом: «Эта женщина <...> умела все так просто решить; развеять неприязнь, раздражение, как ветхие тряпки; взболтать то, се, другое и превратить несчастную глупость и злость <...> во что-то такое <...> что одно и оставалось живым во все эти годы <...> и отпечатывалось в памяти, почти как *произведение искусства*» [Вулф 1989: 280]. Но творение миссис Рэмзи недолговечно, оно будет существовать, пока живут те, кто будет ее помнить.

Картина Лили проживет не многим дольше. Ее судьба – быть заброшенной где-нибудь на чердаке. Художница отдала десять лет жизни, чтобы найти образ для выражения своего понимания

жизни, но она была к этому готова. Не случайно в первой части романа ей тридцать три года, как Иисусу Христу. Как и в случае с миссис Рэмзи, не стоит буквально соотносить Лили со Спасителем. Но подобно Христу она становится мученицей. Художница бескорыстно и благородно отдает необратимое время своей жизни искусству. И миссис Рэмзи делает то же самое для своей семьи и близких.

Вирджиния Вулф демонстрирует в романе не только разные типы восприятия жизни, но и разные способы борьбы с энтропией. Лили Бриско и миссис Рэмзи представляют два пути экзистенциального сопротивления. Результат в некотором смысле не важен, потому что все наши усилия в борьбе с энтропией обречены на провал, как старания миссис Рэмзи и Лили Бриско. Человек не может остановить время, и ему не дано одержать полную победу над жизнью. Как говорит мистер Рэмзи, «камни, которые пинаешь ногой, долговечней Шекспира» [Вулф 1989: 192]. Но нам позволено видеть жизнь, восхищаться ее красотой и выражать это в нашей любви и искусстве. Наша душа, сердце и творческие способности, отданные другим людям, продолжают жить в их памяти, когда мы уходим. Это два пути доступного человеку бессмертия, представленные в романе «На маяк» Лили Бриско и миссис Рэмзи.

Список литературы

Аствацатуров А. А. Феноменология текста: игра и репрессия. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 288 с.

Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. В. А. Флеровой. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 384 с

Боголепова Т. Г. Дом как жизненная ценность в романе Чарльза Диккенса «Холодный дом» // Запад и Восток: экзистенциальные проблемы в зарубежной литературе: Материалы научной конференции. Владивосток: Морской государственный университет им. адм. Г. И. Невельского, 2009. С. 223–229.

Вулф В. Дневник писательницы / Пер. с англ. Л. И. Володарской. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. 480 с.

Вулф В. На маяк / Пер. с англ. Е. А. Суриц // В. Вулф. Избранное. М.: Художественная литература, 1989. С. 169–314.

Вулф В. Современная художественная проза / Пер. с англ. Н. Соловьевой // Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта: Наука, 2001. С. 57–63.

Коржинский С. Страстоцвет // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Страстоцвет> (дата обращения: 01.09.2020).

Ливергант А. Я. Вирджиния Вулф: Моменты бытия. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 445 с.

Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920–1930-х годов. М.: Высшая школа, 1966. 271 с.

Модина Г. И. Исторические романы Диккенса: пространство и время. Владивосток: Издательство Дальневосточного государственного университета, 2000. 134 с.

Половцев Д. О. Проблема инаковости в творчестве Э. М. Форстера. Дисс. ... канд. филол. наук. Минск: МГЛУ, 2009. 154 с.

Потанина Н. Л. Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса. Тамбов: ТГУ, 2006. 252 с.

Joyce J. Finnegans Wake. London: Faber and Faber, 1975. 628 p.

Kumar S. K. Virginia Woolf and Bergson's Memoire Par Excellence // English Studies. 1960. Vol. 41. P. 313–318.

Woolf V. A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf. New York: A Harvest Book, 1982. 368 p.

Woolf V. To the Lighthouse. London: Wordsworth Classic, 2002.

*Марина Станиславовна Рогачевская,
Минский государственный лингвистический университет*

Дэвид Герберт Лоуренс: от бытописания к роману сознания

*Я уверен, что сама жизнь,
и только жизнь, является ключом
к разгадке Вселенной.*

Д. Г. Лоуренс

К концу XIX в. в английской литературе сложился устойчивый и многослойный фундамент, на котором происходило построение романной фабулы – как правило, линейной (или причинно-следственной), внешней: эпический модус повествования о череде событий, унаследованный от Г. Филдинга; пикарескная модальность фабулы Т. Смоллета; модальность бытийных нравов, заложенная Дж. Остен; готическая фабула Х. Уолпола и Э. Рэдклифф; историческая – В. Скотта. За классическим английским романом закрепилась традиция бытописательства – тщательного и скрупулезного описания деталей быта и окружения. При этом создаваемая визуальная предметность – не просто фон или место событий: через быт писатель улавливает глубины жизненного уклада, а в будничном и обыденном просматриваются черты эпохи, культуры, характера. Считается, что именно Дж. Элиот «создала бытописательный роман, в котором типы заменяют анализ индивидуальных особенностей человеческой души; драматизм основан на борьбе чувства и долга, и несложный катехизис нравственности, исповедуемый всяким деревенским пастором, служит неумолимым критерием при делении людей на “идеальных” и “порочных”» [Венгерова 2020]. Несмотря на некоторую категоричность этого мнения, нарративные стратегии Дж. Элиот действительно можно взять за образец бытописания как определяющего в фундаменте романа. При этом динамика событий и динамика внутренней

жизни вплоть до конца XIX в. почти всегда развивались параллельно, отражаясь одна в другой. Дж. Элиот воссоздавала действительность, как бы «пропуская» ее через сознание героя, делая ее «синоним[ом] внутренней жизни человека» [Проскурнин 2004: 5].

Однако постепенно складывалась и «переплетенная» фабула (т. е., по М. М. Бахтину, основанная на сложном переплетении внешних событий и внутренних душевных движений [см. Бахтин 1979]), отшлифовывался жанр психологического романа. К концу XIX в., благодаря Дж. Элиот, Дж. Мередиту, Г. Джеймсу и Дж. Конраду, центр тяжести постепенно стал смещаться с самой фабулы на процесс повествования, а также с общественного на индивидуальное. «Ни устоявшиеся метафизические представления о Боге, человеке и Вселенной, ни оптимистическая вера в преобразующий потенциал человеческого общества не могли быть восприняты как непререкаемые» [Jędrzejewski 1996: 271] в силу таких решающих факторов, как расширение научных знаний о человеке и его психологии, глобализация и миграция, усложнение внутренней жизни человека и «интенсификация связей личности с реальностью» [Проскурнин 2005: 51]. Переломной вехой в развитии английского романа стали его модернистские образцы, которые до сих пор сложно привести к общему знаменателю. Реализм социальной и реализм внутренней жизни стремятся к синхронизации у Д. Ричардсон и М. Синклер и, наоборот, совершенно расходятся у В. Вулф, элементы душевной жизни мозаично встраиваются в романную канву у Д. Джойса и стремятся к единой гармонии у Д. Г. Лоуренса.

Принимая во внимание острую эпистемологическую необходимость «считаться» с элементами душевной жизни, гармонизировать их с социальной и бытовой составляющей художественного повествования на фоне новой реальности начала XX в., английский роман в лице Дэвида Герберта Лоуренса представляет собой пример такой гармонизации между миром «снаружи» и миром «внутри», этап новой бытописательности и одновременно – художественного освоения человеческого сознания. Лоуренс сумел

создать «текучий монолит», в котором срастил быт и чувства, аналитический интеллект и спонтанную страсть, новую философскую основу английского романа («религию любви» [Moore 1974]) и свободу ее художественного выражения.

Дэвид Герберт Лоуренс (*David Herbert Lawrence* 1885–1930) родился в шахтерском поселке Иствуд, в окружении живописной природы. Отец писателя, Артур Джон – шахтер, мать (урожд. Лидия Бердсол), происходившая из обеспеченной в прошлом семьи, работала школьной учительницей, но брак и рождение пятерых детей заставили ее принять грубую и достаточно жесткую действительность, в которой странным образом сочетались тяжелые будни рабочей жизни и поэзия, непреодолимая социальная брешь между супругами и музыкальная одаренность Артура Лоуренса, его разгульный нрав, пьянство и буйство и «"почти энциклопедичное" знание» Библии [Wright 2012: 654] самим Дэвидом и его матерью.

Лоуренс провел в Иствуде детство и молодость. Он окончил Ноттингемскую старшую среднюю школу, затем работал клерком на фабрике хирургических инструментов, в дальнейшем – учителем. В эти годы Лоуренс заболел воспалением легких, которое позже осложнилось туберкулезом, ускорившим его ранний уход из жизни. Получение стипендии на обучение в Ноттингемском университете стало событием для семьи шахтера. Лоуренс – фактически первый английский романист, происходивший из рабочего класса. Именно эта биографическая уникальность сыграла свою роль в той ре(э)волюции, которую претерпевал английский роман начала XX в. Позже в роли молодого школьного наставника, с подачи подруги детства Джесси Чемберс, Лоуренс опубликовал свои первые стихи, а затем и роман «Белый павлин» (*The White Peacock*, 1911) – в Англии и США. Все его друзья и знакомые предстают в различных образах и типажах в его произведениях, что наделяет их правдой жизни, эпичностью.

Центральным эпизодом жизни писателя, длившимся в разных модуляциях почти всю его жизнь, стала скандальная и ро-

мантическая, страстная и драматичная, одухотворяющая и одновременно опустошающая, судьбоносная и катастрофическая любовь к жене его университетского профессора Фриде Уикли (Рихтгофен). Однажды встретившись, пара уже никогда не расставалась. Для этого Фриде пришлось принять условие бывшего мужа и практически больше не видаться со своими тремя детьми (в будущем – редко и тайно); Лоуренсу и Фриде также пришлось уехать из Англии, пережить унижения и гонения в годы Первой мировой войны и выдворение из Корнуолла. Брак был долгим, бурным и неровным. Однако Фрида составляла для писателя целый мир: ее образ возникал из романа в роман, она была его другом, вдохновителем и душеприказчиком. Вместе они путешествовали, словно два отшельника, не понятые и не принятые английским традиционалистским обществом.

Для Лоуренса-космополита Италия, Германия, Франция, Северная Америка, Мексика, Индия и Австралия становились то убежищем, то «землей обетованной», то воображаемой идеально-утопической общиной («Рананим»), о которой он «мечтал в самых различных воплощениях с начала Первой мировой войны до конца жизни» [Michelucci 2015] и которую однажды даже попытался сделать реальностью. Пересекая границы и океаны, Лоуренс не переставал писать: романы и картины, очерки и письма. Он тонко подмечал красоту природы, характеры людей и «дух места» (*the spirit of the place*). При этом его мироощущение концентрировалось на неевропейских цивилизациях и культурах. Он считал, что именно в них чувственное начало берет верх над рациональным. Лоуренс сформулировал для этого свое понятие – «сознание крови» (*blood consciousness* [Lawrence 1994: 324]), о котором писал не только в романах, но и в путевых заметках «Сумерки в Италии» (*Twilight in Italy*, 1916), «Море и Сардиния» (*The Sea and Sardinia*, 1921), «Утро в Мексике» (*Mornings in Mexico*, 1927), «На земле этрусков» (*In the Etruscan Places*, 1932).

Путь романов Лоуренса к читателю почти всегда был тернистым. Так, в 1915 г. после выхода в свет «лучшего романа своего

времени» [Sagar 2003: 103] – «Радуги» (*The Rainbow*, 1915), был начат судебный процесс по запрету книги, которая, по словам одного из критиков – современников писателя, «не имела права на существование» [Sagar 2003: 103]. По легенде, все конфискованные экземпляры сожгли прямо у здания Королевской биржи. Позже под запретом оказался и роман «Влюбленные женщины» (*Women in Love*, 1920), а «Любовник леди Чаттерли» (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) и вовсе стал беспрецедентным примером отвоевания художественной свободы. Роман был под запретом в Англии и США 30 лет, проникая в эти страны путем контрабанды. В 1960 г. издательство «Penguin Books» напечатало несокращенную версию и было привлечено к суду за нарушение законодательства о непристойности. Однако суд присяжных под оглушительные овации зала оправдал роман. «Еще ни один вердикт в британской истории не произвел такого глубокого социального воздействия. В течение следующих трех месяцев издательство Penguin продало 3 миллиона экземпляров книги – пример того, что много лет спустя было описано как “эффект контрразведки”, т. е. попытки запретить издание книги с помощью неэффективного судебного разбирательства, которое только увеличило объем продаж этой книги» [Robertson 2010].

Лоуренс не дожил до этого события. Он умер во Франции, в Вансе, в 1930 г., увидев напоследок еще один грустный факт: арест и конфискацию целой коллекции его картин с выставки 1929 г. Мистикой овевана посмертная судьба писателя. Его тело было эксгумировано в 1934 г., и после кремации прах был перемещен в Таос, Нью-Мексико, где сейчас и находится в мемориале Лоуренса на бывшем ранчо Кайова, единственной собственности, которой владели Лоуренсы. (До сих пор неизвестно, есть ли там прах. По слухам, его развеяли над океаном во время транспортировки; по другой версии, он смешан с цементом, из которого и сделана гробница писателя.)

Перу Лоуренса принадлежат десять романов (один неоконченный), многочисленные сборники рассказов и новелл, стихов,

несколько пьес, травелоги, работы по социологии и психологии, письма, рецензии и литературно-критические труды – 22 тома в кембриджском издании в 1979–1990 гг. Это одно из самых объемных наследий в истории английской литературы.

Романы Лоуренса на фоне сложившейся традиции отражают сложное взаимное перетекание социально-бытовой и эмоциональной жизни. Быт и сельская среда, тесные связи между людьми маленького селения – это мотивы, которые были характерны для прозы О. Голдсмита, Дж. Остен, Дж. Элиот и которые унаследовал Лоуренс, и уже в ранних романах «Белый павлин», «Нарушитель» (*The Trespasser*, 1912), «Сыновья и любовники» (*Sons and Lovers*, 1913) сочетаются детальные описания быта сельского шахтерского поселка и глубокое психологическое изображение его героев. Такой психологизм проявляется через несовпадения, «непредвиденност[ь] поведения героя» [Гинзбург 1999: 257].

«Белый павлин», первый роман писателя, во многом определил его творческие пристрастия и оригинальность. Свои ранние, полные юношеского максимализма отношения с подругой детства Джесси Чемберс Лоуренс реализует с помощью ставшего уже традиционным для английского романа приема «двух пар», который мы видим в таких образцах классики, как «Гордость и предубеждение» Остен, «Мельница на Флоссе» Элиот. Этот прием Лоуренс также применяет в романах «Влюбленные женщины», «Кенгуру» (*Kangaroo*, 1923), «Пернатый змей» (*The Plumed Serpent*, 1926). «Белый павлин» – это единственный роман писателя, где повествование ведется от первого лица. Рассказчик Сирил Бердсол – проницательный и образованный молодой человек, которого лишь с натяжкой можно назвать «всезнающим», поскольку он, участвуя во всех событиях, не может похвастаться действительным пониманием происходящего. Его друг Джордж Сэкстон – крепкий деревенский парень, контрастирующий со «стерильным» и немного ущербным Сирилом. В этом романе появляется и своеобразный прототип Оливера Меллорса («Любовник леди Чаттерли») – егеря Эннабел. В эпизоде с кричащим павлином реализован символиче-

ский мотив: Эннабел объявляет птицу носителем женской души, агрессивной и губительной, так как испытывает горечь от своего брака, в котором его жена безразлична к тому, что он называет «гордостью» своего тела [Lawrence 1983: 150], и гораздо больше очарована мужскими образами в поэзии.

Здесь также заложен мотив мужской дружбы в сценах, где мужчины вступают в чувственные контакты с природным окружением («нежность деревьев в распускающихся листочках и бархатных пальчиков лиственниц» [Lawrence 1983: 152]). В дальнейшем творчестве писателя именно тяжелый мужской физический труд (в поле и на шахте) формирует сакральное чувство товарищества, тесных уз, которые наделяют мужскую дружбу дополнительным смыслом.

Несмотря на то, что сюжет строится на цепочке любовных отношений (Джордж пытается ухаживать за Летти, аристократичной сестрой своего друга Сирила, но осознает невозможность для себя «жизни интеллекта» и спонтанно женится на простушке Мег, получив в награду целый дом детворы и простых домашних радостей; Летти же находит себе мужа под стать – Лесли, который позже станет членом парламента от Тори), в романе еще нет той психологической глубины, которая характеризует главные шедевры писателя, нет раздумий над таинствами влечений, над «голосом крови». Непосредственность описания бытовых сцен, особенно неприхотливой свадьбы Джорджа, является «чосеровской по своей свежести, юмору, нежному и трепетному отношению к человеческой природе» [Beal 1968: 8]. Это впечатление в романе создается мастерски выписанными бытовыми сценами, например домашней обстановки у Мег: «Комната была большая, удобная, с тростниковыми креслами, платяным шкафом со стеклянными ручками-шишечками, буфетом со стеклянными дверцами, полкой, подвешенной в углу, и большой софой, которая вместе с подушками была обтянута красной хлопчатобумажной материей. Странная смесь кушаний и напитков стояла на столе: пиво, спиртное, бекон» [Lawrence 1983: 269].

Автобиографические детали повлияли на изображение Лоуренсом судьбы Джорджа: его жизнь и жизнь его семьи фактически разрушена алкоголем. «Художественными предшественниками [Джорджа, Летти и др.] могут быть пары персонажей из романов Дж. Элиот “Миддлмарч” или “Анна Каренина” Л. Толстого; или, например, в образе Джорджа Сэкстона можно разглядеть несколько неудавшуюся версию Габриэля Оука Томаса Гарди. Более того, сильная пара деревенских персонажей на ферме (Джордж и Эмили), противопоставленная паре с изысканным воспитанием из модных апартаментов (Летти и Сирил), может напомнить читателю “Грозовой перевал”: своенравность и обаяние Летти, а также ее катастрофический жизненный выбор очень напоминают характер и судьбу Кэтрин Эрншо. Однако уже с самого начала Лоуренс создает свой собственный мир» [Black 1986: 47].

Один из самых «бытописательных» романов Лоуренса – «Сыновья и любовники» – не только автобиографичен, но гармонично соединяет разные фабульные пласты: образ бытовой жизни шахтерской семьи, глубины душевных смятений, вновь переживаемых писателем через повествование, темы Эдипова комплекса, подсознательных влечений и других загадок сознания. Когда издатель Э. Гарнетт раскритиковал Лоуренса за то, что тот не придерживался строгой флорберовской формы романа, тот начал отстаивать естественную, «психологическую» [Lawrence 1979: 476] форму повествования, под которой он понимал созвучие живым ритмам времен года, движение чувств в соответствии с передвижениями героев по ландшафту. Городская среда и ее описание автором подчинены задаче вызвать у читателя ощущение сдавленности, клаустрофобии. Сельская Англия заставляет ощутить свободу дыхания. Вирджиния Вулф по-своему прочувствовала эти скрытые в поэтике романа ритмы: «Странное свойство “Сыновей и любовников” состоит в том, что весь текст как бы слегка колышется и переливается, будто составленный из отдельных блестящих кусков, которые беспрерывно перемещаются, мелькают...» [Вулф 1989: 543].

Фабула романа относительно проста: в семье Морел, где муж (Уолтер) – простой шахтер, любитель выпить и покутить, а жена (Гертруда) – женщина более высокого происхождения и строгих принципов, жизнь детей складывается драматично и даже трагически. Один из братьев умирает от болезни, мамин любимец Пол проходит сложный путь отречения от любви к подруге детства Мириам, влечения к любви свободной и порочной (Клара), привязанности к матери и страдания от нее, и наконец – к осознанию собственной свободы – творческой и личностной, которая наступает вместе со смертью его матери.

Роман переполнен бытовыми деталями: домашние вечера, починка вещей, подробное описание трапез и умывания, детских игр, болезней, запахов и цветов, праздников и зачастую горьких будней, выпивки отца и ссор родителей. При этом все подчинено главному мотиву: «Дом оставался домом, и они любили его безоглядно, несмотря ни на какие страдания» [Lawrence 1994, SL: 106]. Сцены жизни одновременно подкупающе «одомашнены» и непривычно драматизированы: «В ее руках лежало нежное дитя. Его темно-синие глаза, всегда смотрящие на нее немигающим взглядом, казалось, вытягивали из нее самые сокровенные мысли. Она больше не любила своего мужа; она не хотела этого ребенка, но вот он лежит у нее на руках и проникает в самое сердце» [Lawrence 1994, SL: 50–51]. Этот ребенок остается душевно связанным с матерью «неотрезанной пуповиной». Ревность и страдания от разлук, стремление матери контролировать не только внешнюю сторону жизни детей, но и их более глубинные, интимные переживания, характеризуют всю дальнейшую жизнь семьи Морел до тех пор, пока сама Гертруда не умирает. Отношения Миссис Морел и Пола действительно напоминали «эмоциональную возбужденность любовников» [Lawrence 1994, SL: 118]. Даже в своей платонической сущности, выраженная в тексте эмоция фактически совпадает по «объективному корреляту» (Т. С. Элиот) с интенсивными полуэротическими переживаниями.

Лоуренс «вписал» роман в ритмы природной жизни. Все сцены, в которых герои испытывают сильные эмоции, происходят в саду, в лесу или в поле, олицетворяя стихию земли. Пейзажи противопоставлены урбанистическим: кукурузные поля и луга выглядят неуютно на фоне шахт – «несуразные возвышения и маленькое черное пятно» [Lawrence 1994, SL: 9]. Контакт героев романа с живой природой описан в мистическом ключе. Так, оказавшаяся ночью в саду Миссис Морел после ссоры со своим пьяным мужем вдруг ощущает таинственное присутствие «чего-то», что «пронизывает ее сознание» [Lawrence 1994, SL: 34]. Это «что-то» оказывается белыми лилиями в свете луны. Они вызывают непреодолимое желание притронуться к лепесткам, питают энергией жизни, странным образом успокаивают душу. Сюда присоединяется запах флоксов, и все это вместе создает мистико-романтическую сцену, в которой природа наделена независимой силой, а сознание показано как способное поддаваться этой силе. Ритуал прикосновения в романе повторяется: к цветам и растениям руками и губами постоянно прикасаются персонажи. Мириам целует розы, словно любимого: «Цветы настолько привлекали ее, что она даже ощущала, что должна сделать их неотъемлемой частью себя. Когда она согнулась и вдохнула аромат цветка, казалось, будто она и цветок любят друг друга» [Lawrence 1994, SL: 210]. Именно отношением к природе определяется гармоничность или же ущербность характера персонажа. Так, Мириам словно стремится овладеть цветком, к которому прикасается, в то время как Клара отказывается срывать его, лишая растение жизни и связи с землей. Это и определяет инстинктивный выбор Пола Морела.

«Сыновья и любовники» – первый фрейдистский роман в английской литературе [Hough 1994: 56], хотя опора на теории Фрейда весьма опосредована (есть биографические свидетельства, что о Фрейде писатель услышал от своей жены уже после того, как начал писать роман). Роману свойственна трехслойная фабульная структура: социо-панорамная, биографическая и психоаналитическая [Proskurnin 2015: 113]. Конфликт складывается из неосво-

енных до этого в литературе компонентов: сексуального выбора взрослого сына и ревностного идеализма его матери. При этом бытописание словно обрамляет картину душевной травмы главного героя, а символично-метафорическая суть романа и его реалистическая составляющая почти слиты воедино. Лоуренс, похоже, «не отделяет реальность от метафоры или символа», и «самые яркие символы – это наиболее конкретные реалии» [Van Ghent 1963: 17]. Так, в сцене прогулки Пола в компании с Мириам и Кларой внезапно появляется жеребец. Его образ завораживающий и мистический – он словно танцует, покачивая боками и глядя вверх из-под струящейся гривы [Lawrence 1994, SL: 275], олицетворяя сексуальную энергию, необузданную и свободную, и тем самым предопределяя спонтанный выбор Полом отношений с Кларой. Такие же чувственные описания относятся и к цветам, которые неизменно присутствуют в романтических сценах.

Спонтанность, не осознаваемая героями и не проясняемая автором, становится тем пороговым приемом в романном повествовании, который превращает его в психологический: Лоуренс предлагает читателю детализированные описания природы и окружения, эмоций и ощущений, но не анализирует мотивы и причины поступков. Таким образом, «проживание» жизни в ее непосредственной данности и в множестве мельчайших проявлений и есть способ постижения сознания, который Лоуренс мастерски применяет в «Сыновьях и любовниках».

Психология личности для писателя – одна из составляющих картины мира, самоценная инстанция, не исчерпанная конфликтом или психологическим описанием. Человеческое бытие было для него «таинством» (*mystery*) [May 1977: viii]; а осмысление Лоуренсом новых веяний в психологии играет большую роль в понимании путей развития английской литературы в XX в. Начиная с выхода в свет романа «Радуга» (*The Rainbow*, 1915), в котором проступила вера писателя в мистические, «темные» силы, о Лоуренсе заговорили как об исключительном феномене: этот и следующий роман «Влюбленные женщины» (*Women in Love*, 1920)

продемонстрировали нечто совершенно новое по сравнению не только с викторианской прозой, но и с новейшими стилями В. Вулф, Дж. Джойса, М. Пруста.

В романе «Влюбленные женщины» Первая мировая война выступает в роли катализатора, с помощью которого вырисовываются общее социальное насилие, дезинтеграция личности. Люди, на первый взгляд, занимаются своими повседневными делами, однако в их речи ощущается подавленный страх, разочарование во всем человечестве, вовлеченном в безобразную бойню: «Само человечество прогнило и иссохло... Человечество меньше, гораздо меньше, чем один человек, потому что один человек может иногда быть способным к правдивости, а человечество – это дерево лжи» [Lawrence 1995, WL: 126–127].

Такой фон крайне важен для понимания сложных этапов становления личности героев; эти этапы проходят сестры из семейства Брэнгуэнов, Гудрун и Урсула, а также их мужчины – Джеральд Крич – магнат-буржуа, и Руперт Беркин – школьный инспектор. Эти пары героев противопоставлены по традиционной лоуренсовской дихотомии: «сознание ума» – «сознание крови». Урсула – чувственная женщина, Гудрун – подавляемая своей же волей; Беркин – «взрывная смесь» интуитивного восприятия мира и высших форм мыслительной абстракции, Джеральд – «винтик» в социальной машине. Урсула достигает гармонии своего «я» в браке с Беркином, а судьба Гудрун в рамках романа не заканчивается: она разочарована, неудовлетворена и направляет поиск на ущербные и ложные идеалы.

Сознание персонажей в романе можно охарактеризовать как «калейдоскопическое», или «многоаспектное (*multiperspectival*), включающее в себя бессознательные инстинкты, вдохновение и интуитивное познание» [Deardorff 2009: 215], обладающее «немонологической» перспективой, открытое к изменениям и противопоставленное мозаичному с его разрозненностью элементов. Это «такая форма субъективности, которая всегда готова признать и принять новые перспективы, а также... стремиться к более гар-

маничному соотношению между возможными перспективами» [Medina 2013: 200]. Лоуренс ищет выход из социального кризиса в любви, в чувственных отношениях, возведенных до уровня философии, которая даже после сексуальной революции 1960-х вызывает «почти инстинктивную тревогу» [Worthen 1995: xiii]. Герои Лоуренса не полностью управляют своими поступками и мыслями, но управляемы своим подсознанием. Писатель заставил их изменяться в каждый отдельно взятый отрезок времени (словно в смене узоров калейдоскопа), и характер перестал поддаваться логическому анализу. Урсула и Гудрун, современные и эмансипированные, сравниваются то с Артемидой, то с шекспировскими ведьмами из «Макбета», то с ножницами и ножом, которые без колебаний отрезают все, что стоит поперек их дороги. Даже любовь «калейдоскопична» и, по выражению Беркина, «это одна из эмоций, как и все остальные...» [Lawrence 1995, WL: 129] – а эмоции изменчивы и преходящи. Такая неустойчивость и текучесть характеров и идей была гораздо менее приемлемой для современников писателя, чем сексуальная откровенность сцен.

Мотив течения, потока, движения в романной композиции лишил человека спасительного, устойчивого «утеса». Каждая глава имеет свое символическое заглавие, и движение в романе осуществляется, словно по принципу плавания: от «Острова» (*Island*) до «Вечеринки на воде» (*Water-Party*), от «Порога» (*Threshold*) до «Прогулки» (*Excursion*), от «Перелета» (*Flitting*) до «Континента» (*Continental*) и от «Классной комнаты» (*Classroom*) до «Поезда» (*In the Train*), а также – от «Мужчины-гладиатора» (*Gladiatorial*) к «Женщине» (*Woman to Woman*). В состоянии метафорического «покоя» герои впадают в исповедальный транс, и откровения друг друга болезненно отзываются в их душах.

Урсула, прошедшая сложный путь поиска себя в мире, где правят мужчины и механическая цивилизация, – одна из семейства Брэнгуэнов, в котором женщины на протяжении многих поколений отличались тягой к чему-то неведомому, таинственно притягательному, отрывающему их от их мужчин и земли предков.

Ее будущий жених Беркин, *alter ego* автора, находясь в водовороте чувств, словно всплывает на поверхность и снова опускается на дно своего сознания, пытаясь не только осмыслить свою роль во взаимоотношениях с женщиной, но и найти некоторые спасительные «островки» мысли, к которым можно было бы причалить в моменты опасных смятений: «Потому что я не знаю, чего я хочу от тебя. Я вручаю самого себя неизвестности, приходя к тебе, у меня нет ничего в запасе, нет защиты, я лишен всего и выброшен в неизвестность» [Lawrence 1995, WL: 146]. Метафора неизвестности, в которую нужно вступить «нагим», характеризует отношения Беркина и Урсулы.

Гудрун проходит иной путь – через любовь в поисках себя. Как это происходит во многих произведениях писателя, герои разделены по полюсам. Гудрун и Джеральд находятся на том опасном полюсе, где нет слияния мужского и женского в одно обволакивающее сознание, а есть, скорее, противостояние мужского и женского, борьба двух волей, одна из которых должна неизбежно подчиниться другой: «Гудрун села, как будто его воля, даже в его отсутствие, властвовала над ней. Она чувствовала себя почти замороженной. Он был для нее удивительным, чем-то незнакомым. О чем он думал? Что он чувствовал, когда стоял, поглощенный своими мыслями, ничего не говоря? Он держал ее – и она это чувствовала. Он не отпустит ее. Она наблюдала за ним с покорным смирением» [Lawrence 1995, WL: 324].

Кроме того, мужское и женское начала расположены в романе по разным концам второй линии движения событий-эпизодов: Урсула и Гудрун объединены и кровным, и духовным родством, и чисто женским стремлением к личному счастью посредством обретения любви. Беркин и Джеральд взаимно дополняют друг друга, в какой-то момент обретая в дружбе то, что не смогли получить от своих женщин: «Мы должны поклясться любить друг друга, ты и я, безоговорочно, в совершенстве...» [Lawrence 1995, WL: 207]. Лоуренс расширяет и усложняет понятия любви, дружбы и преданности, анализируя через своего героя потребности человеческой психики.

Брак в романе не является ни кульминационным моментом, ни развязкой, а, скорее, решением проблемы реализации себя через другого. Крайне индивидуалистичные женские персонажи с азартом искательниц приключений ставят под сомнение идею традиционного брака и ведут поиск новых отношений. Более гармоничная пара – Урсула и Беркин – готовится к браку, хотя этот союз претерпевает испытания нежностью, разочарованием и раздором. Другая же пара трагически распадается: Джеральд гибнет, как Нибелунг, а его место рядом с Гудрун занимает немецкий божественный художник Лорке.

Событийность сводится порой к эпизодическим встречам героев то на острове, то на «большой земле», то в лодке на водной глади под луной, то в заснеженных горах Швейцарии – приоткрывая с каждым эпизодом все новые глубины сознания. В романе постепенно строится параллель между обществом с его шахтами, машинами, войнами – и человеческой душой, где образы механического мира преобразуются в «механические» слова и чувства. «Мы ненавидим этот мир, потому что мы сделали его грубым» [Lawrence 1995, WL: 130]. Тем не менее появляется возможность возрождения мертвой души через любовь. Именно поэтому жалкие, покосившиеся, покрытые сажой дома шахтерского поселка – это всего лишь внешнее выражение душевного одиночества, которое Урсула и Беркин пытаются преодолеть с помощью чувственной любви. А вот Джеральд Крич, физически крепкий и успешный делец, мыслит категориями социальной системы, которая приносит в жертву чувства, свободу и здоровье шахтеров ради прибыли и самой идеи функционирования этой системы. Поэтому гибель Джеральда в заснеженных горах Швейцарии – это и гибель системы, которая его породила. В то же время физически слабый, но сильный духом Беркин торжествует идейно: это символ торжества чувственности и «истинной» природы человеческого.

Восприятие героями природы и их душевные движения слиты воедино настолько, что почти невозможно отделить детали

пейзажной зарисовки от описания эмоций: «Сорвав маргаритку, он бросил ее на воду, так, чтобы стебель был килем, и цветок лежал на воде, словно маленькая водяная лилия, открыто глядя на небо. Он медленно повернулся, как дервиш в медленном, медленном танце, вращаясь и уплывая прочь... Урсула повернулась и посмотрела. Ее охватило странное чувство, будто что-то невидимое происходило рядом. Но этого нельзя было понять. Узнать. И что-то внезапно овладело ее сознанием... Маргаритки были разбросаны по всему озеру, крохотные светящиеся точки, словно ликование, моменты ликования, то здесь, то там. Почему они с такой мистической силой вызывали в ней волнение?» [Lawrence 1995, WL: 130–131].

В основе романной динамики – образ воды. Так, в лунную ночь Беркин долго стоит у края озера, глядя на отражающуюся в нем луну, и вдруг начинает яростно и неистово бросать в это отражение камни, пытаясь его уничтожить. Но очертания луны на воде возвращаются снова и снова. И когда Урсула невольно становится свидетелем этой бессильной мужской ярости против женской темной власти над ним, Беркин произносит вслух свое сокровенное желание: «Но я хочу, чтобы ты отдавала мне – отдавала мне свой дух – этот золотой свет, которым ты являешься, – о котором ты не знаешь, – чтобы ты отдавала его мне» [Lawrence 1995, WL: 249]. При этом Беркин будто «разрывает» словами привычный рисунок и составляет фрагменты традиционно сложенной знаковой реальности (где женщина – стойкий остов семейного очага, объект любви и желания) в новую формулу калейдоскопа, новый порядок взаимоотношений, позволяющий каждому быть самим собой, отдавать себя, но и забирать часть другого, когда этого требует «сознание крови».

Роман «Влюбленные женщины» – «самый экспериментальный» у Лоуренса [Leavis 1994: 67]: он структурно усложнен и имеет некоторое сходство с джойсовскими «произведениями-загадками». «Его герои стремятся к двойной самореализации – социального “я” и “я” сверхчеловеческого – посредством единого жизненного

опыта, пытаюсь примирить свое живое “я” с человеческим сообществом...» [Ben-Ephraim 1985: 125].

Известнейший роман Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» многократно становился объектом литературоведческих исследований, ему посвящались отдельные международные конференции, множество экранизаций. Судьба романа в русских переводах насчитывает, по нашим сведениям, четыре варианта. «Есть у такого рода произведений примечательное свойство: волею судеб – иначе не назовешь – они приходят к нам именно тогда, когда мы особенно в них нуждаемся» [Пальцев 1991: 240]. Участница процесса печатного набора романа, современница и друг Лоуренса К. Карсуэлл, комментируя письмо к ней писателя, отметила, что эта книга была «манифестом современному миру, который сомневается в том, что телесная любовь может быть самодостаточной, даже в своем лучшем проявлении» [Carswell 1932: 271].

Психологизм романа связан с интеграцией телесно-чувственного элемента в сознание персонажа, в систему образов и символов, а также в саму концепцию человека, благодаря обращению к психоанализу, рассмотрению человеческой психики в связи с телом. Сюжет, помимо любовного треугольника (Конни, жена лорда Чаттерли, парализованного на войне, находит себе любовника, Оливера Меллорса, егеря их поместья), представляет собой историю внутренней борьбы женщины, мучимой своими собственными амбициями и «желаниями крови». Комментируя особую культуру эмоционального переживания в романе, Лоуренс писал: «Эмоционально образованный человек – такая же редкость, как и птица Феникс» [Lawrence 1985: 209]. Концепцию культуры чувства Лоуренс разрабатывал на протяжении всего творческого пути. «Нам нужны, – пишет он, – действующие человеческие существа, а не сознательные. Конечная цель состоит не в том, чтобы знать, но быть. ...Познать себя нужно для того, чтобы наконец быть самим собой» [Lawrence 1971: 68].

Главная героиня, Констанция Чаттерли, мечется между долгом в браке и чувственной страстью, рожденной телом. Этот внутрен-

ний конфликт распространяется и на общие взаимоотношения между людьми. Рациональное начало в этих отношениях олицетворяет Клиффорд Чаттерли – аристократ и владелец угольных шахт. Однако его рациональность холодна, ограничена и ущербна. Даже в отношении к природному ландшафту в нем проявляется собственник: «Клиффорду нравился лес; он любил эти старые дубы. Он чувствовал, что они принадлежат ему через поколения предков. Ему хотелось защитить их. Ему хотелось, чтобы никто не нарушал границ этого места, чтобы оно было закрыто от всего мира» [Lawrence 1994, LCL: 42]. Поэтому телесный паралич отражает и паралич его души, застывшей в желании владеть поместьем, шахтами, людьми, женой, славой. Меллорс же, любовник леди Чаттерли, олицетворяет «сознание крови», чувственное и природное начало. Даже его род занятий гармонизирует его с этим эстетическим романтным амплуа: «Он был всего лишь слугою храма, носителем и хранителем блистающего фаллоса...» [Lawrence 1994, LCL: 136]. Лес не принадлежит ему по праву собственности, но он всецело владеет его «душой», хотя Меллорс даже сам не осознает этого.

Центральным мотивом романа становится сексуальность, которая связывает не только любовников, но и природные силы. Красивую технику живописания природы Лоуренс перенял от Голдсмита, Гарди, Дж. Элиот, но в этом романе пейзаж проникнут эротизмом, и сексуальность представлена одной из природных сил, которая прекрасна и чиста в своей темной, бессознательной, преобразующей силе: женщина становится «еще более цветущей, более тонко округленной, юношеская угловатость смягчается, а на лице появляется страстное или ликующее выражение; мужчина становится более спокойным, более обращенным в себя» [Lawrence 1994, LCL: 9].

Сексуальность, телесность и психологизм романа тесно переплетены между собой. Моменты внутреннего озарения в сознании главной героини, сопровождаемые детализацией чувственных описаний, – особое стилистическое достижение писательского мастерства автора: «В ту короткую летнюю ночь Конни столько

узнала. Испытав такое, женщине полагалось бы умереть со стыда. На самом деле умер стыд, органический стыд – оборотная сторона физического страха. Этот стыд-страх гнездится в тайных закоулках тела, и выжечь его может только страсть. Конни познала себя до самых темных глубин души. Добралась до скальной породы своего существа, преступила все запреты, и стыд исчез. Она ликовала. Из груди у нее рвалась хвалебная песнь. Вот, значит, как оно должно быть, вот что такое жизнь» [Lawrence 1994, LCL: 247]. Лоуренс пытается возродить самосознание женщины через ее сексуальность и чувственность, которые могут заставить мир мыслить и чувствовать иначе, и в передаче ощущений обращается к «дидактическому реализму» [Miller 2013: 114]. Для риторической убедительности подобных многочисленных эпизодов романа Лоуренсу гораздо важнее вживание в них читателя, что достигается такими средствами, как «особый фразовый ритм, интонационное богатство модуляций, переходов, последовательности предложений, бесконечных вариаций пауз, абзацев, подхватывающих повторов и т. д.» [Рейнгольд 2011: 354]. Эмоциональные значения сообщаются тексту романа повторами и чередованиями на нескольких коммуникативных уровнях – лексическом, синтаксическом, образном и ритмическом: сложные слова, идиосинкратические метафоры и сравнения, метаязык, выработанный в его эссеистике, олицетворение абстракций, частое присутствие уточнений и пояснений. При этом психологическая глубина и утонченность при передаче чувств и эмоций достигается через эмфатические повторы, обращение к эзотерической символике, телесность, анализ переживаемых персонажем эмоций. Однако избыточная саморефлексия представлялась писателю процессом дегуманизации индивида, «сознанием ума», и поэтому такие «копания в себе» не могут, по Лоуренсу, составлять конечную цель познания человеком самого себя.

Изображенное в романе сознание, переплетающее авторскую философию, повествовательную точку зрения и читательское восприятие, – это «динамическое» сознание, движущееся от телесного

к метафизическому (пытающемуся осмыслить переживаемые чувственные ощущения и эмоции) и, наконец, к этическому своему компоненту. Оно противопоставлено «серьезному» (*earnestness*) типу сознания у Дж. Элиот, «чувствительному» у Т. Гарди и «моральному» у Э. М. Форстера [Tague 2005: 219]. Писатель «ищет на примере Конни и Меллорса “более высокое сознание”, характерное для той эпохи, которая предшествовала нашей, когда человечество являлось неотъемлемой частью природы» [Tague 2005: 219].

Сознание как самостоятельная романная инстанция все время находится в контакте с природными стихиями. Герои «редко оказываются пленниками своего собственного сознания, но, как правило, меняются и чудесным образом преображаются с помощью физической вселенной, расположенной извне» [Mauzerall 2000: 57]. Конни совершает свои прогулки в лес, где встречается с Меллорсом, постоянно пересекая некую границу между миром извне и миром внутри себя. Этот лес, тропинка, растения, сторожка егеря – все приобретает особые свойства через описание, становится значимым символом преобразования в сознании. Автор позволяет звучать голосу самой Конни: «О Боже! Если механизм самого сознания даст сбой, что же тогда делать?!» [Lawrence 1994, LCL: 63]. И «механизм сознания» дает сбой: постепенно Конни начинает понимать, что ее трансформация связана не только с сексуальным – ее классовая идентичность, ее положение «леди» не стоят ничего, ее больше не интересует статус в обществе, титул и общественное мнение. «В ней уже жило другое “я”» [Lawrence 1994, LCL: 135].

Открытая концовка романа – письма, которыми обмениваются Конни и Меллорс в надежде наконец получить от Клиффорда согласие на развод и быть вместе – это отказ Лоуренса от универсальных формульных решений. Философская идея произведения, намеченная в первых строках («Наш век – трагический, и мы отказываемся воспринимать его трагически» [Lawrence 1994, LCL: 5]), доказывает самое себя, как некую теорему в концовке романа: «Если все так и будет продолжаться [«механическая» жизнь фальшиво чувствующих

людей], то ничего нас не ждет в будущем, кроме смерти и разрушения для этих индустриальных масс» [Lawrence 1994, LCL: 300]. Трагедию современного человечества Лоуренс видел в том, что диапазон позволительных чувств ограничен; убита сама возможность чувствовать именно так, как реагирует наше тело; родились фальшивые чувства, заменившие реальные. И лишь «сознание крови» способно это изменить. В заключительной речи со стороны защиты на суде над «Любовником леди Чаттерли» прозвучало: «Он [роман] ассоциируется с нежностью, с заботой о другом человеке, с построением новой жизни, с принятием последствий, а вовсе не с простым удовлетворением животных потребностей» [The Trial... 1961: 210].

Д. Г. Лоуренс – уникальный феномен писателя-психолога, художественное мировоззрение которого впитало достижения современной психологии, изложенные в трудах З. Фрейда, К. Г. Юнга, Т. Берроу, Д. Эдера, У. Джеймса. Писатель тонко чувствовал травмированное войной сознание своих современников и причиной многих болезней общества и психики считал индустриально-техническую цивилизацию. Лоуренс творчески осваивал работу подсознания, смешивая мистическое и научное понимание психологии человека, акцентируя органическую связь природного, чувственного и духовного. При этом его талант как «бытописателя» послужил прочной основой романа нового типа, гармонично воссоединив традицию и новаторство, классику и эксперимент.

Список литературы

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/#_Toc225599036

Венгерова З. Джордж Мередит. Критический очерк // Литрес / URL: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/22099161/60394402/&art=22099161&user=772153093&uilang=ru&catalit2&track_reading. 2020

Вулф В. Заметки о Д. Г. Лоуренсе // Избранное / Пер. И. Бернштейн. М.: Художественная литература, 1989. С. 541–544.

Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. 414 с.

Пальцев Н. М. «Любовник леди Чаттерли». По ту сторону сексологии // Иностранная литература. 1991. № 6. С. 240–246.

Проскурнин Б. М. Динамика художественного психологизма в мировой литературе на рубеже XIX–XX веков (постановка проблемы в свете исторической поэтики) // ANGLISTICA: сб. ст. по литературе и культуре России и Великобритании. Вып. 10. Юбилейный. М.: МГПУ, 2005. С. 33–52.

Проскурнин Б. М., К. Хьюитт. Роман Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2004. 93 с.

Рейнгольд Н. И. «Любовник леди Чаттерли»: опыт межкультурного изучения // Вопросы литературы. 2011. № 5. С. 354–364.

Beal A. D. H. Lawrence. L.: Oliver and Boyd, 1968. 128 p.

Ben-Ephraim G. The Moon's Dominion. Narrative Dichotomy and Female Dominance in Lawrence's Earlier Novels. L. and Toronto: Ass. Univer. Press, 1985. 255 p.

Black M. D. H. Lawrence: The Early Fiction. A Commentary. Palgrave Macmillan UK, 1986. 280 p.

Carswell C. The Savage Pilgrimage: A Narrative of D. H. Lawrence. N. Y.: Harcourt, Brace and Company, 1932. 296 p.

Deardorff D. The Other Within: The Genius of Deformity in Myth, Culture and Psyche. Vermont: Heaven and Earth Publishing LLC, 2009. 264 p.

Hough G. The Dark Sun. L.: Pelican Books, 1994. 316 p.

Jędrzejewski J. Victorian Novel 1830–1900 / Introducing Literary Studies / Ed. R. Bradford. L.: Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf, 1996. P. 265–296.

Lawrence D. H. A Propos of *Lady Chatterley's Lover* // *Lady Chatterley's Lover*. L.: Penguin, 1994. P. 305–335.

Lawrence D. H. Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious. L.: Penguin, 1971. 250 p.

Lawrence D. H. John Galsworthy // Study of Thomas Hardy and Other Essays. Cambridge: Cambridge Univer. Press, 1985. P. 207–220.

Lawrence D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Penguin, 1994. 365 p.

Lawrence D. H. Letter to E. Garnett // The Letters of D. H. Lawrence in 7 vol. / Ed. J. T. Boulton. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. Vol. 1. P. 476–477.

Lawrence D. H. *Sons and Lovers*. L.: Penguin, 1995. 560 p.

Lawrence D. H. *Women in Love*. L.: Penguin, 1995. 560 p.

- Lawrence D. H.* The White Peacock. L.: Penguin, 1983. 567 p.
- Leavis F. R.* D. H. Lawrence: Novelist. L.: Penguin, 1994. 350 p.
- Mauzerall J.* A Forum on Teaching Lawrence // The D. H. Lawrence Review. 2000. 29.3. P. 55–58.
- May K. M.* Out of the Maelstrom. Psychology and the Novel in the Twentieth Century. L.: Unwin Brothers Limited, 1977. 135 p.
- Medina J.* The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations. N. Y.: Oxford Univer. Press, 2013. 332 p.
- Michelucci S.* D. H. Lawrence's (Un)happy Islands // Études Lawrenciennes [Online], 46 | 2015, Online since 12 November 2015, connection on 09 September 2020. URL: <http://journals.openedition.org/lawrence/240>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lawrence.240>
- Miller B.* Self-Consciousness in Modern British Fiction / B. Miller. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2013. 258 p.
- Moore H. T.* The Priest of Love: A Life of D. H. Lawrence. Heinemann; Rev. ed., 1974. 592 p.
- Proskurnin B. M.* The Subversion of Linear Time in 'Sons and Lovers' by D. H. Lawrence // Вестник Пермского университета. Вып. 2(30). 2015. С. 112–119.
- Robertson G.* The Trial of *Lady Chatterley's Lover* // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/oct/22/dh-lawrence-lady-chatterley-trial>
- Sagar K.* The Life of D. H. Lawrence. An Illustrated Biography. L.: Chaucer Press, 2003. 288 p.
- Tague G. M.* Character and Consciousness: George Eliot, Thomas Hardy, E. M. Forster, D. H. Lawrence (phenomenological, ecological and ethical readings). Bethesda: Academica Press, LLC, 2005. 281 c.
- The Trial of Lady Chatterley. The Transcript of the Trial / Ed. C. H. Rolph. L.: Penguin Books, 1961. 250 p.
- Van Ghent D.* On Sons and Lovers // D. H. Lawrence. A Collection of Critical Essays / Ed. M. Spilka. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliff, 1963. P. 15–28.
- Worthen J.* Introduction // D. H. Lawrence. Women in Love. L.: Penguin, 1995. P. XIII–XXXII.
- Wright T. R.* D. H. Lawrence // The Blackwell Companion to the Bible in English Literature / Ed. R. Lemon, E. Mason, J. Roberts, Ch. Rowland. Chichester: Blackwell Publishing, 2012. P. 654–666.

*Александр Юрьевич Братухин,
Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

«Сила и слава» Г. Грина как евангельская реминисценция

Мы попытаемся определить меру традиции и новаторства Г. Грина, проанализировав его роман «Сила и слава». Не ставя перед собой цели рассмотреть все источники этого произведения и характер их преобразования, мы исследуем, как английский автор использует библейский интертекст.

Г. Грин родился в 1904 г., спустя три года и восемь месяцев после смерти королевы Виктории, однако дух викторианства еще не успел полностью выветриться из английских семей в годы царствования Эдуарда VII. Известно, что для викторианцев «Библия на протяжении всей жизни оставалась... книгой осмысления человеческого опыта» [Проскурнин 2005: 86], и Г. Грин должен был прекрасно ориентироваться в ее тексте. По словам Е. А. Кытмановой, «Заслуга Грина и в том, что он стал связующим звеном английской литературной традиции, готовой было прерваться в эпоху модернизма, и в том, что он обогатил эту реалистическую по своей сути традицию идейно (противопоставив выдыхающемуся либерализму вечные ценности христианства) и поэтически (достигнув блестящего сплава развлекательного жанра с глубоко философским и нравственно-этическим содержанием)» [Кытманова 2001: 27].

Ученые, исследовавшие творчество Грэма Грина, по-разному характеризуют его романы. «Как притчу определяет роман “Сила и слава” и С. С. Аверинцев, мнение которого разделяет И. Левинова» [Королева 2006: 4]. По словам В. М. Толмачева, Грин «в любом интересующем его материале находит ресурсы для трагедии и комедии, сатиры и притчи об уделе человеческом» [Толмачев 2009]. Материалом для анализируемого в статье романа послужи-

ли исторические события в Мексике первой половины XX в. Таким образом, мы можем говорить о «Силе и славе» как об исторической притче или притче на исторической основе (ср. Лк. 19:12–27). Герои романа Грина, отдаленно напоминающие лиц, о которых повествуется в Евангелии, помещены в погруженную в революционный угар латиноамериканскую страну: «В основу романа положены реальные исторические события 30-х годов штата Табаско в Мексике, но в изображении истории преобладает внешний план» [Королева 2006: 15]. Эти события были известны писателю не понаслышке: в 1938 г. он совершает пятидневную поездку по Мексике, впечатления от которой «отражены в документальной книге “Дороги беззакония” (*The Lawless Roads*), появившейся в марте 1939 г. Они вобрали в себя немало деталей (зубной врач; шеф городской полиции; жара, мухи и жуки; кладбище, у стен которого расстреливают пленных, и т. п.), которые позднее будут художественно использованы Грином» [Толмачев: 2009]. «Сила и слава» – не пародия на Евангелие (чем, вероятно, посчитали роман в Ватикане): «Параллель между Христом и героем романа, усиливаемая рядом символов, очевидна. Не случайно роман вызвал гнев Ватикана и при папе Пие XII (1939–1958) был внесен в список запрещенных Святым престолом книг» [Филюшкина 2010: 18]). Роман – это попытка увидеть в современной английскому автору церковной трагедии отголосок двухтысячелетней драмы. Заметим, что параболическое использование исторических событий и церковные параллели не было новым в английской литературе. Например, «Ромола» – это не просто историческая зарисовка кризиса католичества и кануна Реформации в Европе, а параболическое – через прошлое – воспроизведение (в числе ряда других) современной Элиот религиозной ситуации в Англии в условиях кризиса англиканства как государственной религии» [Проскурнин 2005: 88].

Сочетание *<the> Power and <the> Glory* в том или ином виде неоднократно встречается в Библии. В Псалме 63: 2 (62: 3) говорится *to see thy power and thy glory*. Название романа может отсылать

нас и к словам дьявола, искушающего Христа: «All this power will I give thee, and the glory of them: for that is delivered unto me; and to whomsoever I will I give it» (Lk. 4:6). Однако с большей вероятностью они намекают на последний стих молитвы «Отче наш» [Толмачев 2009]: «And lead us not into temptation, but deliver us from evil: For thine is the kingdom, and the power, and the glory, for ever. Amen» (Mt. 6:13); совпадает и наличие артикля перед обоими словами, и отсутствие при них зависимых слов, и их расположение рядом. Весьма примечателен контекст, в котором в романе появляется начало этой молитвы:

'I'm a Christian. I just thought a prayer ... would be good ...'

'You don't need to be a priest to know a prayer.' He began, '*Pater noster qui es in coelis ...*' [Green 1987: 91].

Для сравнения приведем слова из Евангелия: «...one of his disciples said unto him, Lord, teach us to pray, as John also taught his disciples. And he said unto them, When ye pray, say, Our Father which art in heaven...» (Lk. 11:1–2). В обоих случаях молитва «Отче наш» читается по просьбе: в романе о своем желании услышать ее говорит замысливший выдать священника властям за вознаграждение метис, в Библии к Христу обращается Его ученик.

Явная отсылка в самом названии романа к Новому Завету намекает на то, что перед нами произведение, претендующее на широкое использование евангельского интертекста.

«Сила и слава» и Евангелие сближаются композиционно: «Главы *первой части* романа – фрагменты, которые выявляют жизненную позицию падре и других действующих лиц. Автор использует принцип монтажной композиции. Каждая из глав первой части, взятая изолированно от внутренних связей с другими главами, теряет свою смысловую законченность. <...> Романное повествование *фрагментарно*, писатель не дает целостного изображения скитаний своего героя. <...> главы второй части построены как ряд эпизодов, состоящих из *фрагментов-ситуаций*» [Королева 2006: 16]. Похожую композицию имеют и четыре Евангелия: «Никто из евангелистов не дает тематического или систематического описа-

ний высказываний или деяний Иисуса. <...> существует временная неопределенность между отдельными эпизодами» [Ауни 2000: 45]. И в Евангелиях, и в романе Г. Грина действие разворачивается благодаря реакции персонажей на появление в их жизни главного героя повествования – Христа и священника соответственно. В Евангелии «сюжет развивается благодаря конфликтам между Иисусом и другими персонажами (включая Его учеников), связанным с вопросом о Его истинной личности и значении» [Ауни 2000: 46]. «Г. Грин исследует жизненные позиции своих персонажей через *ситуативное* начало – через ситуацию встречи персонажей с падре – то есть через отношение персонажей к вере и падре как носителю веры» [Королева 2006: 20]. Грин заставил главного героя встретиться с американцем (бандитом Джеймсом Калвером), англичанами (мистером Тенчем, семейством Феллоузов), немцами (братом и сестрой Лер), индейцами (женщиной с убитым ребенком и др.), метисом. Таким образом, личность священника раскрывается в общении не только с представителями разных социальных групп и возрастов, но и национальностей и рас.

М. Э. Королева отмечает, что «различие в социальном положении, которое считалось основополагающим в различии психологии героев, представлено Г. Грином как малозначащее в жизненном самоопределении человека – жизненные принципы могут быть тождественными у людей, принадлежащих к противоположным социальным сословиям (мистер Лер – собственник, хозяин; мистер Феллоуз – наемный работник)» [Королева 2006: 21]. Через веру во Христа Евангелие уравнивает галилейских рыбаков (*Lk.* 5:2–11), римского сотника (*Lk.* 7:2–10), начальника мытарей Закхея (*Lk.* 19:1–10), члена Совета Иосифа Аримафейского (*Lk.* 23:50–53).

На наличие в романе «Сила и слава» евангельских аллюзий и реминисценций указывает В. М. Толмачев: «Вместе с тем сколь ни далеки в пространстве, во времени заброшенные на край света штат Табаско и его столичный Прекрасный Город (Вилья-Эрмоса) от Святой Земли, земной жизни Спасителя, но тем не менее в них

проступает нечто безусловно священное, приметы Книги Книг. Здесь есть свои Иуда (метис), Понтий Пилат (хефе – начальник городской полиции), «первосвященник» революции (лейтенант), своя Мария Магдалина (Корал Феллоуз), свой «разбойник неблагоразумный» (грабитель-американец), стража (отряд «краснорубашечников»), фарисеи (женщина в тюрьме; старуха-индианка на исповеди), горожане, конкретизированные и неконкретизированные – земные “боги”, которые всегда ко всему приспособляются, как есть и своя родная земля, пройденная на осле вдоль и поперек, своя Голгофа и персонажи, не имеющие отношения к евангельской истории, но ее своими поступками и монологами косвенно комментирующие» [Толмачев 2009].

Прежде чем перейти к дополнениям и корректировке проведенных исследователем параллелей, отметим, что персонажи в романе являются не столько двойниками лиц, упомянутых в Библии, сколько их антиподами. С одной стороны, некоторые события из жизни «пьющего священника» вызывают в памяти эпизоды из земной жизни Спасителя: католическому мировоззрению всегда была близка идея «подражания Христу»; ей следовал Франциск Ассизский, ею популяризировал Фома Кемпийский. Приближение «своей собственной жизни к Христовой» было одним из принципов и идеологии протестантизма [Проскурнин 2005: 86–87]. С другой стороны, главный герой романа оказывается даже в своих собственных глазах великим грешником.

Мать Бригиды *Maria* (в отличие от Богородицы, называемой *Mary*) подобно Марии Магдалине разбила сосуд. Но если вторая (*Мк.* 14:3, *ср. Ин.* 12:3) разбила алавастровый сосуд мира из чистого драгоценного нарда и возлила Христу на голову (*she brake the box, and poured it on his head*), приготовив Его тело к погребению, то первая разбила бутылку с вином, избавляя священника от компрометирующего его предмета: «*She said, 'I'm not going to bring trouble on you and everyone else. I've broken the bottle <...>'*» [Green 1987: 78].

Если Иосиф Аримафейский дерзнул просить у Пилата тело Христа, чтобы похоронить в своем гробе (*And when Joseph had*

taken the body, he wrapped it in a clean linen cloth, And laid it in his own new tomb, which he had hewn out in the rock: and he rolled a great stone to the door of the sepulchre, and departed (Mt. 27:59–60)), то падре Хосе (José, т. е. Иосиф), как в травестии, выступает его сатирическим двойником: на кладбище, где «*the big stone tombs of above-ground burial were any height and any shape*» [Green 1987: 45], он не решился почитать молитву над трупом девочки Аниты; в дальнейшем он отказался укрыть священника в своем доме и не согласился исповедовать его перед казнью, несмотря на позволение лейтенанта-«Пилата».

Лейтенант, гонявшийся за священником с упорством инспектора Жавера из «Отверженных» В. Гюго, предстает противоположностью прокуратору Понтию Пилату, желавшему отпустить Христа. Даже его фраза 'I have done what I have done' [Green 1987: 220] представляет собой зеркальную переделку слов игемона: «Pilate answered, What I have written I have written» (Ин. 19:22). Объединяет безымянного лейтенанта и одиозного прокуратора и сходство в обозначении их должностей: слово *лейтенант* восходит через франц. *lieutenant* к латинскому словосочетанию *locum tenens* «наместник» [Фасмер 2003: 477]; слово *ἐπίτροπος*, которым называет Понтия Пилата историк I в. после Р. Х. Иосиф Флавий (*De bello Judaico*, II, 169), можно перевести «правитель», «наместник» – «governor» [Liddell – Scott – Jones 1996: 669]. В переводе короля Якова именно этим словом обозначается Пилат: «Now in the fifteenth year of the reign of Tiberius Caesar, Pontius Pilate being governor of Judaea» (*Lk.* 3:1).

Разбойник Джеймс Калвер, bank robber and homicide [Green 1987: 21], чья фотография висела в полиции рядом с фотографией священника, представляет собой искаженную копию благоразумного разбойника, которого священник и ставит ему в пример: Калвер не покаялся, но священник прошептал над ним conditional absolution [Green 1987: 189], как бы открывая ему двери в рай, как Христос – распятому одесную Его.

Предавший священника метис «had only two teeth left, canines which stuck yellowly out at either end of his mouth like the teeth you find enclosed in clay which have belonged to long-extinct animals» [Green 1987: 84] (ср.: «His two teeth stuck out over his lower lip, and he grinned ingratiatingly» [Green 1987: 86]; «...the two yellow canine teeth, the finger-nails scratching in the armpit» [Green 1987: 90]), – образ, словно бы сошедший с полотен Босха «Поцелуй Иуды» или «Несение креста». Не случайно имя Иуды четырежды появляется, когда идет речь об этом человеке: «He was determined not to sleep – the man had some plan. His conscience ceased to accuse him of uncharity. He knew. He was in the presence of Judas. He leant his head back against the wall and half closed his eyes – he remembered Holy Week in the old days when a stuffed Judas was hanged from the belfry and boys made a clatter with tins and rattles as he swung out over the door» [Green 1987: 91]; «The priest <...> saw the yellow malarial eyes of the mestizo watching him. Christ would not have found Judas sleeping in the garden: Judas could watch more than one hour» [Green 1987: 92]; «this was Judas sick and unsteady and scared in the dark» [Green 1987: 99]; «he wondered where the inevitable Judas was sitting now, but he wasn't aware of Judas as he had been in the forest hut» [Green 1987: 127]. Однако и погубивший священника метис – карикатура на предавшего Христа ученика: в метисе нет ни раскаяния, ни душевных страданий. На совет священника отдать деньги, полученные за предательство, он отвечает: «What money, father? The half-caste shook his stirrup angrily. What money? There you go again» [Green 1987: 197].

Главный герой называется priest или father (в отличие от padre José), 8 раз он аттестуется (или аттестует себя) как *whisky priest* [Green 1987: 25, 26, 60, 79, 127, 135, 156, 168]. Отметим, что в Евангелии Христос говорит: «The Son of man came eating and drinking, and they say, Behold a man gluttonous, and a winebibber (курсив наш. – А. Б.), a friend of publicans and sinners» (Mt. 11:19). В «Послании к евреям» Христос четырежды называется священником, *priest* (гораздо чаще – Первосвященником, *high priest*): *Hebr.* 7:15, 17, 21; в *Hebr.* 8:4 апостол пишет: «For if He were on earth, He should not be a priest...».

Подобно Христу, Которому негде было голову преклонить («The foxes have holes, and the birds of the air have nests; but the Son of man hath not where to lay his head» (Mt. 8:20)), «падре скитается по штату, скрываясь от преследований» [Королева: 2006: 15].

В деревне два раза поет петух (Again the cock crew [Green 1987: 72], ср. And the second time the cock crew (Mk. 14:72)), и Бригида на вопрос «Who's that man, then? What's his name?» отвечает «I don't know» [Green 1987: 76], подобно апостолу Петру с его «I know not...» (Mk. 14:68, 71). (Позже, правда, спровоцированная Марией, она объявляет священника своим отцом.) Заметим, что имя Brigida, имя, которое он по ошибке дает даже мальчику, которого крестил, происходит от кельтского слова *brigh* со значением «сила». Испанское же имя Luis (ср. средневековое латинское Ludovicus) – дериват древневерхненемецкого Chlodovech, состоящего из двух корней: hlūt *громкий, знаменитый, славный* и wīg *битва*. Таким образом, имена Бригиды и Луиса, двух детей, судьбы которых оказались связанными с жизнью священника, являются кельто-германской калькой английского названия романа.

Впрочем, подлинная слава священника – в его смерти: «...the more evil you saw and heard about you, the *greater glory lay around the death* (курсив наш. – А. Б.); it was too easy to die for what was good or beautiful, for home or children or a civilization – it needed a God to die for the half-hearted and the corrupt» [Green 1987: 97]. Мы видим, что спивающийся священник, оставивший пост, служивший Мессу редко и без алтарного камня (католического аналога антимиаса), впавший в блуд, идет на смерть ради бандита, который на самом деле и не думал каяться. Умирая за «равнодушного и порочного», он все-таки некоторым образом уподобляется Христу. «Грех для священника стал моментом духовного пробуждения, а путеводной нитью, ведущей к святости, – сложная наука любви» [Кытманова 2001: 21].

Тело священника после казни как бы исчезло, правда, вместе с могилой: «In the yard everything had been tidied away: a man was throwing sand out of a spade, as if he were filling a grave. But there

was no grave: *there was nobody there* (курсив наш. – А. Б.)» [Green 1987: 217]. И заканчивается роман его своеобразным «воскресением» и явлением Луису: «But very soon he <the boy> went to sleep. He dreamed that the priest whom they had shot that morning was back in the house dressed in the clothes his father had lent him and laid out stiffly for burial. <...> Suddenly the dead priest winked at him – an unmistakable flicker of the eyelid, just like that. He woke and there was the crack, crack of the knocker on the outer door. <...> He unlocked the heavy iron door and swung it open. A stranger stood in the street, a tall pale thin man with a rather sour mouth, who carried a small suitcase. He named the boy's mother and asked if this were the señora's house. <...> The stranger said, 'I have only just landed. I came up the river tonight. I thought perhaps ... I have an introduction for the señora from a great friend of hers.' <...> 'If you would let me come in,' the man said with an odd frightened smile, and suddenly lowering his voice he said to the boy, 'I am a priest.' 'You?' the boy exclaimed. 'Yes,' he said gently. 'My name is Father –'. But the boy had already swung the door open and put his lips to his hand before the other could give himself a name» [Green 1987: 221 seq.]. Толмачев дважды обращает внимание на это знаковое событие: «В этом чудо – единственное реальное чудо, показанное в далеком от всяких чудес романе: последний падре расстрелян, но тут же появляется другой последний, и столь же безымянный, священник, который стучит в дверь дома, где его уже не ждут». «И финал романа дает первое явленное чудо: чудо воскресения, возврата в жизнь того, что в штате Табаско подверглось уничтожению» [Толмачев 2009]. В этом «воскресении» происходит преображение: человека малого роста, в котором угадывалась прежняя пухлость щек («a small man dressed in a shabby dark city suit, carrying a small attaché case. He had protuberant eyes: he gave an impression of unstable hilarity, as if perhaps he had been celebrating a birthday ... alone» [Green 1987: 9]; «his face was hollow and ill – it gave the impression that he had once been plump and round-faced but had caved in» [Green 1987: 9]), сменяет высокий и худой отец, имя которого, как и имя казненного, остается неизвестным.

В то же время можно обнаружить сходство гриновских героев с ним самим: «Любовь, близость с женщиной Грина, одновременно сенсуалиста <...> и некоего пуританина, притягивали и отталкивали. Думается, этим можно объяснить программную слабость католических персонажей Грина – католиков в одном и “партизан”, “подрывников” в католицизме в другом. Никого из них, нередко повторявших то, что сам писатель говорил или делал в жизни, Грин не делает лучше себя, не превращает в носителей морали» [Толмачев 2009]. О влиянии противоречивости взглядов Грина на создаваемые им сочинения пишет Т. Н. Гладкова: «Грэм Грин отличался крайне противоречивыми и непоследовательными взглядами практически на все стороны жизни: будь то политика, социальные преобразования или религия. Это непостоянство отразилось в его произведениях: почти каждое из них построено на сопоставлении, а зачастую даже борьбе идей и мнений» [Гладкова 2018: 142]. Эта двойственность и порою парадоксальность воззрений английского автора, вероятно, явилась причиной частого использования им контрастов. Например: «It was as if a whole seducing choir of angels had silently withdrawn and left the voices of the children in the patio – ‘Come to bed, José, come to bed,’ sharp and shrill and worse than they had ever been» [Green 1987: 47]. Нелюбовь Грина к последовательным теориям С. Н. Филюшкина объясняет тем обстоятельством, что, «став свидетелем расцвета в XX в. всевозможных идеологических концепций, оказывающих на человеческое сознание жесткое давление и нередко служащих созданию виртуальных представлений о действительности, писатель приходит к сомнению в нравственной ценности самого феномена идейной убежденности, если последняя опирается на законченную систему взглядов – политических, морально-религиозных, этических» [Филюшкина 2010: 20]. По словам этой исследовательницы, философское осмысление жизни Г. Грином заключается в противопоставлении в его романах «картины жизни конкретного и абстрактного, реально осязаемого и отвлеченного» [Филюшкина 2014: 107]. Так *whisky priest* принципиально отличен

от идеального мученика Хуана (оказавшегося для Луиса его «Иоанном предтечей») из книжки, которую сеньора читает своим детям. Неявные же параллели, которые можно увидеть между священником и Христом, доводят это противопоставление до предела.

Ассоциации с евангельскими событиями и лицами ненавязчивы. Находясь на втором плане, они рассчитаны на вдумчивого читателя, позволяя ему на этом контрасте почувствовать, с одной стороны, ничтожность, «пародийность», «карикатурность» (недаром священнику снится кошмарный сон со Христом) персонажей, а с другой – понять, что уподобление Христу может разительно отличаться от приобретения стигматов аскетом Франциском. Евангельские реминисценции играют в романе роль тонкой приправы, которая наряду с другими средствами и приемами (составлением мозаики из рассказов о Тенче, Феллоузах, семье Луиса, лейтенанте – «через общение падре с другими лицами Грин оттеняет судьбу главного персонажа» [Королева 2006: 16]) помогает автору рельефнее выразить свою идею: подвиг не всегда совершают святые и герои.

На первый взгляд, священник потерпел полное фиаско: «The eight hard hopeless years seemed to him to be only a caricature of service: a few communions, a few confessions, and an endless bad example. He thought: If I had only one soul to offer, so that I could say, Look what I've done» [Green 1987: 208]. Ему не удалось воскресить ребенка и вернуть его матери (как сделал Христос с сыном Наинской вдовы в Лук. 7:11–18), однако он смог преобразить Корал (But the odd thing is – the way she went on afterwards – as if he'd told her things) [Green 1987: 214], и она умерла иной, чем была до встречи с ним: «...есть все основания предполагать, что Корал из своего создания каким-то образом стала христианкой» [Толмачев 2009]. Священник пробудил веру и восторженность в Луисе, скептически слушавшем рассказ про книжного мученика Хуана; поколебал убеждения лейтенанта, который, хотя и не поступил со своим пленником как Говен с маркизом де Лантенаком, уже «не чувствует себя счастливым» [Гладкова 2018: 147]: (the dynamic

love which used to move his trigger-finger felt flat and dead) [Green 1987: 220].

На священнике осуществились слова апостола: «And He said unto me, My grace is sufficient for thee: for my strength is made perfect in weakness. Most gladly therefore will I rather glory in my infirmities, that the power of Christ may rest upon me» (2 Cor. 12:9). Иеромонах Симеон (Томачинский) предполагает, что «ни в одном другом произведении мировой литературы не показано так убедительно и так вдохновенно, что именно сила Божия в немощи совершается» [Симеон (Томачинский) 2014].

Интересным представляется анализ как произносимых священником слов, так и языка, на котором они даются в тексте романа. «Вместо уместного и выстраданного в правдивой передаче современных житий евангельского “простите” (forgive; например, в молитве “Отче наш”: “And forgive us our debts, as we forgive our debtors”, “...и прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим...”) <...> до Тенча по воле Грина доносится неловкое “Извините” (Excuse)» [Толмачев 2009]. Это слово по-разному интерпретируется исследователями: «Его предсмертное “простите”, обращенное к казнящим его солдатам, – вовсе не “беспомощное ‘простите’” (тут приходится не согласиться с С. Аверинцевым), а проявление высшего милосердия, готовность просить прощения у своих убийц за то, что он невольно вводит их в смертный грех» [Анджапаридзе 1990]. Христос сказал на кресте распинавшим Его: «Father, forgive them, for they know not what they do», реплика священника оказывается реминисценцией этого евангельского стиха. Важно подчеркнуть, что и одними из первых слов священника были Excuse me [Green 1987: 9], сказанные им в разговоре именно с мистером Тенчем. (Заметим, что в своей исповеди Богу священник использует другие слова: O God, I am sorry and beg pardon for all my sins [Green 1987: 210].) Таким образом, это *Excuse* и появление дантиста представляют собой особый элемент, оформляющий вступление и заключение. Благодаря этому возникает некое подобие кольцевой композиции. В Евангелии этим элементом

является пещера – место рождения и погребения Христа. В «Илиаде» – приход в войско ахейцев отца за своим ребенком: живой дочерью, которую Хрису не отдают, в начале и мертвом сыном, которого Приаму возвращают, в конце.

Примеры симметрии в тексте романа встречаются неоднократно. 1) Изменения в душе Луиса наиболее рельефно видны при сопоставлении двух контрастных фрагментов, в которых речь идет о его отношении к револьверу лейтенанта:

‘Would you like to see my gun?’ the lieutenant asked. He pulled his heavy automatic from the holster and held it out: the children drew cautiously in. He said, ‘This is the safety-catch. Lift it. So. Now it’s ready to fire’.

‘Is it loaded?’ Luis asked.

‘It’s always loaded’.

The tip of the boy’s tongue appeared: he swallowed. Saliva came from the glands as if he smelt food [Green 1987: 57 seq.].

He smiled again and touched it too – to show he remembered, and the boy crinkled up his face and spat through the window bars, accurately, so that a little blob of spittle lay on the revolver-butt [Green 1987: 220].

2) Первые испанские слова в самом начале книги – *Buenos días* «доброе утро» [Green 1987: 7] (их произносит мистер Тенч; ближе к середине романа священник ими приветствует путников, а двумя абзацами ниже он говорит своему будущему предателю уже *Buenas tardes* «добрый вечер» [Green 1987: 84]). Последние испанские слова (если не считать слово *Señora*) – *Buenas noches* «добрый ночи» [Green 1987: 220] (их лейтенант говорит, обращаясь к Луису).

3) По замечанию М. Э. Королевой, «собираательные образы крестьян в первой и третьей частях романа (так же, как образы мистера Лера и мистера Феллоуза) соотносятся по принципу зеркального отражения» [Королева 2009: 205]. Заметим, что самым ранним произведением, имеющим четко выраженную зеркальную композицию, были «Эклоги» Вергилия.

4) Священник «дважды (в начале и в финале книги) отказывается от спасения, ибо не способен бросить человека в беде» [Анджапаридзе 1990].

Однако, как и в Евангелии, где гроб Воскресения оказывается значимее рождественского вертепа, в романе второй элемент в параллели всегда бывает важнее первого, с которым составляет контраст. Если в начале романа, отправляясь исповедовать умирающую женщину, «священник вовсе не руководствуется благородными побуждениями – герой лишь видит в стечении обстоятельств волю судьбы, которую невозможно ослушаться, а потому не испытывает ни радости, ни гордости» [Гладкова 2018: 144], то в конце, идя к умирающему бандиту, «падре уже не чувствует себя игрушкой в руках судьбы, он сознательно отказывается от шанса сохранить свою жизнь и отправляется выполнять долг, зная, что отправляется в западню “красных рубашек”» [Гладкова 2018: 146].

Латинских фраз, являющихся своеобразными маркерами, пять. В первой части мистер Тенч дважды произносит слова из латинской молитвы (*ora pro nobis*) [Green 1987: 8, 9]. Это слова из читаемых после окончания Мессы второй части молитвы *Ave Maria (Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen* «Святая Мария, Матерь Божия, молись за нас грешных ныне и в час смерти нашей. Аминь») и возвания *Ora pro nobis, sancta Dei Genitrix* «*Молись за нас, святая Богородица*».

Во 2-й части при описании Мессы, которую священник служит в деревне перед вступлением в нее солдат, появляются слова *Nos est enim Corpus Meum* «*Ибо сие есть Тело Мое*» [Green 1987: 71]; позже священник читает молитву метису: *Pater noster qui es in coelis...* «*Отче наш, иже еси на небесех*» [Green 1987: 91]; на гербе в книжке, подаренной Корал Феллоуз, красуется девиз *Virtus Laudata Crescit* «*Возрастает прославленная добродетель*» [Green 1987: 146] – Апофегма, опровергаемая жизнью священника, добродетель которого возрастает по мере того, как его обличают и его совесть, и «благочестивые» католички, и лейтенант. «Только познав и признав свои грехи, он, наконец, избавился от гордыни» [Гладкова 2018: 147].

Здесь мы опять сталкиваемся с противоречием между реальной жизнью и книжной мудростью. «Сложность и парадоксальность позиции писателя состоит в том, что именно нарушение ортодоксальных принципов служения Богу, даже способность внешне “поддаться злу”, пойти на “смертный грех”, если это послужит духовному или физическому спасению другого человека, и является, по Грину, утверждением подлинной нравственности» [Филюшкина 2017: 372].

В 3-й части, снова служа Мессу, но уже в безопасном штате в ожидании переезда в Лас-Касас, священник произносит часть формулы, читающейся по три раза перед причастием священника и перед причастием мирян: *Domine, non sum dignus... domine, non sum dignus...* [Green 1987: 176]. Целиком она имеет такой вид: *Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea* «Господи, я не достоин, чтобы Ты вошел под кров мой, но только скажи слово, и исцелится душа моя». Отметим, что слова из Евангелия от Иоанна, читаемые в самом конце Мессы, приводятся чуть ниже по-английски: *and we saw His glory, the glory as of the only-begotten of the Father, full of grace and truth* [Green 1987:176], – этот факт показывает, что Г. Грин не видел необходимости писать по-латински все богослужебные формулы, а выделял так лишь определенные слова в них.

Итак, в большинстве случаев латинские фразы взяты из литургических текстов и могут быть рассмотрены как своеобразные эпиграфы к частям. Расставаясь с мистером Тенчем, священник говорит ему, как бы отвечая на его просьбу: *I will pray for you* [Green 1987: 15]. Он просит помолиться за него Корал, а когда та отвечает, что не верит в это, обещает молиться за нее. Падре Хосе, напротив, отказывается прочитать молитву над трупом Аниты. Первая часть – о молитвенном «подвиге» «пьющего священника» и об отказе от совершения этого подвига женившегося падре.

Произносимые в кульминационный момент Мессы слова из Евангелия «Сие есть Тело Мое» были сказаны Христом на тайной вечере за несколько часов до предательства Его Иудой. И действи-

тельно, в тот же день, в который священник отслужил Мессу в деревне, появляется метис.

Формула «Господи, я недостоин...» предзнаменует исповедь священника Богу перед расстрелом. Очевидно, что Г. Грин широко использует испанские и латинские фразы для решения определенных художественных задач. Контраст между латынью и испанским появляется на первых страницах романа. Речь идет об эпизоде с латинским Бревиариумом, который священник забыл у мистера Тенча: «It lay under his rocking-chair: a woman in Edwardian dress crouched sobbing upon a rug embracing a man's brown polished pointed shoes. He stood above her disdainfully with a little waxed moustache. The book was called *La Eterna Martyr*. After a time Mr. Tench picked it up. When he opened it he was taken aback – what was printed inside didn't seem to belong; it was Latin. Mr. Tench grew thoughtful: he picked the book up and carried it into his workroom. You couldn't burn a book, but it might be as well to hide it if you were not sure – sure, that is, of what it was all about. He put it inside the little oven for gold alloy» [Green 1987: 16]. Этот пассаж символичен: как текст книги не был связан с ее обложкой, так и личность священника, полностью раскрывшаяся тогда, когда он, исполняя свой священнический долг, вернулся в Табаско, контрастировала с его внешностью: «...автор подчеркивает: внешнее “я” человека – это “ничего не значащее” в нем» [Королева 2009: 203]. Бросается в глаза и различие между реальным священником и первоначальным мнением о нем лейтенанта, тоже некоей обманчивой «обложкой»: тот «убежден, что ведет борьбу с прежним врагом, а на самом деле в настоящий момент – вымышленным, абстрактным» [Филюшкина 2010: 23].

Вкрапление в текст повествования иноязычных (латинских, греческих и т. д.) слов и выражений можно найти в сочинениях предшествующих английских авторов. Особенно много таких вставок в «Улиссе» Джойса. Однако, хотя некоторые исследователи, например М. Э. Королева [Филюшкина 2010: 200] отмечают элементы, сближающие творчество Г. Грина с произведениями писателей «потока сознания», мы не видим зависимости автора «Силы и сла-

вы» от автора «Улисса», по крайней мере, в вопросе использования латинских цитат, которые у Г. Грина даются весьма дозированно.

Что касается включения в текст библейских аллюзий и реминисценций, то из английских писателей XX в. чаще всего их использовал Р. Киплинг, чьи произведения можно было найти на книжной полке Г. Грина: «Грэм Грин с юных лет “нырнул в чтение”, которое специально питало и тонизировало его. В круг его любимых авторов входили в первую очередь современники – знаменитые английские писатели-неоромантики: Р. Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Р. Хаггард, Р. Киплинг, А. Конан-Дойль, любящие сюжеты с запутанной интригой» [Тимашева, Шишкин 2012: 94]. В романе *The End of the Affair*, возможно, под влиянием произведений «железного Редьярда» появляется «вольный каменщик»: «The first thing I noticed about Mr Savage was his tie: I suppose it represented some old boys' association: next how well his face was shaved under the faint brush of powder, and then his forehead, where the pale hair receded, which glistened, a beacon-light of understanding, sympathy, anxiety to be of service. I noticed that when he shook hands he gave my fingers an odd twist. I think he must have been a freemason, and if I had been able to return the pressure, I would probably have received special terms» [Green 1975: 20]. Ср.: «'Shake hands with him,' says Dravot, and I shook hands and nearly dropped, for Billy Fish gave me the Grip. I said nothing, but tried him with the Fellow Craft Grip. He answers, all right, and I tried the Master's Grip, but that was a slip. 'A Fellow Craft he is!' I says to Dan» [Kipling 1983: 250].

Однако метод привлечения Г. Грином библейского материала иной, чем у Киплинга – речь идет не об использовании в тексте отдельных евангельских эпизодов, а о придании всему произведению облика евангельской реминисценции. Искать прямую зависимость Грина в этом вопросе от конкретных авторов вряд ли имеет смысл, так как библейские аллюзии и реминисценции пронизывали любую европоцентристскую культуру [Проскурнин 2005: 87], а Г. Грин по своему происхождению принадлежал к одной из них. Продолжая традицию привлечения библейского

материала в свое сочинение, он вносит в нее нечто новое – использование библейского интертекста для создания контраста, что, как мы видели, было одним из приемов этого писателя, противоречивость взглядов которого отмечали исследователи его творчества. Действительно, роман «Сила и слава» построен на контрастном сопоставлении лейтенанта и священника, священника и падре Хосе, священника и книжного мученика Хуана, священника, Луиса и других героев в начале и в конце повествования, евангельских героев и их романских «двойников», набожных (pious) и грешных и т. д.

Список литературы

Green G. The End of the Affair. London, New York, Ringwood, Toronto, Auckland: Penguin Books, 1975.

Green G. The Power and the Glory. London, New York, Ringwood, Markham, Auckland: Penguin Books, 1987.

Kipling R. Poems. Short Stories. М.: Raduga Publishers, 1983.

Анджанаридзе Г. Возможен ли ответ на вечные вопросы бытия? (Грэм Грин и его романы). 1990. URL: <https://www.profilib.org/chtenie/155977/grem-grin-izbrannoe-2.php>

Ауни Д. Новый Завет и его литературное окружение / Пер. с англ. В. В. Полосина под ред. А. Л. Хосроева. СПб.: Российское Библейское Общество, 2000. 272 с.

Гладкова Т. Н. Конфликт религиозного и светского мировоззрения в романах Г. Грина «Сила и слава» и «Монсеньор Кихот» // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2018. № 1. С. 141–151.

Королева М. Э. Экзистенциальный тип мышления в романах Г. Грина 40-х годов: «Сила и слава» и «Суть дела»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2006. 26 с.

Королева М. Э. Принципы создания образной системы романа Г. Грина «Сила и слава» // Балтийский филологический курьер. № 7. 2009. С. 197–208.

Кытманова Е. А. Романы Г. Грина 1930-х – 40-х годов. Творческая эволюция: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001. 28 с.

Проскурнин Б. М. Библейская и религиозная гипертекстуальность романа Джордж Элиот «Ромола» // Библия и национальная культура:

Межвуз. сб. науч. ст. / Отв. ред. Н. С. Бочкарева. Пермь: Пермский университет, 2005. С. 85–89.

Симеон (Томачинский), иеромонах. Роман «Сила и слава». Автор Грэм Грин. 2014. URL: <https://sinod-molodost.in.ua/knizhnaya-polka/1889-roman-sila-i-slava-avtor-grem-grin.html>

Тимашева О. В., Шишкин К. Г. Грэм Грин и Ивлин Во (Штрихи к портрету писателей в молодости) // Интеллигенция и мир. № 4. 2012. С. 90–101.

Толмачев В. М. Грэм Грин и его роман «Сила и слава». 2009. URL: <http://www.pravoslavie.ru/29417.html>

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и дополнения академика РАН О. Н. Трубачева. Изд. 4-е в 4-х томах. Том 2. 2003. 671 с.

Филюшкина С. Н. «Нет, не песчинка!» Размышления над романами Грэма Грина: Монография / С. Н. Филюшкина. Воронежский государственный университет. Воронеж: Изд-во «Институт ИТОУР», 2010. 151 с.

Филюшкина С. Н. Грэм Грин: Проблемы философского аспекта творчества // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. 2014. № 4(45). С. 107–114.

Филюшкина С. Н. Человек и проблема веры в произведениях И. Во «Возвращение в Брайдсхед» и «Католических романах» Г. Грина // Античность – Современность (вопросы филологии). Сборник научных работ. Донецк: Донецкий национальный университет, 2017. С. 365–377.

Liddell H. G., Scott R., Jones H. S. A Greek-English Lexicon. A new edition revised and augmented throughout by H. S. Jones / Comp. by H. G. Liddell and R. Scott. Oxford: Clarendon Press, 1996.

The Holy Bible in the King James Version. Nashville, 1984.

*Иван Александрович Авраменко,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»*

Ивлин Во «Возвращение в Брайдсхед»: нарратив, прошлое, воспоминание

Современная английская литература активно, часто новаторски, обращается к проблемам осознания прошлого, индивидуальной и коллективной памяти, процессам воспоминания и забвения, соотношению понятий памяти, истории и идентичности, формам личностного (авто)биографического восстановления прошлого. Яркие примеры находим в творчестве П. Баркер, Дж. Барнса, П. Лайвли, Х. Мантел, Г. Свифта и др., а также у англоязычных писателей неанглийского происхождения, таких как К. Исигуро, Дж. М., М. Ондаатже, А. Рой, С. Рушди и др.

В попытке проследить генезис проблемы прошлого в английской литературе XX и XXI вв., стоит обратиться, прежде всего, к периоду Второй мировой войны. Социально-психологический кризис мировоззрения, вызванный войной и последовавшим за ней распадом Британской империи, стал причиной того, что именно в 1940-х гг. английская литература начала активно обращаться к прошлому: «Мир до войны, даже со своими тайными пороками и драмами, казавшийся теперь более надежным и во всяком случае эстетически более привлекательным, – в центре многих произведений 40–50-х годов. Элегический мотив "возвращения" с особенной силой прозвучал в романе И. Во "Возвращение в Брайдсхед" (1945). <...> Мотив возвращения <...> предполагающий сравнение прошлого и настоящего, а тем самым отчасти намечающий между ними исторические связи, чрезвычайно характерен и для многих других английских романистов» [Английская литература 1945–1980: 45].

Как видно из приведенной цитаты, «Возвращение в Брайдсхед» Ивлины Во (*Evelyn Waugh*, 1903–1966) является чрезвычайно

показательным для всей литературы периода. Особое значение он имеет и в контексте творчества Ивлина Во. Сразу после публикации, а также и в дальнейшем роман был оценен как одна из вершин творчества писателя [Standard 1984: 233–287]. Согласимся с мнением известного отечественного литературоведа: «Это, с одной стороны, одно из безусловно лучших творений писателя, а с другой – произведение ключевое, помогающее поставить все на свои места в попытке понять Во в целом. Все черты манеры Во... получили именно в этом романе наиболее полное выражение» [Ивашева 1979: 92–93].

Во вошел в литературу в конце 1920-х гг. и заслужил славу одного из ведущих сатирических (английская критика также оперирует термином «комических») писателей. Эта сторона творчества Во хорошо изучена [Greenblatt 1965; Colletta 2003; Milthorpe 2016], и вряд ли стоит останавливаться на ней в данной главе. В отечественном литературоведении в отношении Во сложилась формула «сатирик и лирик» [Анджапаридзе 1980], в которой учитывается и более поздний Во, в частности, лирическая ностальгия «Брайдсхеда», о чем будет сказано ниже. Другим популярным направлением исследования Во является рассмотрение его как «писателя-католика» (Во принял католичество в 1930 г.). Соответственно, популярны интерпретации его романов в религиозном ключе [Heath 1982; Stannard 1984: 279–287; Flor 2005: 11–44; Татарникова 2006; Балашова 2015]. И. В. Кабанова правомерно считает, что католицизм Во укрепил его позиции как сатирика [Кабанова 1999: 41]. Не обошел писателя и интерес к нему в аспекте *Queer Studies* [Flor, Davis 2005: 15–180; Charteris 2019: 107–186]. Относительно недавней тенденцией является рассмотрение Во через призму ностальгии [Su 2005: 119–139; Flor, Davis 2005: 45–58; Berberich 2007: 95–134; MacKay 2013].

В целом можно сказать, что литературоведы фокусируются на проблемно-тематическом и образном аспектах творчества писателя (кроме вышеупомянутых исследований см. [Бердникова 2006; Склизкова 2012]). Недавнее диссертационное исследование

творчества Во [Рябчикова 2019] характеризуется своеобразным синтезом проблематики и образности через имагологический инструментарий.

Соответственно избранному подходу, центральную идею «Возвращения в Брайдсхед» исследователи связывали и с падением земельной аристократии, и с католичеством, и с ностальгией, и т. д. Однако сам Чарльз Райдер в начале третьей книги пишет: «Моя тема – память <...> Эти воспоминания, которые и есть моя жизнь – ибо ничто, в сущности, не принадлежит нам, кроме прошлого, – были со мной всегда» [Во 1979: 390]¹. Вслед за другими критиками («Основное содержание романа – это художественный акт воспоминания, который содержится в настоящем времени пролога и эпилога» [Coffey 2006: 65–66]) квинтэссенцию романа мы видим в том, что это попытка художественного восстановления прошлого посредством рассказывания (нарративизации). В этой работе мы предлагаем нарратологическое прочтение «Возвращения в Брайдсхед», что подразумевает анализ субъектов и механизмов воспоминания и системы временных планов, образующейся вследствие деятельности воспоминания. Однако прежде чем перейти к основному предмету данной главы, необходимо остановиться на специфических чертах поэтики романа в целом.

Создание романа (основная работа велась с января по июнь 1944 г.) и его публикация в Англии (28 мая 1945 г.) приходятся на годы Второй мировой войны. Однако «Возвращение в Брайдсхед» вряд ли можно причислить к жанру военного романа². Подавляющая часть описанных событий относится к довоенному периоду, начиная с 1923 г. Пролог и эпилог относятся, вероятнее всего, к февралю-марту 1943 или 1944 г., однако лишь отдельные маневры и административно-повседневный быт армии, а не сами военные действия образуют повествовательную рамку. Военные

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

² Согласимся с исследователем: «В послевоенной английской литературе, по общему признанию британских критиков, не сложился жанр “военного романа”, как это произошло, например, в американской» [Шишкин 1983: 8].

события, таким образом, получают лишь периферийное изображение, больший акцент сделан на довоенное прошлое.

Роман является значимым исключением в романистике Во в силу своей перволичной повествовательной формы. Во так и не закончил другой роман от первого лица, который был в итоге опубликован как «Работа прервана» (1942). В «Брайдсхеде» повествователем (нарратором) является сам главный герой Чарльз Райдер. Повествуемые события его жизни предстают не как рассказ, обращенный к некоему адресату (нарратору), а как воспоминание, ментальная деятельность. Соответственно, повествование в целом представляет ситуацию автокоммуникации.

Обращение к довоенному прошлому в комбинации с автокоммуникативным повествованием от первого лица делают неизбежным чувство ностальгии, характерное для романной прозы периода в целом, о чем уже говорилось выше. Ностальгию как характерную черту романа отмечают большинство критиков и исследователей, хотя и дают ей разную оценку: «Мистер Во подвержен двум сильнейшим эмоциям среднего возраста: ярости и ностальгии. В "Брайдсхеде" ностальгия не поддается контролю»; «В отличие от ранних романов мистера Во, его ирония уже не была безудержно смешна, а его типичный настрой, яркий, дерзкий и не допускающий возражений, омрачился потом ностальгического и религиозного озноба»; «Мистер Во наконец отпустил поводья своей романтической ностальгии, и она свободно понеслась вперед, оставляя позади обрывки фарса и сатиры» [Stannard 1984: 300, 301, 434]; «Ностальгическая тоска по приходящим в упадок дворянским усадьбам проходит лейтмотивом через все произведения писателя» [Соловьева 2004: 310].

Ностальгический пафос связан с мотивом путешествия-возвращения, упомянутым выше. Однако перемещение в пространстве носит в романе подчиненную функцию. Чарльз Райдер попадает в Брайдсхед, символ и сосредоточие прошлого¹, случайно,

¹ О значении образа поместья у Во см. [Coffey 2006].

в результате дислокации военного подразделения. Основное действие совершается в сфере ментальной, в попытке реконструировать прошлое, осмыслить его и дать ему оценку, связать с настоящим и будущим. Здесь герой-нарратор предстает «новым историком» – так Дэвид Ротштейн называет Чарльза Райдера, «чьи личные отношения с семьей Марчмейнов позволяют ему аккурратно собирать и фиксировать факты – способ понять исторические трансформации этой семьи и ее католического наследия» [Rothstein 1993: 329].

Осознавая свое прошлое, Райдер создает его как текст, а текстопорождение влечет за собой необходимость этот текст коммуницировать, рассказать (хотя бы самому себе). Прошлое, таким образом, обретается преимущественно в процессе коммуникации, оно существует в той мере, в которой может быть передано в некоем повествовании или, другими словами, нарративизировано.

Так закладываются основы чрезвычайно важной линии развития английского романа XX в. – историографического метаромана. Как пишет создатель термина, «граница между событием в прошлом и действием в настоящем – это то, где сознательно располагается историографическая металитература. Как мы успели заметить, прошлое было реальным, а сейчас оно утеряно или, по крайней мере, смещено, но только для того, чтобы восстановить свои права как референт языка, пережиток или след реального» [Hutcheon 1988; Hutcheon: 146].

Теперь мы можем перейти к основному предмету исследования. Как уже было отмечено, наррация в анализируемом романе – это в подавляющей степени автокоммуникативное воспоминание, ментальная деятельность героя-нарратора, иногда поданная в саморефлексии. Дискурс нарратора нельзя назвать диалогизированным, Райдер вспоминает свое прошлое, но не рассказывает его. Это отражено уже в подзаголовке – «Священные и богохульные воспоминания пехотного капитана Чарльза Райдера». Это именно воспоминания как процесс (*memories*),

а не как результат, воплощенный в письменном (memoirs) или устном (reminiscences) тексте.

Однако нельзя не отметить единичные индексы ориентации наррации на письменную форму. Во-первых, это третье лицо подзаголовка, намекающее на отчуждение воспоминаний от их носителя, вероятно, в результате (фикциональной) публикации. Во-вторых, некоторые фразы в тексте становятся индексами минимально выявленного наррататора («вот мой подробнейший отчет о первом кратком посещении Брайдсхеда», 225; «подошло время поговорить о Джулии», 348), коммуникация с которым происходит, скорее всего, в письменной форме («я сжал до нескольких фраз то, что было высказано в многих фразах», 311; «завершает этот эпизод письмо от леди Марчмейн», 320).

Перейдем к тому, как в прологе Во изображает механизм воспоминания. «Я спал, пока денщик не разбудил меня, а тогда устало поднялся, молча побрился и, только уходя, обернулся с порога и спросил своего помкомроты:

– А как эта местность называется?

Он ответил; и в ту же секунду словно кто-то выключил радио и голос, бубнивший у меня над ухом беспрестанно, бессмысленно день за днем, вдруг пресекался; наступила великая тишина, сначала пустая, но постепенно, по мере того как возвращались ко мне потрясенные чувства, наполнившаяся сладостными, простыми, давно забытыми звуками, – ибо он назвал имя, которое было мне хорошо знакомо, волшебное имя такой древней силы, что при одном только его звуке призраки всех этих последних тощих лет чередой понеслись прочь» (204).

Нам кажется, у Во можно наблюдать продолжение прустовской традиции. Начиная с процитированного отрывка, воспоминание в романе развивается по схеме, обнаруженной Эвелин Эндер у Пруста: «...изначальное состояние покоя, чувственный возбудитель, внезапное и обновленное ощущение идентичности, сопровождающее воспоминание, и, наконец, постепенное развертывание памяти, которое последовательно, через ассоциации

вырастает в сложную систему взаимосвязанных образов» [Ender 2008: 29]. «Сложной системой взаимосвязанных образов» станет весь мир романного прошлого, повествуемый в следующих за прологом трех книгах. «Обновленное чувство идентичности» будет раскрыто в эпилоге романа, о чем мы скажем ниже.

Как и в случае с прустовской *memoire involontaire*, воспоминание возникает непреднамеренно, однако ассоциативный процесс «запущен» в результате аудиального (а не вкусового) стимула: «выключил радио», «голос», «великая тишина», «забытые звуки», «назвал имя». Возникнув как воспоминание, прошлое оказывается в большей степени реально, чем настоящее («волшебное имя такой древней силы, что при одном только его звуке призраки всех этих последних тощих лет чредой понеслись прочь»). «Вытесненное» прошлым настоящее не исчезает, но теряет статус действительности, становится «полусуществующим».

Прошлое становится основой повествования в следующих за прологом трех книгах. На протяжении всего текста Райдер-нарратор не дает читателю забыть, что излагаемые события, представленные описания – все это воспоминания: «вместе с комнатой вспоминаются обрывки разговоров. Помню, как она говорила...» (301), «я часто вспоминаю эту комнату» (327) и т. п. В результате картины и события прошлого постоянно соотносятся с настоящим моментом воспоминания: «он [отец Райдера] не объявлял целей своих военных действий, и я до сего дня не знаю, были ли они чисто карательными» (252; здесь и далее подч. мною. – И. А.); «он [Себастьян] говорил еще много такого, что мне мучительно вспоминать даже теперь, через двадцать лет» (308); «я часто вспоминаю эту комнату... и сравниваю ее со стандартными, клиническими ванными помещеньицами, сплошь зеркальными и никелированными, которые сходят за роскошь в современном мире» (327); «тогда, как и теперь, она [Селия, жена главного героя. – И. А.] была вездесущей, неутомимой хозяйкой» (428). Таким образом, если в прологе прошлое «просвечивает» сквозь настоящее, которое является основным временным планом (назовем эту модель

«прошлое-в-настоящем»), то в основной части романа настоящее «просвечивает» сквозь прошлое (модель «настоящее-в-прошедшем»). Статус модели «настоящее-в-прошлом» неоднозначен. С одной стороны, она отражает перспективное движение персонажа, от прошлого к настоящему. С другой стороны, в читательском сознании – это движение назад, мы возвращаемся в настоящее, поскольку настоящим начинается роман.

Парадоксальны и отношения между настоящим и прошлым. Настоящее (военные сцены) и прошлое (довоенная жизнь) *отделены* друг от друга при помощи композиционной рамки, которую образуют пролог и эпилог. Такое построение подчеркивает «неотменимость» настоящего. Если в представлении Джулии, возлюбленной Райдера, «прошлое и будущее так теснят нас с обеих сторон, что для настоящего совершенно не остается места» (438), то сам Райдер оказывается в мире, где настоящее взяло прошлое «в тиски». Прошлое невосстановимо, что в полной мере выражено в символике разрушенного поместья. Более того, в этом мире нет места и будущему, оно отменено войной. При этом изложение событий прошлого занимает подавляющую часть текста. Это, несомненно, связано с более высокой ценностью, которую придает прошлому имплицитный автор (совпадающий в этом мнении с самим Во), в противовес ничтожному настоящему. В этом плане кажется правомерным распространить на «Возвращение в Брайдсхед» утверждение исследователя о более ранних романах: «Центральный конфликт "Прерванной работы" тот же, что во всех произведениях Во тридцатых годов – столкновение высоко оцениваемого прошлого с безоговорочно осуждаемым настоящим» [Кабанова 1999: 47].

В то же время Во в значительной степени *релятивизирует* прошлое, настоящее и будущее: границы между временными планами показаны как проницаемые. В конце первой главы книги первой читаем: «Вот мой подробнейший отчет о первом кратком посещении Брайдсхеда; мог ли я знать тогда, что память о нем вызовет слезы на глазах пожилого пехотного капитана» (225). В одном предложении смешиваются темпоральные индексы

прошлого как истории («первое краткое посещение», «тогда») и настоящего как дискурса для этой истории («вот мой подробнейший отчет»)¹. Но еще более интересно то, что настоящий момент подан в качестве будущего по отношению к вспоминаемому прошлому («память о нем вызовет слезы на глазах пожилого пехотного капитана»). Причина взаимопроникновения времен – в составном характере основного субъекта повествования: что для Райдера-персонажа является настоящим, для Райдера-нарратора – уже прошедшее.

Еще один подобный пример – в четвертой главе первой книги: «Мать, как я понимаю, была набожной. Мне в свое время казалось странным, что она сочла долгом оставить отца и меня и поехать на санитарной машине в Сербию, чтобы там погибнуть от истощения в снегах Боснии. Но позже я открыл нечто подобное и в своем характере. Позже я также пришел к признанию того, о чем тогда, в 1923 году, не считал нужным даже задуматься, и принял сверхъестественное как реальность. Но в то лето в Брайдсхеде эти потребности были мне неведомы» (264). Здесь одни и те же фрагменты предложения являются индексами как прошлого, так и настоящего. Парантеза «как я понимаю» в первом предложении отрывка грамматически отсылает к настоящему нарратора, но функционально является «проводником» фактов прошлого. Параллельно этому, «я» Райдера-нарратора из настоящего сменяется на «мне» Райдера-персонажа из прошлого. Амбивалентным оказывается и дважды повторяющееся «позже». Включено ли оно в повествуемое прошлое или это уже повествующее настоящее? В логике разворачивающегося далее текста это «позже» предстает как будущее с точки зрения 1923 г., однако будущее еще «не мыслимое» («не считал нужным даже задуматься»). Статус «будущего-прошедшего» оно получает благодаря происходящей в настоящем, но направленной в прошлое мыслительной деятельности воспоминания. Подобные примеры можно продолжать: «Все это

¹ Термины «история» и «дискурс» мы берем в трактовке Э. Бенвениста [Бенвенист 1974: 271–276].

я узнал о Джулии постепенно, по кусочкам, как узнают о прежней – или, как тогда кажется, предварительной – жизни той, которую любишь» (353).

Сама профессия Райдера становится символом диалектики времен: архитектурный живописец, он увековечивает для будущего старинные здания, которые, по завершении картины, чаще всего пойдут под снос (см.: 391). Сходным образом, как нарратор, обладающий полным знанием о прошлом, он может представлять некоторые из событий как будущие: «обернувшись, чтобы бросить, как я полагал, последний прощальный взгляд на Брайдсхед» (340), «но только через несколько лет я узнал, что там в действительности произошло» (348), «она рассказывала мне позднее, что взяла меня на заметку» (там же), «любовь, которую я должен был вскоре к ней ощутить» (402). Для ностальгического романа-воспоминания, казалось бы, естественным было ретроспективное нарративное движение «от настоящего к прошлому». Во не отказывается от него, однако наррация в «Возвращении в Брайдсхед» часто движется проспективно, как видно из приведенных примеров. Пролепсисы, «забегания» в грядущее, затрагивают события, которые для героя-нарратора являются уже свершившимися. Поэтому такую модель мы называем «будущее-в-прошедшем».

На образном уровне модель «будущее-в-прошедшем» проявляется в лейтмотиве «быть предтечей». Когда Райдер влюбляется в Джулию Моттрем (в девичестве – Флайт), он понимает, что Себастьян, чрезвычайно близкие отношения с которым к этому моменту подошли к концу, «был предтечей» (см. с. 418, 459) своей сестры, а сама она в итоге оказывается предтечей обретенной Райдером религиозной веры. Таким образом между центральными объектами воспоминания в романе устанавливается определенное равенство: Себастьян = Брайдсхед = Джулия. «Я не забыл Себастьяна. Он каждый день был со мною в Джулии; вернее, в нем любил я Джулию в далекие аркадийские дни. <...> Я не забыл Себастьяна; каждый камень в том доме был для меня памятью о нем» (459).

К концу романа становится полностью очевидно, что общий знаменатель этого уравнения – католичество, религия Марчмейнов, к которой приобщается и Райдер. В нарративном аспекте именно католическая вера снимает противоречия между прошлым, настоящим и будущим, поскольку она привносит в финале романа план вечности, символически выраженный через «молитву, древний недавно выученный словесный канон» (499) и «неяркий красный огонь – медный чеканный светильник в довольно дурном вкусе [в оригинале – «*art-nouveau* lamp»], вновь зажженный перед медными святыми воротами; огонь, который видели древние рыцари из своих гробниц, который когда-то у них на глазах был погашен, – этот же огонь теперь опять горит для других воинов, находящихся далеко от дома, гораздо дальше в душе своей, чем Акр или Иерусалим» (500).

Деятельность воспоминания характеризует не только Райдера-нарратора, но и Райдера-персонажа: «Я проснулся со смешанным чувством недоумения и испуга в незнакомой комнате, и в первые же сознательные секунды ко мне возвратилась память о минувшем вечере, сначала как о кошмаре, потом как о действительности» (295); «Но едва я переступил порог, до меня донесся единственный в своем роде голос – эхо прошлого, которое казалось мне уже таким далеким» (370–371); «Память моя перелетела на десять лет назад» (401); «загорались звезды и покачивались на небосклоне, подобно тому как некогда, вспомнилось мне, они покачивались между башнями и островерхими крышами Оксфорда» (421). Иногда персонаж, как и нарратор, рефлексивирует над своим воспоминанием: «У меня перехватывало дыхание от ее красоты, мне вдруг подумалось: “Когда я уже видел ее вот такой же? Какое видение она мне сейчас напоминает?”» (465).

На уровне персонажа изоморфно повторяются и другие особенности воспоминания, которые мы выделили в отношении нарратора. Воспоминание носит ассоциативно-непроизвольный характер, прошлое оживает, «вытесняя» настоящее: «...весь этот жалкий подпольный притон словно растаял, и я очутился снова

в Оксфорде, у стрельчатого рескинского окна, за которым лежал зеленый двор колледжа Христовой церкви» (431). Темпоральный сдвиг зависит от чувственного, чаще всего аудиального, стимула: в последнем примере – это голос Антони Бланша, а в цитате со с. 370 – метафора эха.

В воспоминаниях Райдера-персонажа так же, как в дискурсе Райдера-нарратора, сливаются различные временные планы: «Когда перед ужином Джулия спустилась ненадолго к себе в каюту (никто не переодевался в те дни) и я вошел вместе с нею без приглашения, без спора, как будто так и надо, и, закрыв дверь, обнял и поцеловал ее, ничего не изменилось. Позднее, когда я перебирал все в памяти, то взлетая вместе со своим ложем, то проваливаясь по воле разгулявшихся волн, мне припомнились мои ухаживания за минувшие десять мертвых лет» (417). Проспективное по отношению к предшествующему событию (любви связи, о которой повествуется через фигуру умолчания) «позже» становится, таким образом, «будущим-в-прошедшем», но одновременно маркирует момент ретроспекции-воспоминания.

Субъектами воспоминания становятся и другие персонажи романа: от эпизодических («пожилые господа и дамы, сидящие в углу со своими воспоминаниями», 350; «все их теперешние дела ничего не значили рядом с младенческими болезнями и проступками, хранимыми в ее [няни Марчмейнов] памяти», 324) до главных – семьи владельцев заглавного поместья. Так, «леди Марчмейн была занята изданием для узкого круга друзей книги в память о своем брате Неде» (286). Отметим, что само «Возвращение в Брайдсхед» становится «книгой в память» о Марчмейнах. Лорд Марчмейн на смертном одре вспоминает в присутствии своей дочери Корделии: «Это была ее [жены] часовня, я ей подарил. У нас в семье все были строители. Я построил ее в павильоне из старых камней, в старых стенах; это было последнее добавление к новому дому; пришло последним и первым ушло. До войны там был свой капеллан. Помнишь?» (487). Как и для Райдера, основа воспоминаний Марчмейна – сам дом, поместье Брайдсхед.

Однако Джулия также и субъект памяти: «Помнишь ли, – спросила Джулия тихим летним вечером, напоенном запахами цветущих лип, – помнишь ли тот шторм?» (436). Здесь интересно учесть, что этот шторм упоминается еще ранее в романе как грядущее событие: «Она сказала мне это десять лет спустя, во время шторма в Атлантике» (369).

Как можно видеть, в отличие от автокоммуникативного воспоминания Райдера-нарратора, воспоминания персонажей чаще даны в форме звучащей прямой речи и побуждают собеседника присоединиться к воспоминанию. В этом случае имплицитный читатель как косвенный адресат также наделяется функцией слушателя, что активизирует его роль как участника реконструкции прошлого.

Странным образом, Себастьян – главный персонаж прошлых событий и самый яркий и привлекательный образ в романе – не передается воспоминаниям, т. е. не становится субъектом памяти. Однако он высказывает мысли, характерные для поэтики воспоминания в романе в целом и довольно точно описывающие ситуацию Райдера-нарратора: «Хорошо бы всюду, где был счастлив, зарывать в землю что-нибудь ценное, а потом в старости, когда станешь безобразным и жалким, возвращаться, откапывать и вспоминать» (210). «Раскопать» нечто ценное из прошлого, когда настоящее становится непереносимым, – цель воспоминания для Райдера-повествователя и цель всего романа для самого Во.

«Возвращение в Брайдсхед» стал не только краеугольным камнем в творчестве Ивлина Во, но и важной вехой в развитии английского романа в целом. Характерная для «Возвращения в Брайдсхед» автокоммуникация нарратора как мысленная деятельность будет основой повествования в эпопее Энтони Поуэлла «Танец под музыку времени» (*A Dance to the Music of Time*, 1951–1975) и позже в «Последних распоряжениях» (*Last Orders*, 1996) Грэма Грина. В этих произведениях так же, как у Во, можно увидеть изоморфизм между механикой воспоминания у нарратора

и соименного ему персонажа. Диалогически и устно ориентированная форма воспоминания, которой Во наделяет персонажей, будет характеризовать перволичных нарраторов в романах «Свободное падение» (*Free Fall*, 1959) Уильяма Голдинга, «Море, море» (*The Sea, the Sea*, 1978) Айрис Мёрдок, «Водоземье» (*Waterland*, 1983) Грэма Свифта, «Остаток дня» (*The Remains of the Day*, 1989) Казуо Исигуро, «Любовный эксперимент» (*An Experiment in Love*, 1995) Хилари Мантел, «Любовь и так далее» (*Love, etc.*, 2000) Джулиана Барнса и др. Практически в каждом последующем английском романе-воспоминании, наиболее ярко у тех писателей, которые были названы в начале главы, временные планы прошлого, настоящего и будущего взаимопроницаемы. В процессе нарративизации прошлое предстает и как собственно утраченное прошлое, и как обретенное настоящее, и даже как вероятное будущее – то, что мы условно обозначили как модели «прошлое-в-настоящем», «настоящее-в-прошедшем» и «будущее-в-прошедшем». При этом прошлое будет получать как аксиологический, так и онтологический приоритет перед настоящим и будущим.

Список литературы

Английская литература 1945–1980 / Под ред. А. П. Саруханян. М.: Наука, 1987. 511 с.

Анджапаридзе Г. А. Ивлин Во – сатирик и лирик // Во И. Избранное. Сборник. На англ. языке / Сост. Г. А. Анджапаридзе. М.: Прогресс, 1980. 440 с.

Балашова М. С. Религиозная проблематика творчества Ивлины Во. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2015. 23 с.

Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1974. 447 с.

Бердникова И. В. Идеино-философская основа и культурно-художественные контексты ранних романов Ивлины Во. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2006. 22 с.

Во И. Возвращение в Брайдсхед // Во И. Избранное / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1979. С. 188–500.

Ивашева В. В. Что сохраняет время: литература Великобритании 1945–1977. Очерки. М.: Советский писатель, 1979. 336 с.

Кабанова И. В. Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1999. 99 с.

Рябчикова Е. Е. Имагологическая проблематика творчества Ивлина Во. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Калининград, 2019. 24 с.

Склизкова Т. А. Образ Аркадии в английском романе XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2012.

Соловьева Н. А. Сатирический роман // Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов / Под ред. Л. Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2004. С. 304–312.

Татарникова Л. Р. Ценностно-смысловая трансформация христианских мотивов в произведениях Ивлина Во, Джона Фаулза и Курта Воннегута. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Чита, 2006. 19 с.

Шишкин А. П. Современный английский роман (проблемы войны и мира): Учеб. пособие для филол. спец. ин-тов. М.: Высшая школа, 1983. 104 с.

Berberich Ch. The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature: Englishness and Nostalgia. Aldershot: Ashgate, 2007. 207 p.

Charteris Ch. The Queer Cultures of 1930s: Language, Identity, Performance in Interwar Britain. Palgrave Macmillan, 2019. 289 p.

Coffey L. Evelyn Waugh's Country House Trinity: Memory, History and Catholicism in *Brideshead Revisited* // *Literature & History*. Vol. 15. Issue 1. Spring, 2006. P. 59–73.

Colletta L. Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel. Palgrave Macmillan, 2003. 161 p.

Ender E. ArchiTEXTS of Memory: Literature, Science, Autobiography. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008. 305 p.

Flor C. V., Davis R. M. (eds.). Waugh Without End: New Trends in Evelyn Waugh Studies. Bern: Peter Lang, 2005. 291 p.

Greenblatt S. J. Three Modern Satirists: Waugh, Orwell and Huxley. New Haven: Yale University Press, 1965. 125 p.

Heath J. The Picturesque Prison: Evelyn Waugh and His Writing. Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 1982. 334 p.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge, 1988. 268 p.

MacKay M. Modernist Nostalgia / Nostalgia for Modernism: Anthony Powell and Evelyn Waugh // *Modernism and Nostalgia: Bodies, Locations, Aesthetics*. Ed. T. Clewell. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. P. 237–251.

Milthorpe N. Evelyn Waugh's Satire: Texts and Contexts. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2016. 196 p.

Rothstein D. Brideshead Revisited and the Modern Historicisation of Memory // *Studies in the Novel*, Issue 25, 1993. P. 318–331.

Stannard M. (ed.). Evelyn Waugh: The Critical Heritage. New York and London: Routledge, 1984. 537 p.

Su J. J. Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 236 p.

Марина Станиславовна Рогачевская,
Минский государственный лингвистический университет

Айрис Мёрдок и морально-психологический роман 1950–1970-х годов

Нам придется заново открывать Бога...

А. Мёрдок

Во второй половине XX в. волна разновекторных социальных протестов (против истеблишмента и «государства всеобщего благоденствия», против расовой, сексуальной и гендерной дискриминации), опыт осмысления Второй мировой войны, а также развитие наук о человеке подстегнули к поискам формы и направления развития романа, который в Англии в период 1950–1970 гг. находился под влиянием философии экзистенциализма, отличался протестом против модернистского эксперимента и тяготел к возврату к реалистической традиции с ее социально ориентированными ценностями [May 2010: 29]. «Сердитые молодые люди» в таких романах, как «Счастливчик Джим» (*Lucky Jim*, 1954) К. Эмиса, «Спешите вниз» (*Hurry on Down*, 1954) Дж. Уэйна, «Путь наверх» (*Room at the Top*, 1957) и «Жизнь наверху» (*Life at the Top*, 1962) Дж. Брейна отразили рационалистическую романную поэтику, прочно увязав психологические аспекты с социальной действительностью, критикуя общественные институты и классовое сознание, отличаясь при этом эпатажным сюжетным аморализмом. Эти романы «можно было бы посчитать оригинальными по манере письма и мировоззрению ... но их формальные характеристики оставались безнадежно традиционными» [Bradford 2007: 7] ввиду типических характеров, установки на основополагающую моральную идею *contradictio in contrarium*. К ним примыкают и работы Г. Грина и И. Во с их артикулированным моральным императивом.

Это был по-своему переходный, трансформационный этап, где, по словам Д. Лоджа, романист находился «на распутье» (*The Novelist at the Crossroads*): «В пятидесятых было сильное ощущение того, что именно это главный путь, основная традиция английского романа, прошедшего викторианство и эдвардианство, временно отвлекшегося на модернистский эксперимент, но в итоге вернувшегося на свой истинный путь (Оруэлл, Ишервуд, Грин, Во, Поуэлл, Ангус Уилсон, Ч. П. Сноу, Эмис, Силлитоу, Уэйн и т. д. и т. п.). Но волна энтузиазма в отношении реалистического романа 1950-х все же значительно угасла... Новизна социального опыта, на котором основывалась литература того десятилетия – распад классового общества, где доминировала буржуазия – истерлась» [Lodge 1987: 18]. Этот «перекресток» указывал на два направления: «нефикциональный роман» (*non-fiction novel*) и «роман-вымысел» (*fabulation*), или «проблемный роман» [Lodge 1987: 18, 22] в таких жанровых формах, как роман о романе, роман-трюк, роман-игра, роман-ребус.

Важной онтологической проблемой этих трех десятилетий стал спор «двух культур» – науки и искусства, что акцентировал Ч. П. Сноу, английский писатель, ученый и общественный деятель, в своей знаменитой лекции 1959 г. «Две культуры и индустриальная революция», выразив озабоченность отдалением литературного дискурса от научного [Snow 1959: 9]. Однако уже 1960–1970-е гг. ознаменовались научным поиском в области романа. Показателен пример К. Уилсона, глубоко интересовавшегося опытами по физиологии мозга, что отразилось в написании им таких романов, как «Паразиты сознания» (*The Mind Parasites*, 1967) и «Философский камень» (*The Philosopher's Stone*, 1969). В своем итоговом исследовании «Сверхсознание» (*Super-Consciousness*, 2009) Уилсон обозначил высшую цель познания человеком самого себя – переход на самый высокий уровень сознания, где точка «упадка», «коллапса» становится точкой невозврата и человек начинает жить абсолютным ощущением того, что все вокруг наделено высшим смыслом. В этом писатель видел приближение человечества к Богу [Wilson

2009: 208], что и есть в сущности осознание необходимости морали в индивидуальном психологическом опыте.

Концепция высших уровней сознания чрезвычайно важна для понимания морально-психологического романа, жанровой доминантой которого является внутренний мир личности, решающей нравственные вопросы. Компоненты этой доминанты включают моральный квест, критику общественных институтов как факторов, душающих «в людях чувство независимого морального суждения» [May 2010: 29] и ориентирующих на прагматические, материальные ценности, философское осмысление опыта человечества в кризисные эпохи, а также опору на достижения психологии и психоанализа. «Настойчивость в изучении моральных и этических проблем одного за другим поколений романистов подчеркивает связь между романом и обществом... а также создание нашей собственной идентичности» [Head 2002: 258–259].

Морально-дидактический вектор в английском романе начинается, как известно, с С. Ричардсона (1689–1761), который шлифовал особые техники письма с целью преподать нравственный урок читателям, основываясь на строгой дихотомии «правильное – неправильное», воплощенной в структуре характера персонажа, щедро снабженной авторским комментарием. Викторианство закрепило моральный посыл в романе, и в творчестве Э. Гаскелл, Ч. Диккенса, Дж. Элиот, Т. Гарди, Э. М. Форстера реализован принцип «достойной» жизни персонажа, когда в ходе самореализации «вся деятельность в достижении цели не просто приносит удовлетворенность, но и реально является достойной сама по себе» [Wainwright 2016: 3]. Однако развитие психологического анализа и новая социальная реальность рубежа XIX–XX вв. разрушили полярность этой дихотомии: мораль оказалась волатильной, поскольку тесно связана с системой ценностей, которая всегда динамична.

Морально-психологическая направленность «философского романа» середины XX в. ярче всего проявилась в творчестве А. Мёрдок, У. Голдинга, Дж. Фаулза, К. Уилсона также интересовала

противоречивость личности, совмещение в ней «положительного» и «отрицательного» зарядов, добра и зла. Однако Голдинг, например, поступился «изображением характера ради абстрактных идей, выраженных в аллегории» [May 2010: 31]. Мёрдок же удалось художественно воссоздать сложный конгломерат: традицию (влияние Ч. Диккенса, Дж. Элиот, Дж. Остен, Л. Толстого), современную писательнице социальную ситуацию, философию (классическую и новейшую), психологию и психоанализ, а также проблематику сознания. Взгляды Мёрдок на роман как жанр перекликаются с идеями Д. Г. Лоуренса: оба убеждены в том, что современному роману требуется синтез философии и сентиментальности.

О значимости творчества Мёрдок свидетельствуют и шестикратная номинация на премию «Букер», которую она получила за роман «Море, море» (*The Sea, the Sea*, 1978), и многочисленные переводы ее произведений на другие языки. Джин Айрис Мёрдок (*Jean Iris Murdoch*, 1919–1999) родилась в Дублине и после переезда в Англию получила образование в Оксфордском колледже Сомервилль. Ее специализацией стала философия, подкрепленная прекрасными знаниями по древней истории. Мёрдок всегда была социально активной: интерес (недолговечный) к идеологии коммунистической партии, работа в правительственных структурах (в министерстве финансов), в австрийском лагере беженцев, а также в Администрации помощи и восстановления Объединенных Наций. Эта деятельность была связана с посещением ряда европейских стран (Австрия, Бельгия). Решающим в выборе жизненного пути стал курс философии Людвиг Витгенштейна и преподавание в Оксфордском колледже Святой Анны, а затем – в Королевском колледже искусств в Лондоне. Так сформировался индивидуальный «философский камень» А. Мёрдок, критически осмыслявшей не только историю философии, но и современные ей учения Ж.-П. Сартра и других мыслителей.

Личная жизнь писательницы – парадоксальный контраст традиционной моральной парадигме. Будучи замужем за человеком такого же высокого интеллектуального уровня (Дж. Бейли,

профессор русской литературы в Оксфорде), А. Мёрдок восполняла эмоционально-чувственные потребности через свои внебрачные любовные связи, к которым Бейли относился по-философски. В книге «Элегия для Айрис» он писал: «Мы не жили ожиданиями чего-то от нашей интимной и брачной жизни: мы были счастливы, просто наблюдая, как эта жизнь идет своим ходом» [Bauley 1999: 94]. Вызов писательницы традиционным семейным ценностям и бесконечные любовные перипетии в ее произведениях, вечные поиски правды, добра и ответов на экзистенциальные вопросы и постоянно меняющиеся идеалы, невероятная творческая энергия, высочайший интеллект и болезнь Альцгеймера – все это сделало тернистым ее путь, земную миссию дамы-командора ордена Британской империи.

Имя Айрис Мёрдок неразрывно связано с жанром философского романа, сложившегося под влиянием Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Мерло-Понти, А. Камю, С. де Бовуар. Но «чистота» жанра у Мёрдок нарушена тем, что писательница искала смысл существования в душевных потемках личности: ее интересовал не столько человек в обществе, сколько человек в его собственной душе, «особый психологизм», который связан с традицией Л. Стерна и В. Вулф [Чебинева 2003: 13]. А. Мёрдок организует для своих героев тонкие психологические игры, в которых задействует «микроанализ душевных движений» и пытается «передать индивидуальное своеобразие душевного опыта героев» [Жлуктенко 1988: 133]. При этом творческий вымысел, внутренняя свобода сюжета актуализируются в изображении «необычных состояний человека – безумия, различных маний, сновидений, экстазов, ведущих к разрушению целостности и завершенности человека» [Осипенко 2004: 7].

Важной чертой романов Мёрдок является «наличие некоего общего звена», в качестве которого часто выступает загадочный «маг» или «волшебник», формально «связывающий между собой других персонажей, вовлеченных в сложную паутину внутриманых коллизий» [Малишевская 2002: 22]. Таковы Миша Фокс

в «Бегстве от волшебника» (*The Flight from the Enchanter*, 1956), Хьюго Белфаундер в романе «Под сетью» (*Under the Net*, 1954), Левкины в «Итальянке» (*The Italian Girl*, 1964), Оноп Кляйн в «Отрубленной голове» (*A Severed Head*, 1961), Юлиус Кинг в «Честном проигрыше» (*A Fairly Honourable Defeat*, 1970). Эти «маги», как правило, нужны для того, чтобы реализовать образ Эроса в контексте идей Платона и Фрейда, «физической любви и преобразованной сексуальной энергии» [Никифорова 2009: 11].

Поэтика Мёрдок – это амальгама реального и вымышленного. Романы строятся, с одной стороны, на реалистическом методе повествования и принципе сходства персонажа с реальными психотипами. С другой стороны, ситуации, в которые попадают герои, нетипичны и даже нелепы; сюжетные перипетии отражают как исторически достоверное, так и мистическое. В романе «Колокол» (*The Bell*, 1958), например, изображена англиканская религиозная община в Глостершире и центральное событие – замена колокола в одной из башенок монастыря на старый, оригинальный, найденный в озере. Автор опирается на «роковой» момент, когда колокол падает в воду во время перевозки и остается там навсегда. С ним связаны легенды, идущие из средневековья, о любовной связи монашки и юноши. Однако любовь как ценность англиканской христианской общины и как общечеловеческая ценность, воплощенная в символике колокола, оказываются размежеванными. В романе «Единорог» (*The Unicorn*, 1963) герои также перемещаются в средневековье, испытав при этом экзистенциальные ситуации в ином историческом времени.

«Типичную» мердоковскую ситуацию сформулировала Н. И. Рейнгольд: «...годами люди живут привычной жизнью, что-то в ней дурно, что-то действительно ценно. Но вот кто-то из героев, осознав “обман”, стремится выйти “из-под сети” привычного существования и обрести иное» [Рейнгольд 2012: 154]. При этом доходящий до предела иррационализм, проявляющийся в чувствах, эмоциях, страстях персонажей, а также символика предметов и явлений, выводят ее манеру письма за границы философского

размышления, привлекая внимание читателя глубиной психологической составляющей характера. Доминирующим типом персонажа в творчестве Мёрдок являются герои, проявляющие свою свободу воли в поисках правды жизни, преодолевающие трудности на своем пути и свою изначально эгоистичную человеческую суть. При этом они, как правило, наиболее подробно представлены в ситуациях выбора, жизненного кризиса, трагического случая или рокового совпадения. Это позволило критике охарактеризовать Мёрдок как писателя-моралиста, чьи романы «приближаются к жанру философии морали» [Head 2002: 251–252], а персонажи находятся «в поисках правды и попытках распознать добро и зло» [Great World Writer 2004: 972]. Размежевание по полюсам добра и зла и принцип бинарности, унаследованные от английской реалистической традиции, особенно очевидны в ранних книгах, где торжествуют позитивные тенденции, воплощенные в поведении и судьбе героев, как, например, в романе «О приятных и праведных» (*The Nice and the Good*, 1968). Добродетельность Джона Дукейна дает ему возможность быть своеобразным вершителем счастливых любовных союзов (в духе шекспировских комедий), разрешать любовные ссоры.

Невозможность всегда следовать этому принципу (например, неразрешенность психологического конфликта между внутренним ощущением хаоса и стремлением к порядку главного героя в романе «Под сетью») приводит к дальнейшим жанровым поискам в романах 1970–1980-х гг. Так, в «Черном принце» (*The Black Prince*, 1973) Мёрдок обманывает читательские ожидания, не предлагая ни одной морально приемлемой концовки. Роковая любовная связь 58-летнего писателя Брэдли Пирсона и 23-летней Джулиан, дочери его друга Арнольда Баффина, представлена как мистическое столкновение случайностей и непредвиденности сделанного выбора. Такая любовь оказывается обреченной в силу бесконечного набора двусмысленностей: правда главного героя, писателя Брэдли Пирсона, и правда остальных персонажей; аллюзивность имен Пирсона (BP = Black Prince = Bradley Pearson) и

редактора Локсия (аллюзия на двойственность Аполлона: с одной стороны, просветительская и высокая духовная роль искусства, целительство и сила предвидения, но, с другой – деструктивная ипостась, смерть); одновременность аллюзии на дьявола (шекспировский «Черный принц» из «Все хорошо, что хорошо кончается») и Гамлета. Роман стал примером изображения человеческих слабостей, несчастий, обмана и нереализованности личностного потенциала. Однако его философско-мифологическая основа превалирует в жанровой структуре, ослабляя как психологический анализ, так и моральный посыл.

Освоение моральной стороны человеческого сознания связано у А. Мёрдок с категорией непредсказуемого (*contingency*), которую она обосновывает в эссе, в «Против сухости» (*Against Dryness*, 1961) и «Возвращение к возвышенному и прекрасному» (*The Sublime and the Beautiful Revisited*, 1959): «Добродетель не связана по существу или напрямую с выбором поступка, правилами или причинами, и даже с тем, чтобы отказаться от собственных личностных качеств ради какого-то прыжка вперед. Она связана с реальным осознанием того, что существуют другие люди. Это то же самое, что свобода» [Murdoch 1959: 254]. «Основательный, непроницаемый, индивидуальный, неподдающийся определениям и ценный» [Murdoch 1961: 16] человеческий характер – это то, что, по мнению писательницы, необходимо изображать в произведении. Осознание ценности индивида и сложности внешнего окружения – основа существования в мире, когда «эго» не навязывает свою волю другому «эго» [Jordan 2012: 124].

Герои Мёрдок стремятся к «гностическим прорывам и таким знаниям, которые требуют подкрепления теориями» [Dipple 1982: 7], одной из которых стало учение Фрейда. «Она восхищалась Фрейдом как мыслителем, но критиковала его за то, что он сосредоточился на пещерной жизни и игнорировал жизнь под солнцем» [Thomas 1990: 143]. Психоанализ, считала Мёрдок, «препятствует “паломничеству” “эго” на пути к моральному совершенствованию» [Conradi 2001: 493]. Человеческое сознание, по Мёрдок, –

«носитель ценностных и моральных ориентиров» [Antonaccio 1996: 128], поэтому оно и призвано к поиску добра и моральных ценностей через сложности понимания как внешнего мира, так и собственных слабостей и недостатков.

Оставляя несколько в стороне хорошо исследованный жанр философского романа в творчестве Мёрдок, обратимся к тем произведениям, которые демонстрируют новый виток как реалистического романа с моральным посылом, так и совершенно оригинального психологизма, тесно увязанного со всеми описанными выше факторами. Это романы «проблемные», «на перепутье»: «Отрубленная голова», «Святая и греховная машина любви» (*The Sacred and Profane Love Machine*, 1974), «Школа добродетели» (*The Good Apprentice*, 1985).

Роман «Отрубленная голова», в унисон общей направленности прозы Мёрдок, построен на фарсовом сюжете: брак главного героя-повествователя Мартина Линч-Гиббона и Антонии не похож на любовный союз, поэтому духовную и чувственную пищу для себя Мартин черпает из интимной связи с любовницей, своей бывшей студенткой. Интрига в сюжете наступает с того момента, когда жена Мартина объявляет ему о любовной связи со своим врачом-психоаналитиком Палмером Андерсоном. Дальнейшие перипетии прибавляют не только внешней фарсовости всему действию, но и глубины внутреннему психологическому изображению характеров. Мартин, зависимый от воли и желаний Антонии и ее любовника-психоаналитика, вдруг понимает, что влюблен в мистическую, загадочную и холодно-неприступную сестру последнего – Онор Кляйн, которая оказывается вовлеченной в инцестуальные отношения с собственным братом.

Моральная и психологическая составляющие романа сконцентрированы на личностях двух персонажей – Мартине и Палмере. В первом случае А. Мёрдок применяет внутренний психологический самоанализ (интроспекцию) героя, который у писательницы стилистически индивидуален: большинство ее романов построенные на повествовании героя-мужчины от первого лица. Как прави-

ло, мы имеем дело с сознанием, не до конца понявшим всю сущность происходящего, поддающимся иррациональным порывам, плохо контролирующим свои истинные желания, не полностью понимающим ценностные установки, находящимся в процессе становления, поиска своего «я». Роман «Отрубленная голова» насыщен интенсивным самоанализом человека, чей микромир рушится под воздействием обстоятельств «непреодолимой» силы: разрыва отношений с женой и любовницей, полного подчинения воле «мага» и последующего освобождения от нее, опыта мистической любви.

Среди форм самоанализа, помимо традиционной информации о характере, привычках, предпочтениях и моральных ценностях героев, присутствуют элементы анализа подсознания, предопределенные глубинной психологией. Чем сложнее и запутаннее становится микромир Мартина, тем чаще герой прибегает к усложненным выводам о сути своей личности. Ссылаясь на психоанализ, он обосновывает чувство нежной привязанности к Палмеру его связью с Антонией. Мартин подсознательно ассоциирует свою жену, которая старше его, и гораздо более старшего Палмера с фигурами (имаго) родителей. Именно поэтому он не может ненавидеть Палмера: ведь тот становится чем-то вроде патерналистской фигуры. Тот факт, что Мартин осознает механизмы психики (*регрессию* в детство, *смещение* и др.), является новой формой самоанализа героя в романе XX в. Предыдущая художественная проза имеет, пожалуй, единственный аналог – психоаналитический роман И. Свево «Самопознание Дзено» (1923).

Для транслирования морального посыла Мёрдок использует отрицательного персонажа, манипулятора Палмера Андерсона. В какой-то мере он типичный мердоковский «волшебник», который выгодно отличается от обычных людей. Особую роль играет владение культурой тела и имиджа: «Чистенький, расторопный, моложавый, чуточку разгульный» [Murdoch 2001: 74]. Он вызывает восхищение и симпатию, «оставляет непосредственное ощущение благородства и шарма и почти добродетельности» [Murdoch

2001: 15–16]. Он незримо присутствует в происходящих событиях и личных переживаниях героев. Мартин восхищен им, Антония околдована, Кляйн мистически поработана.

Раскрытие подлинной вопиюще порочной сути персонажа начинается с карикатурности. Некоторые детали внешности настойчиво повторяются в разных сценах, положительные коннотации в его образе постепенно сменяются на резко негативные, как, например, упоминание аккуратно причесанных седых волос, которые из признака почтенной мудрости переходят в категорию невротических привычек и способа манипуляции. Кроме того, умение Палмера положительно воздействовать на внутренние психические процессы своих пациентов, вселять в них веру в собственные силы, помогать справляться со стрессом и неврозами превращается в искусство открытого манипулирования. Вдобавок Палмер оказывается типичным донжуаном.

В этом романе воплотился концептуальный спор Мёрдок с философией Фрейда: отдельные положения фрейдизма воплощаются в одном персонаже и высмеиваются через прием карикатуры. Мёрдок не приемлет таких постулатов, как необходимость для человека психологической помощи со стороны, инфантильный детерминизм, излишняя опора на обусловленность подсознания подавленными влечениями. Как и в других романах, писательница пародирует догматизм отдельных психоаналитических концепций, обличает несостоятельность «целительской» функции врача-психоаналитика. Прием карикатуры в этом образе снимает с персонажа ореол современного «мага».

Иной путь поиска Добра показан в романе «Святая и греховная машина любви», завоевавшем премию «A Whitbread Prize». В его основе – антиномия «между изначальной хаотичностью бытия – и ее преодолением в жизни отдельного человека, способного навести в своей внутренней вселенной порядок и тем самым сообщить достоинство внутренней жизни» [Скороденко 1991: 5]. Заголовок отсылает одновременно к полотну Тициана «Любовь небесная и любовь земная» (1515) и к работе Фрейда

«Об унижении любовной жизни» (1905). (Фраза из заглавия романа, «*the sacred and profane love*», присутствующая в названии картины и в статье Фрейда, передана в русском варианте как «небесная и земная (животная) любовь» [Фрейд 2001].)

В центре повествования – психотерапевт Блэз Гавендер, у которого порядочная жена Гарриет, преданная своим домашним обязанностям, и педантичный и наивный сын-подросток Дэвид. Блэз на протяжении девяти лет ведет двойную жизнь с любовницей Эмили МакХью, необычная сексапильность и интимные аппетиты которой резко противоположны чертам характера и психике его жены. Эмили была уволена с должности школьной учительницы и испытывает огромные финансовые трудности, воспитывая внебрачного ребенка от Блэза. Его двойственность подходит под фрейдовское обоснование: «Любовная жизнь таких людей остается расщепленной в двух направлениях, нашедших свое отражение в искусстве, как небесная и земная (животная) любовь. Когда они любят, они не желают обладания теми, кого любят, а когда желают, не могут любить» [Фрейд 2001: 159].

Персонажем романа, отражающим проблемы взаимоотношений внутри пары (Блэз и Эмили), является их общий сын Люка, проявляющий симптомы маргинальной психики (аутизм). Именно он узнает тайну своего существования и, спрятавшись в машине Блэза, предстает перед Гарриет и своим сводным братом Дэвидом. Эта встреча становится знаком того, что Блэз должен во всем признаться жене и сделать, наконец, выбор. Последовавшие душевные муки всех трех участников любовного треугольника умещаются в различные рамки интерпретации. Основная из них – это взгляд на коллизии как типичную мердоковскую экзистенциальную ситуацию, в которой то, как ведет себя человек в критические минуты, и выявляет, каков он, собственно, как человек.

Эмили оказывается эгоисткой, поведение которой, однако, оправдывается многими годами лишений, уверток любовника и отсутствием уверенности в будущем. Гарриет, наоборот,

проявляет невероятные христианские добродетели и готова сделать все ради мужа. Странные поступки персонажей в целом свойственны воображению Мёрдок, и в этом романе Гарриет забирает Люку, на которого она переносит всю силу своей любви, но погибает в аэропорту, спасая его жизнь во время теракта. Ее место по ходу сюжета занимает Эмили. Такая концовка романа не оправдывает горизонт ожидания читателя в морально обоснованной развязке. Однако таким образом А. Мёрдок делает акцентной идею о том, что «жизнь и искусство не всегда могут принести в итоге утешение и справедливость» [Great World Writers 2004: 982].

Роману «Святая и греховная машина любви» также свойственна избыточная рефлексия, которая сильно оттеняет событийность. Можно выделить несколько типов дискурса в романе, составляющих жанровую доминанту морально-психологического романа: травматический (невротический), духовный и психоаналитический. Травматический дискурс представлен в диалогах и авторской психонаррации: это описания переживаний утраты (писатель Монти, непрестанно скорбящий о рано ушедшей жене), измены и предательства (пережитые Гарриет), чувств непризнанной жены (Эмили), ненужности и бессмысленности существования в этом мире, будучи иным (Люка), отчуждения от родителей (Дэвид).

Дискурс духовности, составляющий моральную сторону произведения, почти полностью соотносится с характером Гарриет – образом-идеалом: «Было так важно спокойно думать о людях в свободное время, наверное, особенно о мертвых, чья нематериальность так настоятельно требует нашей мысли» [Murdoch 1976: 15]. В других эпизодах она сопереживает скорбящему о жене Монти, спасает из приюта бездомных собак, заботится со всей неистовой силой материнства о ребенке Блэза и Эмили, отдав ради него в итоге свою жизнь. Этот духовный дискурс оказывается настолько нереально идеализированным, что та модель, по которой переживает душевную боль Гарриет, предстает как сверхчеловеческая. Мёрдок-режиссер в театре человеческих судеб

потому и устраняет со сцены самый духовный тип персонажа, что подобная модель практически недоступна обычному человеку: она остается за пределами земного, в сфере небесного или святого. Однако воплощенная в живом, не лишенном слабостей и недостатков человеческом существе, такая модель эмоциональной жизни приоткрывает возможности осознания ценности святой любви.

Психоанализ как вид дискурса является тем связующим звеном романа, которое кардинально отличает его от предыдущих образцов этого жанра и которое стало актуальным в контексте диалога-спора «двух культур». «Мёрдок демонстрирует, как сознание невысокого уровня (*second-rate mind*) использует психоанализ в качестве морально деструктивного дискурса второго плана (*second-hand discourse*) [Hardy 2000: 2]. Психоаналитический дискурс – модус существования Блэза Гавендера. Его «теории» изложены посредством достаточно ограниченного, клишированного набора фраз и формулировок, позаимствованных из психоаналитической литературы, тем самым перекрывая доступ в сознание понятий морали, добра, порядочности, в том числе категорий «душа» и «духовность». Блэз – аморальный человек. Однако Мёрдок идет гораздо дальше того, что она предприняла в «Отрубленной голове»: здесь ее остро интересует весь внутренний процесс страданий этого аморального человека без установки на исправление качеств его личности или развития его «эго» в сторону совершенствования.

Дискурс Блэза похож на «сценарий», в котором он поочередно играет роль то жертвы любви, то последователя моральных ценностей, то «спасителя» истинного чувства. Движущееся сознание Блэза освобождает его от застоя, но, однако, не дает возможности развития и духовного роста. Он оказывается загнанным в угол своих собственных внутренних противоречий, в то время как профессия должна была бы снабдить его методами нахождения их разрешения: «Грех был ужасным личным счастьем, затмевавшим все другое; только это был не грех, это было нечто славное

и доброе – его очень личное, и наконец-таки осуществленное» [Murdoch 1976: 71–72].

Обращение Мёрдок к экфрасису – отсылке к картине Барбарелли Джорджоне «Закат» (1506–1510) – служит своеобразным «украшением» повествования. В начале романа Гарриет испытывает физическое воздействие на нее картины, в особенности дерева в центре. Смысл образов, ввиду добавлений реставраторов в 1930-е гг., можно трактовать лишь с осторожностью. Картина изображает Св. Роха, который, спасая от чумы людей, заразился ею сам. На картине его спутник пытается помочь Роху излечить язву на ноге. Все это – на фоне пещеры отшельника Св. Антония и монстров, выходящих из озера. Молодое деревце, которое поражает воображение Гарриет, корнями уходит как раз в слой почвы над пещерой на переднем плане, таким образом словно символизируя невольную роль Гарриет как спасительницы душ от любовной чумы, обреченной самой стать ее жертвой. Моральный психологизм романа основан на утверждении искренних чувств и моральных ценностей христианства, от которого сама Мёрдок сначала яростно отреклась, но затем во время войны смогла понять и искренне принять христианское «духовное паломничество» [Conradi 2001: 172].

Роман «Школа добродетели» – одно из тех произведений, которые трудно поддаются жанровой классификации. Кроме того, этот роман редко подвергается литературоведческому анализу. Дж. Апдайк видел в нем неспособность Мёрдок фактически обрести Бога [Urdike 1986: 126]; его характеризовали как «неровный и разорванный» [Bell 1986: 36], как «моральную мыльную оперу» [Wilce 1985: 30]. Более поздние источники относят «Школу добродетели» к наиболее сильным и зрелым творениям писательницы, где «уже присутствует чужеродное знание внутри английской идиллии» и выявляются «лучшие стороны Мёрдок» [Great World Writers 2004: 640]. В отличие от традиционной для А. Мёрдок манеры повествования, всезнающий рассказчик (повествование от 3-го лица) в этом романе дает волю поэтическо-

му красноречию, развернутым размышлениям и аналитическим пассажам.

Сюжетная линия движется по траектории преодоления главным героем Эдвардом невыносимого чувства вины после того, как он из любопытства дает наркотик своему ничего не подозревающему другу Марку Уилсдену. Роковая случайность приводит к выпадению Марка из окна, в то время как Эдвард всего лишь короткое время проводит с любовницей. Вина и раскаяние, усугубленные полными проклятий письмами матери Марка, терзают Эдварда до тех пор, пока ему не открывается знамение на спиритическом сеансе. Эдвард – сын Хлои, которая умерла, когда тот был еще ребенком. Его приемный отец – Гарри, а родной – знаменитый богемный художник Джесс Болтрам, от которого Хлоя родила внебрачного сына. Джесс всегда вел разгульную жизнь, имея при этом жену Мэй и двух дочерей – Беттину и Илону. Движимый странным голосом, возвестившим на сеансе о необходимости возвращения к своему отцу, Эдвард отправляется в отдаленное деревенское поместье Болтрамов в надежде обрести, наконец, любовь своего настоящего отца. Но тот безнадежно болен, и поэтому семья держит его почти как в тюрьме. Эдвард тем не менее обретает определенную психологическую защиту, внутреннее единение с отцом, который, даже будучи далек от образца моральности и порядочности, играет свою жизнеутверждающую роль в судьбе Эдварда и вскоре умирает.

Эдвард – это архетип блудного сына. Родившийся не в семье родного отца, он с детства приучен рассматривать последнего как угрозу. Его вынужденное отлучение, его невольное преступление, его страдания сродни скитаниям блудного сына, и начальные строки романа, повторяющие библейский текст (Евангелие от Луки 15:18), свидетельствуют об этом: «Я встану и подойду к отцу, и я скажу ему, Отец, я согрешил против неба и тебя, и я больше не достоин называться твоим сыном» [Murdoch 1986: 1].

А. Мёрдок запутывает сюжет любовными отношениями внутри замкнутого круга героев: Гарри состоит в любовной связи

с Мидж, младшей сестрой его покойной жены, которая замужем за намного старшим ее психоаналитиком Томасом. Стюарт, родной сын Гарри, ненадолго оказывается случайным любовным объектом для Мидж после разоблачения ее неверности. Эдвард запутывается в своих переменчивых чувствах к Саре, которая невольно оказалась причиной его отсутствия в момент смерти Марка, к своей сестре Илоне, к сестре Марка Брауни. При этом в центре сознания большинства персонажей пульсирует проблема Добра и возможности творить это добро посредством своего внутреннего морального прогресса. Роман «Школа добродетели» продолжает ряд ранее созданных работ, в заголовки которых – слово «good» (добро, добродетель, добрый, хороший): «Приятные и добрые», «Превосходство добра» (*Sovereignty of Good*, 1970). В этом романе философская проблема Добра органично вплетена в пространственные беседы, которые попеременно ведут герои в попытке объяснить друг другу себя и жизненные ценности.

Психологизм романа – в глубине эмоционально-психического состояния характеров, в глубоком постижении их внутренней сути. Автор избирает типаж героя, который может пролить свет на эту самую внутреннюю суть – врача-психоаналитика Томаса Маккаскервиля. На первый взгляд, Томас – это действительно иронический объект. Знаком человеческих слабостей и тайн души, он оказывается чистой жертвой обмана – измены собственной жены. Вдобавок его невротический пациент мистер Блиннет – искусный симулянт. Поэтому напрашивающийся вывод отводит Томасу то же место в мировоззренческой системе Мёрдок, что и Палмеру Андерсону («Отрубленная голова»), и Фрэнсису Марло («Черный принц»), и Блэзу Гавендеру («Святая и греховная машина любви»). Однако неподкупная честность, терпение, безграничная любовь к жене и сыну, ангельское умение прощать, понимать, бескорыстно помогать, направлять делают образ психоаналитика сложным художественным механизмом.

Внешняя речь Томаса в его высказываниях, диалогах с близкими и друзьями выстраивается в относительно стройную теорию

глубинной психологии личности. В процессе психоаналитического сеанса с Эдвардом он отправляет его в собственный духовный «квест». Томас толкует подсознание своего пациента с опорой на особую философскую систему, которая отталкивается от поиска правды: «У человека должны быть какие-то ориентиры. Правда имеет значение» [Murdoch 1986: 67]. Томас объясняет, что Эдвард, как и все несчастные люди, успокаивает себя разного рода ложью. Поэтому он рассматривает обрушившиеся на Эдварда несчастья как путь к созиданию, к творению добра: «Должен быть какой-то смысл в этом сумбуре несчастий, где может возникнуть что-то творческое» [Murdoch 1986: 69].

Философия Томаса утверждает необходимость для человека Бога, даже если его нужно будет изобрести заново. Финальная речь, своеобразный «диагноз» психического состояния Эдварда, представлена Томасом в контексте юнгианского анализа: «У вас происходит несчастный случай; по вашей собственной воле вы проходите духовное путешествие, которое многие сознательно бы купили за большие деньги, но не могут сделать это. Ваше представление о себе, ваша самоиллюзия, разрушается... Ваше бессознательное восторгается поражением горделивого «эго», его злобная радость наполняет вас демонической энергией, которую вы применяете для бесполезных упражнений в негодовании, гневе и ненависти... Вы должны перенаправить эту странную энергию, которая, несмотря на ее амбициозность, является божественной, данной вам темными богами. Я не говорю, что вы не должны иметь угрызений совести и чувства вины, только ощущайте их искренне... Вы говорите, что живете в боли. Пусть это будет боль смерти старого лживого "я", и движение к жизни нового, действительно правдивого "я"... Даже если вы этого достигнете лишь частично, это также останется с вами как свидетельство силы духа в излечении души...» [Murdoch 1986: 71–73]. Главными образными приемами риторики речи являются архетипы путешествия, препятствия и иллюзии, смерть старого сознания и новое его рождение. И в конце путешественника ждет новое «я», измененное и очищенное.

Эдвард действительно предпринимает такое путешествие и даже совершает добро в отношении Мидж, обретая долгожданное прощение от матери Марка. Тщательность и последовательность духовного «квеста» Эдварда в соответствии с моральной установкой на добро и одновременная ориентация на психологические теории Юнга позволяют говорить о реализации жанровой доминанты морально-психологического романа.

Томас называет свое ремесло «магией» [Murdoch 1986: 77], но при этом осознает свое полное бессилие перед глубиной страдания от чувства вины. Он озвучивает в своих мыслях не идею веры в Бога, которую высказал Эдварду вслух, а идею исцеления посредством собственных внутренних богов. Ведь Бог, как Томас видит его, это всего лишь глубинная вера каждого человека в то, что его кто-то знает и любит. Томас размышляет над уникальностью каждой личности, над тем, что само понятие «невроза» – это всего лишь гипотеза. И тогда исцеляющий душу миф – не что иное, как произведение искусства, однажды созданное и неповторимое.

В образе Томаса в то же время отсутствует двойственность, которая неизменно сопутствует всем остальным персонажам: и если они непостоянны в привязанностях, страстях, объектах любви, то Томас «любил свою жену и сына слепо и беззаветно...» [Murdoch 1986: 82]. Томас «педантично этичен, постоянно озабочен тем, поступает ли он правильно, всегда думает о воздействии своих слов и поступков на других, а также по-своему религиозен, практикуя, по словам Х. Блума, мердоковский суровый постхристианский платонизм, своеобразную “негативную теологию”» [цит. по: Turner 1994: 300]. «Мы практикуем смерть через постоянное разрушение наших представлений о себе, подстегиваемые не ненавистью к самим себе, которая, похоже, внутри нас, а правдой, которая, скорее, снаружи. Такое страдание нормально, оно продолжается все время, оно должно продолжаться» [Murdoch 1986: 82].

Образ Томаса Маккаскаервиля – это невозможный идеал, почти «святой»: «...под старомодной поверхностью и традиционной моралью бурлит революционная сила, толчки подсознания, которые

время от времени дают о себе знать, а также глубокая мудрость, не проявлявшиеся ранее в творчестве Мёрдок» [Turner 1994: 309]. Томас предстает образцом «достоинства внутренней жизни», демонстрируя эмоциональную дисциплину высшего порядка: он оставляет решение вопроса на усмотрение Мидж, неэгоистично надеяется на жену правом последнего выбора, не отказывается от своей любви к ней. В результате его внешнее спокойствие, великолепные профессиональные навыки и завидное умение по-настоящему любить и прощать возвращают ему личное счастье. Этим самым Мёрдок утверждает постулат «морального психологизма».

На протяжении всего романа присутствует конфликт на уровне ценностных установок между научным и религиозным (мистическим) пониманием человеческого сознания. И Томас, и Урсула повторяют идею о том, что сознание – бездонная тайна, которая нуждается в обработке, «организации», и тогда болезненной психике можно будет помочь. «Уникальной мердоковскую моральную философию делает ее убежденность в том, что человеческое сознание работает таким образом, что постоянно разыгрывает повторяющиеся моральные дилеммы в бесконечном стремлении найти компромисс между требованиями единства и различия» [Head 2002: 258]. Томас преследует цель заставить психику другого страдать и только через страдания и постижение смысла смерти вывести сознание на новый уровень. «Действительно, в произведениях Мёрдок существует некто извне, непознанный, к которому из всех сил тянутся [герои] и который управляет всем ходом событий и направляет сознание читателя по тайному праведному пути» [Dipple 1982: 9].

Подводя итог анализу морально-психологического романа на примере романов Мёрдок, можно констатировать, что моральный психологизм реализуется с помощью психологического анализа, интроспекции, рефлексии, гиперболизации и маргинализации поведенческих составляющих характеров, дополнительного научного дискурса для понимания человеческого сознания (философии, психоанализа), внутренней ценностной установки

героев, разрушения стереотипов в трактовке человеческого сознания, разработки модели достоинства внутренней жизни. При этом между разными формами мышления ведется интеллектуальный спор с претензиями на наибольшую глубину постижения человеческого сознания.

Список литературы

Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. Киев: Выща шк., Изд-во Киев. гос. ун-та, 1988. 157 с.

Малишевская Н. А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мёрдок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной метапрозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002. 24 с.

Никифорова А. Н. Поэтика романов Айрис Мёрдок 1950-х годов. Уфа: ГАТУ, 2009. 157 с.

Осиенко Е. А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мёрдок 50–80-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. 18 с.

Рейнгольд Н. И. Мосты через Ла-Манш: Британская литература 1900–2000-х. М.: РГГУ, 2012. 608 с.

Скороденко В. А. Достоинство человека и хаос жизни (заметки о романах А. Мёрдок) // А. Мёрдок. Сочинения. М.: Радуга, 1991. С. 5–18.

Фрейд З. Об унижении любовной жизни // Очерки по психологии сексуальности. Минск: Попурри, 2001. С. 155–166.

Чебинева В. А. Развитие традиций Л. Стерна в творчестве В. Вулф и А. Мёрдок: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2003. 20 с.

Antonaccio M. Form and Contingency in Iris Murdoch's Ethics // Iris Murdoch and the Search for Human Goodness / Ed. by M. Antonaccio, W. Schweiker. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 110–137.

Bayley J. Elegy for Iris. N. Y.: Picador, 1999. 275 p.

Bell P. K. Review of *The Good Apprentice* // New Republic. 1986. № 194. P. 36.

Bradford R. The Novel Now. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. 259 p.

Conradi P. Iris Murdoch: A Life. N. Y.: W. W. Norton & Company, 2001. 512 p.

Dipple E. Iris Murdoch: Work for the Spirit. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 356 p.

Great World Writers: Twentieth Century. Volume: 7 / Ed. P. M. O'Neil. N. Y.: Marshall Cavendish, 2004. 1008 p.

Hardy R. Psychological and Religious Narratives in Iris Murdoch's Fiction. Lewiston, N. Y., Lampeter: Edwin Mellen Press, 2000. 187 p.

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

Jordan J. “The Incomprehensible Operation of Grace”: Mess, Contingency and the Example of Iris Murdoch // *Chance and the Modern British Novel: From Henry Green to Iris Murdoch*. L.: Bloomsbury Academic, 2012. P. 114–144.

Lodge D. The Novelist at the Crossroads: And Other Essays on Fiction and Criticism. L.: Routledge, 1987. 292 p.

May W. Postwar Literature, 1959 to 1990. L.: York Press, 2010. 300 p.

Murdoch I. A Severed Head. L.: Vintage Books, 2001. 208 p.

Murdoch I. Against Dryness: A Polemical Sketch // *Encounter*. 1961. № 16. P. 16–20.

Murdoch I. The Sacred and Profane Love Machine. L.: Penguin Books, 1976. 366 p.

Murdoch I. The Sublime and the Beautiful Revisited // *Yale Review*. December, 1959. № 49. P. 247–271.

Murdoch I. The Good Apprentice. Harmondsworth: Penguin Books, 1986. 522 p.

Snow C. P. The Two Cultures and the Scientific Revolution. N. Y.: Cambridge University Press, 1959. 60 p.

Thomas E. J., Miller E. G. Writers and Philosophers: A Sourcebook of Philosophical Influences on Literature. N. Y.: Greenwood Press, 1990. 276 p.

Turner J. Iris Murdoch and the Good Psychoanalyst // *Twentieth Century Literature*. 1994. Volume 40. Issue 3. P. 300–313.

Updike J. Expeditions to Gilead and Seegard // *New Yorker*. 1986. № 62. P. 118–126.

Wainwright V. Ethics and the English Novel from Austen to Forster. N. Y.: Routledge, 2016. 222 p.

Wilce G. Review of *The Good Apprentice* // *New Statesman*. 1985. № 110. P. 30.

Wilson C. Super Consciousness: The Quest for the Peak Experience. London: Watkins Publishing, 2009. 218 p.

*Тамара Львовна Селитрина,
Башкирский государственный педагогический университет*

Уроки Генри Джеймса и таинственные повести Сьюзен Хилл

Отечественные ученые, занимающиеся готической прозой, заметили, что начиная с конца XIX в. отчетливо проявились две тенденции: готическая проза питает как массовую культуру, так и высокую литературу: «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Стивенсона, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Поворот винта» Г. Джеймса, рассказы Р. Киплинга. И. Васильева в статье «Готическая проза» обращает внимание на следующие обстоятельства: «...если в первой половине XX века столкновение доброго и злого начал завершалось в готической прозе, как правило, победой добра, то в произведениях, написанных после Второй мировой войны, зло все чаще становится непобедимым и неотвратимым» [Энциклопедический словарь 2005: 117].

В последней трети XX в. в творчестве многих английских авторов усиливается ощущение того, что человечество живет в готическое время. Готический элемент характерен и для литературы постмодернизма. В произведениях П. Акройда, М. Эмиса, И. Макьюэна отразились характерные черты современной готики. По мнению И. Васильевой, «в книгах этих авторов описан распад мира, разрушение и саморазрушение личности, стирание границ между “страшной” историей и пародией» [Энциклопедический словарь 2005: 118]. Готическая проза чрезвычайно гибко реагирует на общественные и художественные перемены XX века.

Современная английская писательница Сьюзен Хилл (1942 г. р.) по праву считается продолжательницей лучших традиций английской реалистической прозы. Ее перу принадлежит более тридцати романов, сборники рассказов и радиопьес. Самобытность С. Хилл заставляет интерпретировать ее творчество как уникальное явление в английской литературе, отражающее тему «поте-

рянного поколения» («Странная встреча»), проблему добра и зла («Я в замке король»), жизни и смерти («В весеннюю пору года»), видимости и сущности («Ночная птица»). Атмосфера боли и тревоги пронизывает ее романы готического цикла. В них она сделала сверхъестественное полноправной сюжетообразующей единицей, а фабульной основой ее готических романов стало драматичное противостояние реального и ирреального. С. Хилл обладает высоким стилистическим мастерством, умением выбрать нужную интонацию, выразительным лаконизмом. Готическая проза Хилл представляет собой обобщенную аллгорию, напоминающую о том, что борьба со злом неизменно сопутствует судьбе человека.

Ее готические романы написаны от первого лица, дабы раскрыть внутренний мир персонажа, изменения его сознания, показать его не со стороны, а изнутри. Ее друг писатель Стивен Фрай подчеркивает особый дар Хилл к перевоплощению: «...она с легкостью изображает чаяния французского солдата в романе "Странная встреча" и помыслы наивного рассказчика из XIX века в романе "Туман в зеркале"». Хилл подтверждает высказывание критика, подчеркивая, что ей «нравится изображать *Иное*» [Cotswold Chameleon].

Появление в ее творчестве романов с готической тематикой объяснялось писательницей стремлением «бросить вызов самой себе. Это было так непохоже на все то, что я писала ранее... Я намеревалась написать историю о призраках в классических традициях XIX века» [Cotswold Chameleon].

На вопросы интервьюеров, верит ли она сама в призраков, писательница ответила, что она «трезво мыслящий человек, но открыта любым новациям. Современная квантовая физика допускает существование призраков, поскольку это связано с концепцией времени... Квантовая физика может доказать существование призраков, но в художественной литературе они не должны быть рационализированы или объяснены естественными причинами» [The Woman in Black]. Она приводит в пример Пристли, который

не писал о призраках, но очень интересовался проблемой времени. Сьюзен Хилл упоминает о пьесе «Время и семья Конвей», когда действие происходит одновременно в настоящем и будущем. Ей импонируют подобные эксперименты с категорией времени.

Писательница замечает: «...литературные снобы воспринимают истории о призраках как развлечение. К тому времени как я начала свою, в 1980-е, сам жанр историй о призраках начал исчезать. Я перечитала Генри Джеймса и Диккенса, а также "Ночные посетители" Джулии Бриггс (по-прежнему являющуюся наилучшей работой о данном жанре)» [The Woman in Black].

По ее мнению, величайший из романистов Диккенс изображал призраков в своих «Рождественских рассказах». «Его персонажи стали нарицательными. Эта книга явилась как первоклассным развлечением, так и серьезной моральной историей» [The Woman in Black]. «Дети из повести Генри Джеймса "Поворот винта" – не призраки, а жертвы гувернантки Джессел и слуги Квинта. Но, возможно, являющиеся детям призраки были лишь игрой их воображения? В рассказе Киплинга "Они" также появляются дети-призраки».

Сьюзен Хилл подчеркнула, что «литературоведы, казалось, давно изучили историю готического романа. Но мы забываем, насколько молода наша художественная литература. В таких странах, как Япония и Индия, сказки о сверхъестественном имеют древнее происхождение. Это универсальный жанр» [The Woman in Black]. На взгляд писательницы, возможно, «пещерные люди также рассказывали друг другу о привидениях, чтобы объяснить появление тени, отбрасываемой огнем на стены пещеры» [The Woman in Black].

Она отметила небывалый успех экранизации ее романа «Женщина в черном» в Мексике, Японии, Индии. «Там этот жанр является традиционным. Ведь с приходом зимы, – рассуждает писательница, – возникает желание почитать о призраках в одиночестве, или в небольшой группе вслух у камина, испытать страх. Это естественная человеческая потребность. Страх перед реальным

и опасным играет роль в каждой человеческой жизни. И если мы будем готовиться к этому, а затем научимся преодолевать страхи, то больше всего нам поможет в этом художественная литература» [The Woman in Black]. Писательница добавляет, что «жанр хоррора также остается популярным жанром», но, по ее мнению, хоррор и террор – это разные жанры. В повествовании о призраках «в центре находятся призраки, а в повествовании об ужасном не должно быть призраков» [The Woman in Black]. Она подчеркивает, что готическая проза изменилась со времени ее возникновения в XVIII в., когда там в обязательном порядке присутствовал замок, обвитый плющом, или монастырские руины.

Для Сьюзен Хилл самая выдающаяся история о призраках – это, безусловно, «Поворот винта» Генри Джеймса. Полагаем, что она восприняла уроки Генри Джеймса, который в предисловии к повести «Алтарь мертвых» назвал «историю с привидениями наиболее приемлемой разновидностью волшебной сказки, поскольку ей свойственна особая завершенность и образительность» [Писатели США о литературе 1982: 161]. По мнению Джеймса, автору «следует представить материал с должным правдоподобием, с ясными и глубокими образами, а все явления исключительно через чье-либо восприятие». Джеймс полагал, что наилучшим способом показать удивительные приключения, поразительные превращения, неожиданные находки, таинственные встречи и вообще любые чудеса может считаться единственно прием косвенного отражения: «...просто мне кажется, я покажу их наиболее удачно в чьем-либо восприятии, так как вижу их главную ценность в том сильном впечатлении, которое они произвели. Слишком подчеркивая "объективность" нашего воображения, мы, по сути дела, уменьшаем интерес к нему... когда чудеса изображаются непосредственно, эффект нарушается, в то же время сверхъестественное сохранится, если мы увидим его контуры в чьем-либо описании вполне правдоподобных событий» [Писатели США о литературе 1982: 162].

Джеймс считал, что следует остерегаться подробностей, а также возможного спада драматического напряжения: «Мы знаем устрашающие примеры показа злодеяний и ужасов в литературе. Нам грозят чуть ли не огнем преисподней, а потом все сводится к какому-то вполне определенному жалкому злодейству, к частному греху, к описанию конкретной подлости: в результате, увы, страдает изображение, – следовательно, – заключает писатель, – все усилия должны быть направлены на создание особого языка намеков, полутеней, предположений», – или, как он выразился, «затемнений» [Писатели США о литературе 1982: 173].

Самый востребованный роман Сьюзен Хилл из историй о призраках, который был экранизирован в 2012 году, – «Женщина в черном», опубликован в 1983 г. Это первое крупное готическое произведение писательницы.

Повествование состоит из воспоминаний главного героя, юриста Артура Киппса. В молодости Киппса обуревала жажда тайн и приключений, однако после все изменилось: «На самом деле, – говорит он, – после пережитых в молодости событий я старательно запрещал себе думать о любых потусторонних явлениях и полностью погрузился в прозаичный мир зримого и осязаемого» [Хилл 2012: 13]. Артур женат на женщине, у которой уже есть четверо детей от первого брака. В канун Рождества они принимают рассказывать истории о привидениях, «о сырых склепах и заросших бурьяном кладбищах; о скрипящих под ногами лестницах и невидимых пальцах, стучащих в окна» [Хилл 2012: 21]. Эти истории забавляют Киппса. Дети и просят его поведать какую-нибудь пережитую им в прошлом историю: «Впрочем, я действительно знаю одну историю, правдивую историю, о призраках и злобе, о страхе и смятении, об ужасе и трагедии. Но это вовсе не то, о чем потехи ради рассказывают у камина в сочельник» [Хилл 2012: 21].

Сам Киппс в прошлом соответствовал образу типичного главного героя готического романа – благородный, рассудительный юноша, не задумывающийся о чем-то мистическом: «Я был

довольно смелым и здравомыслящим молодым человеком, не подверженным мрачным предчувствиям и необъяснимой тревоге» [Хилл 2012: 21]. Киппс – обладатель жизнерадостной натуры, открытый и трезво мыслящий – согласно канонам, именно такие люди вынуждены в дальнейшем столкнуться с чем-то необъяснимым. Однажды он получает от своего хозяина, адвоката мистера Бентли, предложение изучить бумаги эксцентричной миссис Драблор из поместья Ил-Марш, что находится неподалеку от маленького городка Кризин-Гиффорд. Поместье уединенно располагалось на берегу моря, и добраться до него можно лишь в отлив – в другое время дорогу затапливает. Миссис Драблор скончалась, и Киппсу нужно разобрать ее документы, что могло бы занять по меньшей мере несколько дней. Прибыв на место, он сталкивается с необъяснимыми явлениями, которые решительно не вписываются в признанный им порядок вещей.

В поезде по пути в Ил-Марш Киппс знакомится со случайным попутчиком по имени Сэмюэль Дейли. Тот наслышан об умершей миссис Драблор и считает ее смерть абсолютно закономерной: ведь когда «живешь в одиночестве, да еще в таком месте, это происходит довольно быстро» [Хилл 2012: 48]. Киппс реагирует на это высказывание как всякий человек, который верит лишь в то, что объяснимо наукой, и с насмешкой интересуется, не собирается ли попутчик рассказать ему «одну из тех странных историй о старых, заброшенных домах» [Хилл 2012: 48]. Дейли медлит с ответом и, пристально разглядывая Артура, замечает, что не собирается сообщать ничего подобного. У Сьюзен Хилл тщательно разработана техника тайн: атмосфера, намеки, подтекст. В Кризин-Гиффорде упоминание об Элис Драблор действует на жителей негативно: сначала они цепенеют, будто вынуждены подумать о чем-то неприятном и пугающем, и лишь затем скупно отвечают, что знали ее. Однако Артура это не настораживает: ему отлично известно, с каким подозрением многие относятся к людям, выбравшим уединение.

Первая встреча с призраком происходит на похоронах миссис Драбл: под конец службы Артур замечает женщину в черном, которой в дальнейшем и отводится роль типичного зла в готическом романе: «То была женщина. <...> Но слишком уж силен оказался контраст между белизной ее кожи и траурной одеждой. И у меня создалось впечатление, будто под кожей почти не было плоти – так сильно она обтягивала кости черепа, от лица женщины исходило странное голубовато-белое сияние, а глаза глубоко провалились» [Хилл 2012: 65]. В самой ее странной внешности – женщина будто находится на пороге смерти, и Артуру показалось, что она «выглядела как жертва голода», – он не обнаружил ни потустороннего, ни необычного. Ему захотелось познакомиться с ней и материально помочь. У церковной ограды он замечает «человек двадцать ребятишек <...>. Их лица были бледны и сосредоточенны, в круглых глазах, казалось, застыла мировая скорбь, а маленькие ручки крепко сжимали прутья. Это выглядело странно, трогательно и вместе с тем мрачно...» [Хилл 2012: 66]. Эти персонажи могли бы стать horror-элементом, если бы Сьюзен Хилл сделала акцент на описании их нереальности и отсутствии в них жизненных сил, однако ее истории о призраках, безусловно, призваны вызывать страх-притяжение, то есть terror. Читатель испытывает волнение, потому что догадывается, что с женщиной и детьми произошло нечто трагическое.

Адвокат Мистер Джером, новый знакомый Артура, замирает от ужаса при словах о женщине в черном и отвечает, что не заметил ее в церкви. Более того, он отказывается ехать с ним в особняк Ил-Марш и отговаривает Артура ночевать там. Джером ничего не говорит напрямую, но советует переночевать в городе. Эта уклончивость не настораживает Киппса. Никто не посвящает главного героя в местные страшные тайны, в особенности если он приезжий, все предпочитают общаться намеками.

Артур добирается до особняка по дороге с необычным названием Девять Жизней. Ил-Марш, как и подобает готическому особняку, носит эпитет «мрачный», но при этом не вызы-

вает у Артура страха или тревоги. Дом показался ему «величественным, уединенным и прекрасным» [Хилл 2012: 85]. Неподалеку от дома «была старинная часовня, возможно, принадлежавшая монастырю, теперь же она покрылась трещинами и разрушалась» [Хилл 2012: 85]. К поместью прилегало небольшое кладбище, отгороженное от дороги полуразрушенной стеной.

Несмотря на уединенность особняк Ил-Марш не выглядел пугающим. Но именно здесь, на кладбище, Артур снова сталкивается с женщиной в черном. «Она стояла у самой стены, рядом с одним из надгробий, еще не успевшим покоситься. На ней были тот же самый наряд и чепец, который она теперь уже не так сильно надвинула на глаза, и я смог лучше рассмотреть ее лицо. В сером свете сумерек оно казалось бледным и блестящим, как голый череп. <...> Мне удалось разглядеть выражение лица женщины. Я попробую описать его, хотя слова едва ли смогут сказать то, что я увидел: эту отчаянную, страстную злобу; это желание отыскать то, что ей так хотелось обрести, что у нее когда-то отняли и на поиски чего она потратила целую вечность. Казалось, она готова со всей силой обрушить свою злобу, ненависть и презрение на того, кто забрал у нее самое дорогое. Ее лицо было мертвенно-бледным, глаза провалились и горели ярким огнем, как у человека, охваченного сильным переживанием, которое кипит в душе и вырывается наружу. Я не знал, направлена ли эта злоба и ненависть на меня – я не мог привести ни одного логического обоснования, чтобы сделать подобное предположение, однако в тот момент я вряд ли был способен мыслить рационально и последовательно. Это дикое, заброшенное место и неожиданное появление женщины с пугающим выражением лица наполнили мою душу страхом. Никогда еще в своей жизни я не испытывал подобного ужаса, никогда прежде мои колени не дрожали так сильно, а по коже не бегали мурашки, никогда еще мое тело не становилось холодным как камень, а сердце не колотилось в груди словно молот о наковальню, подпрыгивая и рискуя в любую минуту выскочить в мой пересохший рот. Я никогда не предполагал,

что ужас и чужая злоба полностью парализуют меня и подчинят мою волю» [Хилл 2012: 89].

Сьюзен Хилл дает в этом описании очевидную подсказку для тех, кто имеет четкое представление об английской готике: женщина, которая мечтает обрушить свой гнев на тех, «кто отнял у нее самое дорогое», может быть только мстительным духом. Появление в тексте подобного призрака, который сразу же вступает в непосредственный контакт с главным героем, можно считать новаторством: прежде духи умерших женщин в основном просто показывались свидетелям и являлись предвестницами смерти, но явно не несли с собой направленной на кого-либо ненависти. Обычно главный герой, впервые в жизни столкнувшись с чем-то необъяснимым, ищет иные причины появления призрака, т. е. того, что вызвало у него ужас; однако Артур, оправившись от потрясения, полагает, что эта женщина реальна. При этом особняк Ил-Марш сам по себе не вызывает у него такого страха: он чувствовал лишь «странное очарование, исходящее от этих невероятно красивых мест» [Хилл 2012: 89].

«Женщина в черном» построена по схеме, распространенной в готических романах: сначала героиня сталкивается со сверхъестественным явлением и испытывает сильное потрясение, затем ненадолго расслабляется, убеждая себя, что увиденное – всего лишь наваждение, игра света, морок, а затем снова встречает нечто, что невозможно объяснить, руководствуясь лишь логикой.

Сверхъестественным становится и туман: «По запаху и вкусу он отличался от грязно-желтого лондонского тумана, неподвижного и удушающего, этот же имел привкус морской соли, казался легким, бледным и быстро проносился передо мной. Туман сбивал с толку, дразнил меня, щекотал, словно в нем были спрятаны миллион пальцев, он то нависал надо мной, то проносился дальше. Мои волосы, лицо и рукава пальто стали мокрыми от влаги. Но главное – туман появился неожиданно, он запутал меня и лишил ориентиров» [Хилл 2012: 99].

Из-за тумана Артур не в силах увидеть, что происходит рядом с ним, но слышит «отчаянное ржание лошади, а потом крик – испуганный вопль, смешанный с рыданиями» [Хилл 2012: 99]. Артур понимает, что кричит ребенок, но не может его разглядеть. Таинственные звуки стихают так же внезапно, как и нарушают тишину: добираясь до дома, он понимает, что на болотах никого нет. Его восприятие особняка Ил-Марш меняется после встречи с призраками. Поначалу Артур считал дом хоть уединенным, но прекрасным, но теперь пребывание в особняке становится тревожным. Дом кажется «пустынным» и «пугающим», и Артур чувствует себя в нем «как в ловушке» [Хилл 2012: 101].

Возница Кеквик, доставивший Киппса в Ил-Марш, приезжает за Артуром поздним вечером и на вопрос, почему он явился сюда в такой час, отвечает: «Я бы не бросил вас здесь ночью. Нет, не мог я так с вами поступить» [Хилл 2012: 101]. Жители близлежащих мест имеют ясное представление о том, что в особняке Ил-Марш происходит что-то сверхъестественное. Хилл рисует атмосферу еще более гнетущей, напряжение не ослабевает ни на минуту – даже в описании обычной поездки прочь от особняка чудится что-то зловещее. Рассудительный, трезво мыслящий Артур Киппс наконец признает, что столкнулся с силой, которая ему неподвластна. В готических романах это классический поворотный момент: главный герой, верящий лишь в рациональное, смиряется с существованием иррационального.

«Теперь я уже не сомневался, что вступил в доселе не изведенное царство, которое прежде лежало за пределами моего понимания и воображения. <...> Я уже не просто верил, что женщина на кладбище – призрак, я это знал. <...> Теперь я стал подозревать, что лошадь и повозка, которые я услышал тогда, та самая повозка с истошно кричащим ребенком, которую засосало в трясины, когда болота, дельта реки и берег моря были окутаны неожиданно налетевшим туманом, сбившим меня с пути, – также оказались нереальными. <...> Я мог в этом поклясться, мог присягнуть на Библии. Пускай я не в силах дать этому разумное объяснение,

но я знал, они были нереальными, призраками давно умерших людей» [Хилл 2012: 110]. Вместе с тем он сознает, что ему не стоит возвращаться в Ил-Марш. Его мучают кошмары. То, с чем главному герою довелось столкнуться наяву, одолевает его и во сне: пересекаются реальный мир и психический мир героя, два пространства, которые естественны в жанре готического произведения.

Возница Кеквик вписывается в систему образов, характерную для английской готики. Этот добропорядочный человек в нужный момент приходит главному герою на помощь, ведь его отец был тем возницей, погибшим много лет назад в болоте. Джером также соперничает Киппсу, но не приходит на помощь, а лишь отговаривает от возвращения в особняк, а на просьбу дать ассистента для разбора документов отвечает отказом. Джером также в прошлом пострадал от того же сверхъестественного зла, с которым в настоящем сталкивается добродетельный герой. Им движет желание прийти на помощь, но ужас, обуревающий его изнутри, слишком силен для решительных действий [Хилл 2012: 55].

Мистер Дейли более настойчив в своих попытках отговорить Артура от возвращения в Ил-Марш. Но когда Артур сообщает, что намерен снова поехать в Ил-Марш, Дейли предлагает ему коренного маленького терьера, собаку по кличке Паучок, который становится его защитником. Собака как спутник главного героя, поддерживающий Киппса в уединении и защищающий от призрака – новый прием для готического романа. Обычно в готическом романе у добродетельного персонажа были союзники, но лишь те, кто, как правило, помогал ему добрым советом или приходил на помощь, когда казалось, что следующий удар судьбы будет роковым. Более того, собака в «Женщине в черном» не только служит поддержкой главного героя, но и является индикатором, помогающим безошибочно почувствовать, когда в доме вновь пробуждается зло. Вечером, когда в глубине особняка раздался стук, Паучок немедленно реагирует на него: «Ее шерсть встопорщилась, уши поднялись, хвост вытянулся, а тело напряглось, словно она готовилась к прыжку» [Хилл 2012: 147]. Обычно

осознать, что происходит нечто странное, помогает либо интуиция главного героя, либо окружающая среда. Резкий порыв ветра, распахивающий окно, ни с того ни с сего упавшая на пол чашка, слетевшая со стены картина – все это может быть признаком появления злого духа.

Разбирая старые письма, Артур находит стопку посланий от некой Дженнет Хамфри, родственницы Элис Драблоу. Она с болью прощается с сыном Натаниэлем, а затем Артур обнаруживает и документ, в котором сказано, что Элис Драблоу и ее супруг усыновили мальчика по имени Натаниэль.

Вскоре Артур Киппс вновь слышит те же звуки с болота: ржание лошади и детский крик. В готическом романе, как правило, все сверхъестественные явления взаимосвязаны: вероятнее всего, это и есть Натаниэль Драблоу, точнее, его дух, а мальчика затащило в болото. Артур об этом не догадывается, но напряжение нарастает: внезапно распахивается дверь комнаты, ранее запертой. Киппс в ней обнаруживает детские вещи и игрушки.

Неотъемлемый этап развития сюжета в готическом романе – тот момент, когда сверхъестественные силы, которые прежде показывались главному герою лишь мельком, уже не думают скрываться. Вскоре Артур вновь слышит «знакомый крик отчаяния и муки, вопль о помощи», а затем ему чудится, что «кто-то прошел мимо и свернул в коридор». Через несколько мгновений таинственное зло как будто отступает: «...ветер продолжал завывать над болотами и обрушиваться на дом. Тьма не рассеивалась, и я понимал, что она сохранится в ближайшие несколько часов» [Хилл 2012: 161].

Артур и Паучок едва не тонут в болоте, а выбравшись, в окне особняка он видит все ту же женщину в черном. Артур задается вопросом: кто виновен в случившемся? Сила женщины в черном спровоцировала непогоду и затащила Артура в болото, или изменения погоды повлекли за собой возвращение призрака? Появившийся мистер Дейли находит героя без сознания и увозит прочь. Знакомясь с бумагами умершей хозяйки поместья,

Артуру удалось узнать, что мать мальчика Дженнет Хамфри умерла от тяжелой болезни через двенадцать лет после смерти сына на болотах. Обоих похоронили на ныне заброшенном кладбище около особняка Ил-Марш, которое больше не используют. Ему также стало известно, что комната мальчика осталась в своем первозданном виде: «...призрак его матери, как я понял, поселился в этом месте. Более того, ее горе и отчаяние, а также затаенная ненависть и желание отомстить пропитали воздух той комнаты» [Хилл 2012: 197].

Артур сообщает обо всем, что узнал, мистеру Дейли, и тот объяснил, что каждый раз, стоит лишь появиться женщине в черном, «погибают дети при самых странных и ужасных обстоятельствах» [Хилл 2012: 198]. В том числе, как выясняется, так умер и ребенок мистера Джерома – вот почему тот отказался оказать Артуру помощь. В этот миг он вспомнил тех ребятишек, которых видел у церкви, но не придавал этому воспоминанию значения.

Артур вдруг резко заболевает. В особняк Ил-Марш он больше не возвращается, надеясь, что зло отступило. Несколько дней Артура мучают кошмары, в которых к нему является женщина в черном, но постепенно он выздоравливает. За ним приезжает его невеста Стелла, а мистер Дейли сообщает, что ни один ребенок на сей раз не умер, и Артур покидает Кризин-Гиффорд.

Казалось бы, счастливый финал. Однако новизна «Женщины в черном», книги, построенной по всем канонам готического английского романа – в абсолютно внезапной, даже шокирующей концовке.

Артур и Стелла женятся, спустя год у них появляется сын, и ничто не напоминает о пережитом ужасе. Мистер Дейли, единственное, что связывало Артура с событиями в поместье Ил-Марш, становится крестным малыша. В погожий солнечный день Артур с семьей отправляется в парк и внезапно видит призрак Дженнет Хамфри. «Я посмотрел на нее, а она – на меня. Ошибки быть не могло. Это была она, бледная, истощенная женщина в черном. Секунду я глядел на нее, потрясенный, не веря своим

глазам, затем весь похолодел от страха. Меня как парализовало, я буквально врос в землю. Мир вокруг меня погрузился во тьму, веселые крики детей стихли. Я не мог оторвать от нее взгляда. Ее лицо оставалось бесстрастным, но я снова почувствовал странную энергию, исходившую от нее. Это были злость, ненависть и горечь. Они буквально пронзили меня» [Хилл 2012: 217].

Мстительный дух не успокаивается: Дженет Хамфри бросается наперерез повозке, в которой едут жена и сын Артура, и лошадь срывается в галоп. Мальчик погибает на месте, а Стелла умирает лишь несколько месяцев спустя, так как получила слишком сильные увечья.

«Женщина в черном», на первый взгляд, полностью соответствует канонам английской готики, однако в романе есть и новизна, и заключается она в нескольких неожиданных элементах. Например, к ним определенно относится явление мстительного призрака год спустя; более того, Дженет Хамфри появляется посреди бела дня, и не в уединенном месте, а в переполненном людьми парке, залитом солнцем.

По словам Н. Я. Берковского, в готическом романе «ужасы вызывались ради ужасов, забавы ради, ради развлечения. Ужасы разрабатывались как игра ощущения... Самые простые предметы вызывают страх» [Берковский 2002: 130]. Сюзен Хилл, как и Анна Рэдклифф, всем страхам и ужасам дает рациональное объяснение. Сам источник страшного входит в суть вещей. У С. Хилл изобразительность призвана усиливать эмоции. Ее задача заключается в том, чтобы заразить описанием, заставить прочувствовать события через изменения сознания персонажа. В романе преобладает бинарная оппозиция: окружающая действительность исполнена добра и света в солнечную погоду, но становится мрачной и неуютной с наступлением сумерек. Всепобеждающая жизнь с ее отрадными просторами в виде голубых небес и солнечных бликов, надеждами на счастливую судьбу совмещается у Артура Кипса с миром зла, сосуществующим

рядом. В эту жизнь, полную надежд, входит зло и отравляет и губит все его светлые помыслы и надежды на счастье.

Мистические романы Сьюзен Хилл – это повествования о прекрасном мире, но отравленном злом. В этом мироздании существует свой мир ужасов, страха, ненависти и страдания. У авторов готического романа XVIII в. рассказаны «страшные истории», но они воспринимаются как частность, случайное недоразумение, которое со временем забудется, и вновь восторжествуют разум и справедливость, а у С. Хилл зло вошло в мир, по существу, оно стало неизбежным. В поместье Ил-Марш много лет тому назад случилась беда. По свидетельству горожан, она вошла в их быт неизвестными путями, несмотря на то, что источник зла в романе коренится в самой жестокости и черствости людей. Родная сестра Дженет Хамфри, усыновив Натаниэля, не дала возможности видаться матери с ребенком. Зло в этой книге перестает быть частностью, оно производно от несправедливых законов, от бесчеловечного отношения к женщине, родившей ребенка вне брака.

Так же как и ее предшественники А. Рэдклифф и Г. Джеймс, Сьюзен Хилл обладает искусством созидания атмосферы действия. Страшное разлито в самой атмосфере городка, где по непонятным причинам умирали дети после явления женщины в черном. Жители боятся упоминать о связи сверхъестественного с обыденной жизнью, с истинной историей несчастной женщины, потерявшей ребенка.

Готические тенденции проявляются в образах природы, которая несет в себе сюжетообразующую функцию. Это образы тумана, света (Солнца), темноты, реки, болота, ветра. Характерным для готической прозы С. Хилл, в первую очередь, является образ тумана, который ассоциируется с неведомым, опасным, угрожающим (так же, как и у Диккенса). Туман заслоняет перспективу, сковывает движения человека, который теряет пространственные ориентиры и гибнет, не надеясь на помощь. Так гибнут Натаниэль и его возница, сбившиеся с пути, затянутые в трясину болот. Сменяющие друг друга образы света и мрака, как в городке, так

и в пространстве Ил Марша, соответствуют постоянно меняющемуся настроению Артура Киппса. Если образ солнца олицетворяет надежду на будущее счастье главного героя, то образы мрака и тьмы оказывают на него губительное действие. Перед нами своеобразно применяемый прием перипетии: от счастья и надежды к тревожному состоянию неизвестности и страха. Приливы оптимизма и решимости сменяются невыразимым ужасом и отчаянием.

По ночам в Ил-Марше раздаются ритмические звуки неясного происхождения, кто-то подходит к дверям, что заставляет терьера Паучка ошестинившись и глухо рыча бросаться к дверям. Оказавшись за пределами дома глухой ночью, «вслушиваясь в происходящее, скрытое сумраком и туманом», Киппс тщетно пытается найти различия между звуками, услышанными в доме, и «чавканьем тины и ржанием перепуганной лошади, ужасными пронзительными детскими криками» [Хилл 2012: 158].

Символическое значение также имеет и образ реки, то она спокойная, внушающая радость и светлое начало дня: «Солнце светило высоко в небо, вода блистала, вокруг было светло, просторно и ясно, даже воздух, казалось, стал еще более чистым и бодрящим. Морские птицы серебристо-серые и белые парили в воздухе». Но радостная картина солнечного дня внезапно меняется, превращаясь в мрачное полотно: «Все было одинакового тускло-серого цвета, над болотом нависли тяжелые тучи, моросил мелкий дождь» [Хилл 2012: 152]. «Подобная погода вряд ли поднимет мне настроение», – размышляет в задумчивости Киппс. Образы тумана, света и тьмы, реки, леса выполняют как функцию детали, так и лейтмотива, и своего рода символа. В тревожных раздумьях Киппс обратился к молитве: раньше Бог казался ему чем-то далеким, а молитвы, обращенные к нему, всего лишь формальными обязанностями. Но теперь все изменилось. «Я молился истово, с неожиданно вспыхнувшим рвением. Теперь я осознал, что существуют силы добра и зла, которые ведут между собой непримиримую борьбу, и человек сам должен выбрать, на какую

сторону ему встать» [Хилл 2012: 207]. Киппс – благородный и благожелательный человек, но силы зла в этом мире неистребимы.

Просветители XVIII в. считали, что зло преодолимо; Сьюзен Хилл, человек XX в., переживший Вторую мировую войну, поднимает тему разрастающегося и расширяющегося зла.

Анализируя рассказы С. Хилл, Е. Ю. Гениева замечает, что «Сьюзен Хилл – писательница слишком суровая и жестокая, чтобы рисовать светлые диккенсовские идиллии торжества и добра». В изображении писательницы добро и зло творят люди. Гениева подчеркивает, что Сьюзен Хилл «ставит социально и этически точный диагноз болезни, поразившей ее современников». Исследовательница продолжает: «Болезнь – это одиночество большинства ее героев и эгоизм как смерть души и всего человеческого» [Гениева 1982: 10]. На наш взгляд, Сьюзен Хилл взывает к милосердию и взаимопониманию, ее заботит нравственное здоровье личности и гармония бытия.

«Таинственные повести» Генри Джеймса «Мод Эвелин», «Алтарь смерти», «Поворот винта» были написаны им на рубеже XIX–XX вв. Уместно в данном случае привести суждение А. А. Елистратовой: «Эти произведения принадлежат писателю-реалисту, для которого на первом месте – разгадка рассматриваемого им психологического казуса. Чаще всего Джеймс предлагает своим читателям многозначное решение вопроса: не принимать буквально рассказанные им загадочные происшествия, а поискать рационального объяснения тайны. Сам интерес к таинственному и необычайному в жизни людей составлял одну из органических черт психологизма Джеймса, своего рода реакцию против плоского буржуазного позитивизма. “Ужасы”, о которых он рассказывает, это, в большинстве случаев, как и у Стивенсона («История доктора Джекила и мистера Хайда») и у Уайльда («Портрет Дориана Грея»), – своеобразные проекции вовне конфликтов и противоречий, скрытых в глубине человеческого сознания» [Елистратова 1973: 15].

По свидетельству самой Сьюзен Хилл, ее, так же как и Джеймса, интересовала разгадка психологического казуса. «Таинствен-

ные» произведения обоих авторов явились обобщенными символами, притчами, в концентрированной форме отражающими сознание человека, живущего на рубеже веков.

Список литературы

Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.

Гениева Е. Правда там, где сердце // Самервилл / Пер. с англ. Е. Суриц, сост. и предисл. Е. Гениевой. М.: Известия, 1982. 112 с.

Джеймс Г. Повести и рассказы / Пер. с англ., сост. и вступ. статья А. Зверева; комм. Н. Рак. Л.: Худож. лит, 1983. 688 с.

Елистратова А. Предисловие // Генри Джеймс. Повести и рассказы / Пер. с англ., сост. и предисл. А. Елистратова. М.: Худ. литер., 1973. 432 с.

Писатели США о литературе: [Сборник. В 2-х т.]. / Пер. с англ. Сост. А. Николюкин. М.: Прогресс, 1982. Т. 1. 294 с.

Хилл С. Женщина в черном: роман / Пер. с англ. Н. К. Нестеровой. М.: Астрель, 2012. 218 с.

Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А. П. Саруханян; ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М.: Наука, 2005. 541 с.

James H. The Letters of Henry James / Edited by Percy Lubbock. N. Y., Scribner's, 1920. V. I.

«Cotswold Chameleon». URL: <https://www.theguardian.com/books/2003/oct/18/featuresreviews.guardianreview13> (дата обращения: 24.08.2020).

«The Woman in Black by Susan Hill». URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/03/woman-in-black-susan-hill-book-club> (дата обращения: 24.08.2020).

*Лилия Фуатовна Хабибуллина,
Казанский (Приволжский) федеральный университет*

Иен Макьюэн: метамодернизм или новый облик реализма

Творчество Иена Макьюэна (*Ian Macewan*, 1948 г. р.) привлекательно как для современного читателя, так и для литературоведа, в нем есть яркое переживание, понятный сюжет, актуальные проблемы – все это делает писателя законодателем английской литературной «моды». Т. Н. Красавченко отмечает: «Макьюэн действительно – главный солист, хотя и не единственный. Почти каждый его роман – литературное событие. В чем секрет Макьюэна? Видимо, в том, что это очень английский писатель, писатель мейнстрима. Он пишет так, что за его спиной ощутима мощная, глубокая, идущая от Шекспира литературная традиция [Неверов 2010].

Отечественное литературоведение рассматривает творчество И. Макьюэна в контексте традиции психологической прозы [Джумайло 2011; Федоров 2012; Рогачевская 2015]. Так, О. Джумайло, включая творчество Макьюэна в свое исследование «Английский исповедально-философский роман» (2011), полагает, что основной пафос творчества писателя лежит именно в психологической области: «Все романы Макьюэна небанально развивают магистральный сюжет трагической неспособности к эмпатии» [Джумайло 2011: 279]. Белорусский исследователь М. Рогачевская также исследует творчество писателя прежде всего с точки зрения психологического новаторства его прозы [Рогачевская 2015: 311–338].

В зарубежном литературоведении Макьюэна рассматривают как представителя мейнстрима современной британской литературы в контексте ставших уже традиционными для литературоведения проблем памяти и истории [Bentley 2008: 140–148]. В отличие от отечественного литературоведения, где термины, обозначающие ситуацию в литературе после постмодернизма,

еще не устоялись (см. об этом [Проскурнин 2010; Проскурнин 2013; Красавченко 2018]), в западном литературоведении имя Макьюэна все чаще упоминается в связи с метамодернизмом, который определяется в самом широком смысле как реакция на постмодернизм и основной стиль современной литературы, преодолевающей этап модернизма: «Metamodernism seeks to overcome postmodern distances so as to recreate a sense of wholeness that allows positive change both locally and globally. Some of the most distinguished metamodern novelists include David Foster Wallace, Jonathan Franzen, Zadie Smith, Ian McEwan, Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides and Mark Z. Danielewski» [Yousef 2017]. В частности Дэвид Джеймс и Урмила Сешаргири относят творчество Макьюэна к метамодернизму, при этом чаще всего в контексте метамодернизма упоминаются романы «Искупление», «Суббота», «Солнечная», «Закон о детях» [см. Dancer 2019: 160].

Одним из последствий постмодернизма в литературе конца XX в. становится тотальная власть симулякра и дефицит реальности, соответственно: «Faced with the task of providing assessments of the contemporary cultural situation, several scholars and critics have proposed various names for the current state of affairs such as “the return of the real”, “the end of irony”, and “the passion for the real”» [Yousef 2017]. Именно эти задачи решает метамодернизм, при этом продолжая опираться на мощную постмодернистскую теорию, лишь постепенно отходя от этой традиции конца XX в.

В настоящее время способы возвращения к реальности хорошо известны: чувство реальности в мире симулякров быстро возвращают смерть и боль. И то и другое тесно связаны с телом [Фуко 1999], поэтому акцентированная телесность становится важной приметой литературы первых десятилетий нового века. Позднее творчество Макьюэна убедительно иллюстрирует этот тезис, так как телесность становится и сюжетом, и языком его произведений. В частности, М. Рогачевская в связи с романом «Утешение странников» отмечает: «Особое внимание в его романе уделяется корпоральному языку, т. е. способам репрезентации

человеческого тела в художественном тексте» [Рогачевская 2015: 321]. Чаще всего исследователи рассматривают в этом контексте роман «Суббота» [см. Colombino 2016], мы же постараемся опisać сюжет и язык тела на примере ряда романов автора, написанных в XXI в.: «Суббота» (*Saturday*, 2005), «Чизил-бич» (*On Chesil Beach*, 2007), «Солнечная» (*Solar*, 2010), «Закон о детях» (*The Children Act*, 2014), «В скорлупе» (*Nutshell*, 2016). Сходство романов, которое мы обсуждаем, обусловлено не только временем написания, но и единой авторской стратегией построения сюжета и особенностей стиля.

Во многих из этих романов герои проходят через этап знакомства с собственными телами, что соответствует лакановской стадии «зеркала», обнаруживая свое «я», или, по выражению Ж. Лакана, устанавливая «отношение организма с его реальностью» [Лакан 1999: 512]. Так, в романах «Суббота» и «Солнечная» происходит «обнаружение» героями собственного тела, так или иначе это случается перед зеркалом. Например, нейрохирург Генри Пероун в романе «Суббота» «замечает небольшой жирок — легкую, едва ощутимую выпуклость на талии, под ребрами. Стоит выпрямиться или поднять руки — она исчезает. Все остальное в порядке, мышцы — и грудные, и брюшные, — хоть и довольно скромные, выглядят вполне прилично, особенно при выключенной люстре, когда свет падает сбоку» [Макьюэн 2010: 48]. В романе «Солнечная» главный герой, физик Майкл Бизрд, с самого начала сталкивается со своим телесным несовершенством: «Эта дурацкая полоса растительности от уха до уха, подпирающая лысину, олады сала подмышками, невинные выпуклости утробы и зада» [Макьюэн 2011: 7].

В романе «В скорлупе» само построение повествования от лица неродившегося еще младенца, находящегося в «дозеркальной» стадии, предполагает преимущественно телесное восприятие мира: «Вот он я, вверх ногами в женщине. Руки терпеливо сложены, жду, жду и думаю, в ком я и что будет. Глаза ностальгически закрываются, когда вспоминаю, как плавал в своей

прозрачной сумке, сонно булькая мыслями, плавно кувыркаясь в персональном океане, мягко натываясь на прозрачные границы моей темницы – на чуткую мембрану, ловящую приглушенные голоса заговорщиков в их гнусной затее. Это было в моей беспечной молодости. Теперь я прочно перевернут, ни одного свободного сантиметра вокруг, колени прижаты к животу, мысли полностью включены, и голова помещена в отведенное ей пространство. У меня нет выбора, день и ночь мое ухо прижато к кровавой стенке. Я слушаю, мысленно делаю заметки, и я обеспокоен» [Макьюэн 2016: 3]. Герой находится в «гамлетовской» ситуации: он вынужден наблюдать за тем, как мать изменяет отцу с его братом, и осознавать ограниченность своих возможностей в теле матери.

Согласно Ж. Лакану, установление отношений с собой сразу же влечет обнаружение Другого, телесные взаимоотношения с которым в разных аспектах становятся отдельным предметом внимания в романах «Чизил-Бич» и «В скорлупе». В этих романах Ж. Лаканом рассматриваются две базовые системы отношений: сексуальные отношения («Чизил-Бич») и отношения матери и ребенка («В скорлупе»). Важным аспектом самосознания в первом романе является осознание собственной телесности через взаимодействие с телом Другого. Роман «Чизил-Бич» посвящен этому практически полностью: для героев этого романа, которые, как и большинство героев Макьюэна, являются представителями интеллектуальной среды, встреча с телом оказывается травматическим опытом, с которым они не в состоянии справиться. Основная особенность произведения в том, что автор в нем обращается к «пограничной» эпохе 1960-х гг., к последнему поколению, которое испортило себе жизнь незнанием своего тела и тела «другого». Мужское и женское как «другое» рассматривается в максимально «смягченной» взаимной любовью ситуации, но тем трагичнее оказывается непреодолимость препятствий между ними. Герой, Эдуард Мэйхью, не имея ничего против взаимодействия с телом возлюбленной, в полном соответствии с канонами психоанализа не может согласовать свои социальные навыки (в романе

продемонстрированы его вежливость, предупредительность, учет интересов женщины) с телесными способами взаимодействия, которые связаны с удовлетворением желания и таким образом превращают Другого прежде всего в инструмент. Эта классическая схема взаимодействия двух субъектов, один из которых должен принять роль объекта (желания или добровольного отказа от желания) и становится источником травмирующего опыта для героев романа. Для Макьюэна особенно важно продемонстрировать контраст между интеллектуальной и социальной состоятельностью героев и их беспомощностью перед собственной телесностью, то есть в конечном счете перед реальностью. Героиня, Флоренс Понтинг, вполне состоятельна в социальном плане: она играет классическую серьезную музыку, планирует большую карьеру, умело справляется с жизненными трудностями, сама управляет своей жизнью, при этом обладает яркой женственностью, пользуется успехом у мужчин. Одновременно подчеркивается телесная неуклюжесть героини, которая контрастирует с ее духовными и социальными талантами: «...в обычной жизни она была на удивление неуклюжа и неуверенна, вечно сшибала пальцы на ногах, опрокидывала вещи, стучалась головой» [Макьюэн 2008: 7]. Ее неспособность к телесному взаимодействию объясняется отсутствием физических контактов с матерью [Макьюэн 2008: 18] и неловкостью в отношениях с отцом [Макьюэн 2008: 16]. Каждая телесная реакция описывается в романе очень подробно, при этом взаимонепонимание растет по мере телесного сближения героев. Здесь, как и в других романах, тела молодых людей как нечто достойное принятия существуют лишь в сознании друг друга, сами же они показаны автором как беспомощные во взаимодействии с собственными телами или отвергают их.

Важная проблема героев в этом романе – недоверие к телу и его реакциям. Для обоих героев ситуация брачной ночи оказывается непредсказуемой, травмирующей и полной опасностей, как и предшествующие в их жизни ситуации телесного взаимодействия: драки в случае Эдуарда или внезапных приступов

физического отвращения в случае Флоренс. Образование их собственной семьи предполагает отказ от этой отдельности, знаменуемый многократно повторяемой цитатой из венчального обряда «телом моим поклоняюсь тебе», который воспринимается Эдуардом как «непристойная, радостная, голая свобода», а Флоренс как отказ от свободы, которая неотделима от телесной независимости.

В романе «В скорлупе» единство ребенка с телом матери порождает ситуацию общности телесного «мы» и одновременно разделенности «интересов», когда вино, выпитое матерью, плохо влияет на ребенка или секс с братом отца категорически отвергается ее «внутренним я», выступающим в данной ситуации как Другой. Собственно сюжет, в котором мать изменяет отцу с его братом и в конечном счете убивает отца, предполагает вариацию гамлетовской ситуации, когда сын, одновременно любя и ненавидя мать, ничего не может предпринять, чтобы защитить ее и себя. Этот парадокс единства и конфликта занимает писателя, постоянно останавливающегося на противоречии между слиянием и разделенностью плода и матери: «Гнев Труды – океанический, глубок и обширен; это ее стихия, ее самосознание. Я понимаю это по ее изменившейся крови, которая протекает через меня, по зернистой ее консистенции, потому что тельца ее стеснены и раздражены, тромбоциты треснуты и обколоты по краям. Мое сердце борется с ее рассерженной материнской кровью» [Макьюэн 2016: 103].

В современной антропологии дискуссии о языке описания жизни тела продолжают, в том числе обсуждается мысль о том, что восприятие тела возможно только через взаимодействие тел, через касание, тактильные ощущения [Макаров, Торопова 2016: 21]; при этом взаимодействия с телом Другого или обнаружение Другого через его телесность имеют отношение не только к таким хрестоматийным ситуациям, как секс или отношения матери и ребенка, которые подробно описаны в философии постмодернизма, но и к ситуации агрессии.

В романе «Суббота» с самого начала задаются два аспекта телесности: тела как физического объекта, поддающегося прямому воздействию как насильственного, так и целительного характера, и тела как вместилища человеческого сознания, чьи реакции парадоксальны и непредсказуемы. Телесность в романе тесно связана с основным сюжетом – сюжетом насилия, магистральным в творчестве писателя. Кульминация романа, связанная со сценой насилия – хулиганы врываются в дом Пероуна, угрожают ножом его жене, принуждают раздеться его дочь, ломают нос свекру – успешно разрешается благодаря возвышающему действию стихотворения Мэтью Арнольда на наивное сознание Бакстера. Анализируя ключевую сцену романа, О. Джумайло справедливо отмечает: «Невероятная, фантастическая, если не мелодраматическая перемена, однако, сначала находит физиологическое объяснение – весьма показательный поворот для Макьюэна» [Джумайло 2011: 282]. Физическое столкновение героя с противником разыгрывается в романе несколько раз: первый – когда Бакстер нападает на Пероуна на улице: «...кулак, от которого Пероун не успевает уклониться, врезается в его грудь со страшной силой, по крайней мере так ему кажется, да, наверно, так оно и есть, потому что он ощущает мгновенный прилив кровяного давления и не столько боль, сколько шок, онемение и смертный холодок – все вокруг застилает слепящая пелена» [Макьюэн 2010: 78]. Во второй раз сам Пероун с сыном нападают на Бакстера: «Генри бросается на Бакстера сзади. Тот выхватывает нож, но в этот миг Генри хватает его обеими руками за кисть руки и выкручивает. Секунду спустя Тео перепрыгивает через две последние ступеньки, хватается Бакстера за отворот кожаной куртки, рывком разворачивает, пытаясь свалить с ног. В то же время Пероун толкает его в плечо, и вдвоем они сбрасывают Бакстера с лестницы» [Макьюэн 2010: 115]. Своего рода параллелью к этому поединку выступает длинное описание игры в сквош с американским коллегой, которая, как и большинство поединков у Макьюэна, становится не столько способом познания Другого, сколько способом самопознания:

«Генри скачет вокруг своего противника, словно цирковой пони. То он выгибает спину, отражая мячи из дальних углов, то бросается вперед и изо всех сил тянет руку навстречу коротким ударам. Постоянная смена направлений утомляет его не меньше, чем презрение к себе. Почему, черт побери, он с таким восторгом ждал этого унижения, этой пытки? В такие минуты ему кажется, что игра обнажает его суть, а она на редкость неприглядна: тупой, неповоротливый, неуклюжий – и в жизни он такой же, как в игре» [Макьюэн 2010: 92].

В романе «Солнечная» описывается ситуация столкновения противников, во многом схожая с ситуацией романа «Суббота», но уже не в серьезном, а в фарсовом ключе. Фарсовый характер происходящего задается сценой мнимой потери Биэрдом пениса во время арктической экспедиции: «Что-то холодное и твердое отвалилось от его паха, упало в штанину кальсон и застряло над коленной чашечкой. Он потрогал себя между ног – там ничего не было. Он потрогал колено и нащупал отвратительный предмет, сантиметров пять длиной, твердый, как кость» [Макьюэн 2011: 111]. Эта сцена, возможно, отсылает к работе Ролана Барта «Ролан Барт о Ролане Барте», где он описывает потерю своего ребра: «Я долго хранил в ящике секретера этот кусочек себя самого, этакий костистый пенис, похожий на косточку от бараньей отбивной, и не знал, что с ним делать; избавиться от него я не решался, боясь покуситься тем самым на собственную личность» [Барт 2002: 25–26]. История Биэрда, ученого-физика, утратившего свою научную квалификацию, выглядит как своего рода сниженный вариант истории Пероуна. Биэрд, как и Пероун, переживает влюбленность в свою жену, но она отвергает его, он сталкивается с соперниками, и первый его позорно побил, а второй погибает вследствие трагикомической случайности. Оба раза взаимодействие с соперниками также происходит на уровне тела: в первый раз – когда мнимый любовник его жены бьет его по уху, во второй – когда настоящий любовник случайно погибает, при этом его гибель описывается именно как нечто, происходящее

с телом, тем самым акцентирующее неизбежную реальность его случайной смерти: «Но Олдос так и не добежал до Биэрда, он успел сделать всего два шага. На лакированном полу его поджидала шкура белого медведя. Когда правая нога опустилась на спину медведя, тот прыгнул вперед с оскаленной пастью, хватая желтыми зубами воздух. Ноги Олдоса взлетели перед ним, на миг его длинная фигура вытянулась в воздухе горизонтально, потом ноги поднялись еще выше, и, хотя руки инстинктивно пошли вниз, чтобы смягчить падение, раньше всего он ударился затылком – не о пол и не о край стеклянного стола, а о его закругленный угол, тупо воткнувшийся в шею под самым черепом» [Макьюэн 2011: 111].

В романе «Суббота» конфликтное столкновение тел разрешается благодаря тому, что Пероун, нейрохирург, оперирует своего противника после его падения с лестницы и спасает ему жизнь. Новое, целительное взаимодействие с телом Другого в этом романе, одновременно насильственное и благотворное, в отличие от остальных, разрешает сюжет тела счастливым финалом. Если не для Бакстера, чья основная болезнь неизлечима, так для Пероуна, преодолевшего на личном уровне конфликтность этого субботнего дня. Рассматривая эту ситуацию, О. Джумайло видит в ней идею необходимости признания Другого: «Насилие – а теперь его инструмент (скальпель) в руках нейрохирурга, делающего операцию своему недавнему противнику, – перерастает в метафору необходимости знания о том, что «другой» существует» [Джумайло 2011: 283].

Напомним, что в большинстве рассматриваемых романов писатель достаточно явно проговаривает проблему связи телесного и духовного, неуловимой и неочевидной. Одним из важных аспектов ситуации взаимодействия и в то же время неразрешимого противоречия тела и сознания становится непредставленность тела в языке. Эта ситуация неназванности и исследуется автором в романе «Чизил Бич» на примере поколения, родившегося в 1940-е гг., и проблема задается буквально в первой

строке произведения: «Они были молодыми, образованными, оба – девственниками в эту их первую брачную ночь и жили в то время, когда разговор о половых затруднениях был невозможен» [Макьюэн 2008: 8]. Физическое взаимодействие – взаимодействие тел – является чем-то исключенным из языка и тем самым из нормального для образованных людей способа общения, что делает его автоматически неприемлемым и одновременно необходимой составляющей жизни социума как части семейной жизни: «То, что тревожило их, было за пределами речи, вне определений. Язык и практика психотерапии, кропотливый взаимный анализ, обмен валютой чувств были еще не в ходу» [Макьюэн 2008: 8]. Более того, и другие телесные явления остаются как бы несуществующими, пока не названы, например болезнь матери Эдуарда: «А в состоянии неведения пребывал только из-за того, что не было термина для ее нездоровья» [Макьюэн 2008: 23].

В восприятии Флоренс само именование физических взаимоотношений в изданиях «для молодоженов» воспринимается как нечто невозможное и неприемлемое: «В современном передовом справочнике молодожена, с его жизнерадостным тоном, восклицательными знаками и нумерованными иллюстрациями, она наталкивалась на фразы и слова, вызывавшие чуть ли не рвотные потуги» [Макьюэн 2008: 6]. Обратим внимание, что реакции героини на такое именование – это реакции, которые передаются также через чисто телесные ощущения. Перевод этих реакций на язык логики вызывает острое неприятие: «Иные фразы оскорбляли ее интеллект – в особенности касающиеся вхождения: перед тем, как он входит в нее, или: теперь, когда он, наконец, вошел в нее, или: радостно войдя в нее <...> Она попросту не желала, чтобы в нее "входили" или "проникали"» [Макьюэн 2008: 6]. Здесь можно вспомнить слова М. Фуко о сути именованного, которое делает то или иное явление фактом, не позволяя его игнорировать, ставит предел вещам: «Можно сказать, что именно Имя организует всю классическую дискурсию: говорить или писать означает не высказывать какие-то вещи или выражать себя, не играть

с языком, а идти к суверенному акту именованию, двигаться путями языка к тому месту, где вещи и слова связываются в их общей сути, что позволяет дать им имя. Но когда это имя уже высказано, весь язык, приведший к нему или ставший средством его достижения, поглощается этим именем и устраняется» [Фуко 1977: 180–181].

Кажется, что определенным разрешением этой проблемы может стать научный дискурс описания тела как взаимодействия физических, биохимических и других процессов, играющий значительную роль в рассматриваемых романах. В большинстве случаев это медицинский дискурс («Суббота», «Солнечная», «Закон о детях», «В скорлупе») в сочетании с другими типами научного дискурса, обусловленного родом деятельности главного героя, будь то физика («Солнечная») или юриспруденция («Закон о детях»). Значимость медицинского дискурса, видимо, также стоит объяснить влиянием идей Фуко на современную литературу и на Макьюэна в частности, как отмечает философ: «Отныне медицинский взгляд будет направлен на пространство, заполненное формами сочетания органов. Пространство болезни, без остатка и смещения, есть то же самое, что пространство организма. Воспринимать болезнь – есть некоторый способ воспринимать тело» [Фуко 2010: 232]. В романе «Суббота» объем медицинского дискурса мотивируется профессией главного героя; во время конфликта с Бакстером Пероун фиксирует медицинские характеристики агрессора: «...недостаток самоконтроля, эмоциональная лабильность, вспыльчивость – возможен низкий уровень концентраций НАМК в нейронах полосатого тела» [Макьюэн 2010: 112]. В романе «Солнечная» принадлежность героя к науке дала возможность автору перевести на язык науки дискуссию о разнице между мужчинами и женщинами: «От биологического когнитивного отличия полов никуда не деться, настаивала она, но мы должны основываться только на эмпирических данных. Есть человеческая природа, и у нее есть эволюционная история» [Макьюэн 2016: 123].

Научный дискурс, описывающий жизнь тела, как будто призван найти связь тела и сознания, так, например, этот процесс описывается в романе «В скорлупе»: «Давно, много недель назад, нервная бороздка сомкнулась, сделавшись позвоночным столбиком, и миллионы молодых нейронов, трудолюбивых, как шелкопряды, сплели из своих аксонов роскошную золотую ткань моей первой идеи, такой простой, что сейчас она от меня частично ускользает» [Макьюэн 2016: 10–11]. Однако в этой фразе хорошо виден переход от научного языка к художественному, который в конечном счете только и может стать языком описания человеческой жизни (ср. англ.: «Long ago, many weeks ago, my neural groove closed upon itself to decomp my shine and my many million young neurons, busy as silkworms, spun and wove from their trailing axons the georgeos golden fabric of my first idea» [McEwan 2016: 2]).

Эта идея развивается в романе «Суббота» через оппозицию научного и художественного. Кульминация конфликта романа наступает, когда хулиганы во главе с Бакстером врываются в дом Пероуна, угрожают ножом его жене, принуждают раздеться его дочь, ломают нос свекру, а ситуация успешно разрешается лишь благодаря возвышающему действию стихотворения Мэтью Арнольда на наивное сознание Бакстера. Пероун, имеющий дело с телом и описывающий и воспринимающий мир как ученый, не в состоянии разрешить конфликт. Его беременная дочь, самим этим фактом воплощающая идею целостности бытия, разрешает его посредством художественного слова, прочитав стихотворение Мэтью Арнольда, неожиданно воздействовавшее на душу Бакстера. В то же время невозможность описания этого процесса научным языком зафиксирована автором вполне открыто: «...чудо останется чудом: никакие цифры не объяснят, как способно скопище нервных клеток создать чудесный внутренний кинотеатр, яркую иллюзию реальности, вращающуюся вокруг другой иллюзии – призрачного “я”» [Макьюэн 2010: 304].

Проблематизация несостоятельности научного способа познания и описания мира, где человек предстает прежде всего

как тело, происходит и в романе «Закон о детях». Здесь юридический сюжет фиксирует фукианскую ситуацию «власти над телом, которую технологии "души" – осуществляемой воспитателями, психологами и психиатрами – не удастся ни замаскировать, ни компенсировать по той простой причине, что сама она является одним из ее орудий» [Фуко 1999: 33]. Эта власть над телом фиксируется на уровне сюжета, поскольку Фиона Мэй, судья Высокого суда, в прямом смысле решает вопрос жизни и смерти Адама Генри, юноши, чьи родители, свидетели Иеговы, выступают против переливания крови. Дав юридическое обоснование жизни Адама, Фиона, будучи, как и герои других романов, человеком, представляющим мир формального, интеллектуального знания, не в состоянии ответить на чувство Адама, что в конечном итоге приводит его к смерти. Целый ряд критиков и исследователей замечают, что в этом романе роль Фионы так или иначе сопоставляется с божественным вмешательством в жизнь человека («Fiona unwillingly assumes the role of God, since ultimately it is for her to decide who to live and who to die» [Purgina 2015: 54]; сходные мысли высказаны в обзорах [Hadley, Friedell]), что подчеркивается тем, что практически в каждом из случаев она сталкивается с религиозными убеждениями представителей разных конфессий (общины харедим в случае еврейских девочек Рэйчел и Норы, католиков в случае сиамских близнецов, свидетелей Иеговы в случае Адама). Юридическая деятельность главной героини, судьи Фионы, вследствие которой она вынуждена соприкоснуться в том числе с медицинской сферой, обуславливает научный дискурс, а ее страсть к музыке и поэзии – художественный. Несостоятельность Фионы, косвенно виновной в смерти Адама, равна в романе несостоятельности научного подхода к человеческой субъективности, который уравнивает тело и личность. Обеспечив сохранность тела, Фиона не смогла ответить на призыв души и тем самым погубила жизнь юноши. В этом романе Макьюэн в очередной раз демонстрирует, что язык тела при всей своей кажущейся точности и объективности, выражаемой научным дискурсом, не подходит для того,

чтобы показать всю полноту выражения всей полноты личности, которая может быть выражена лишь посредством художественного дискурса.

Таким образом, можно говорить о том, что в своих романах Макьюэн, опираясь на современную теорию, прибегает к новым способам описания реальности: повышается роль телесности в описании опыта персонажей, на первый план выходит сюжет, в котором жизнь тела становится главным предметом внимания («Чизил-Бич», «Суббота», «В скорлупе»). В анализируемых произведениях сюжет тела и язык тела стали основными способами репрезентации реальности, что позволяет говорить о том, что писатель вырабатывает новый язык («Суббота», «Закон о детях», «Чизил-Бич», «В скорлупе»), который отличает его от произведений предшествующего этапа.

В поздних камерных романах Макьюэна, посвященных жизни «высокого среднего класса», профессионалов и интеллектуалов, мы не встретим множества постмодернистских черт, таких как интерес к истории, постмодернистское сомнение, деидеологизированность, одержимость теорией, интертекстуальность. Напротив, эти романы вполне идеологизированы и даже политически тенденциозны, наполнены интересом к человеческой субъективности и человеческим отношениям, характерным для «новой искренности», в них не придается значения интертекстуальности (за исключением романа «В скорлупе» с его открытой апелляцией к шекспировской традиции [см. Ишимбаева 2020: 133–141]). Все это и многое другое позволяет исследователям считать его одним из представителей нового этапа развития литературы – этапа метамодернизма. Однако наполненность этих романов реальностью человеческой телесности демонстрирует такую связь с идеями признанных теоретиков постмодернизма, что приходится констатировать, что связь каждого последующего этапа развития литературного процесса с предыдущим настолько глубока, что рассмотреть «водораздел» между ними подчас не представляется возможным.

Список литературы

Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Сост., пер. с франц. и посл. Сергея Зенкина. М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. 288 с.

Джумайло О. А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000: Монография. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2011. 320 с.

Ишимбаева Г. Г. Трансформация шекспировского сюжета о Гамлете в романе И. Макьюэна «В скорлупе» // Российский гуманитарный журнал. 2020. Том 9. № 2. С. 133–141.

Красавченко Т. Н. Постмодернизм мертв? Дискуссии в англоязычной критике (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2018. № 3. С. 207–217.

Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинар. Книга 2. 1954–1955. / Пер с фр. А. Черноглазова. М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 1999. 520 с.

Макаров А. И., Торопова А. А. Отчужденные тела: трактовка концепта телесности в постмодернизме // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7. Философия. Социология и социальные технологии. 2016. № 4 (34). С. 16–26.

Макьюэн И. В скорлупе / Пер. с англ. В. Гольшева. М.: Эксмо, 2018. 224 с.

Макьюэн И. Закон о детях / Пер. с англ. В. П. Гольшева. М.: Издательство «Э», 2016. 288 с.

Макьюэн И. Солнечная / Пер. с англ. В. П. Гольшева. М.: Эксмо, 2011. 400 с.

Макьюэн И. Суббота / Пер. с англ. Н. Холмогорова. М.: Эксмо-пресс, 2010. 336 с.

Макьюэн Й. Чизил-Бич / Пер. с англ. В. Гольшева // Иностранная литература. 2008. № 7. С. 3–67.

Неверов А. Английская проза: новое дыхание / инт. с Т. Н. Красавченко // Литературная газета. 17.02.2010. URL: <https://lgz.ru/article/N6-7--6262--2010-02-17-/Angliyskaya-proza-novo%D0%B5-%D1%8Bhani%D0%B511708/>

Проскурнин Б. М. О некоторых тенденциях развития современной английской литературы (судьбы романа Англии 1980–2000-х гг.) // Мировая литература в контексте культуры. 2013. № 2 (8). С. 38–51.

Проскурнин Б. М. Реализм? Модернизм? Постмодернизм? Пост-Постмодернизм? Размышления о современной британской прозе // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 6 (12). С. 209–214.

Рогачевская М. С. Новые формы психологизма в британском романе XX века. Минск: Новое знание, 2015. 445 с.

Федоров А. Модификации психологического романа и современная английская проза (Дж. Барнс, Й. Макьюэн) // *Liberal Arts in Russia*. 2012. Vol. 1. № 1. С. 14–22.

Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова, под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.

Фуко М. Рождение клиники. М.: Академический проект, 2010. 252 с.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. 489 с.

Bentley N. Contemporary British Fiction: Edinburgh Critical Guides. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. 245 p

Colombino L. The body, the city, the global: spaces of catastrophe in Ian McEwan's *Saturday*. Article // *Textual Practice*. February 2016. 31 (4). P. 1–21. URL: <https://www.researchgate.net/publication/295899198>

Dancer T. Limited Modernism // *The Cambridge Companion to Ian McEwan* / Ed by Dominic Head. Cambridge University Press, 2019. 165 p.

Friedell D. The Body's Temple. URL: <https://www.nytimes.com/2014/09/14/books/review/the-children-act-by-ianmcewan.html> (date of the application: 09.07.2020).

Hadley T. The “Children Act” by Ian McEwan review – the intricate workings of institutionalized power. URL: <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/11/the-children-act-ian-mcewanreview-novel> (date of the application: 09.07.2020).

McEwan I. *Nutshell*. UK: Penguin. Vintage, 2016. 200 p.

Purgina E. The Study of Professional Mind in Ian McEwan's *Saturday* and *The Children Act* // *Тропа. Современная британская литература в российских вузах*. 2015. № 9. С. 52–57.

Yousef T. Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique // *International Journal of Language and Literature*. June 2017. Vol. 5. № 1. P. 33–43.

Людмила Викторовна Братухина,
Пермский государственный национальный
исследовательский университет

Рецепция произведений Р. Киплинга в романе Салмана Рушди *Midnight's Children*

Роман Салмана Рушди (1947 г. р.) *Midnight's Children* (1981), неоднократно отмеченный премией Букера (в год публикации, а также в 25-ю (1993) и 40-ю (2008) годовщину как лучший роман, когда-либо удостоивавшийся этой премии), представляет собой один из ярчайших примеров постколониальной англоязычной прозы. Это понятие охватывает произведения, написанные «на английском языке членами колонизированных групп незадолго до или во время постколониального периода» [Innes 2007: 3]. Постколониальная проблематика в литературных произведениях связана с анализом «взаимодействия культуры колониальной державы, в том числе ее языка, с культурой и традициями колонизированных народов» [Innes 2007: 2]. В монографии О. Г. Сидоровой представлена и иная точка зрения по поводу определения границ понятия «постколониальный», относящая к нему «всю культуру, затронутую имперским процессом с момента колонизации до настоящего времени», утверждая таким образом непрерывность явлений «на протяжении всего исторического процесса, инициированного европейской имперской агрессией» [Сидорова 2005: 2].

Цель этой работы заключается в рассмотрении особенностей романа «Дети полуночи» как примера постколониальной прозы (в равной степени соответствующего как первому, более узкому, так и второму, более широкому пониманию термина) в сравнении с романом Р. Киплинга «Ким» (*Kim*, 1901), отражающим предшествующую С. Рушди традицию изображения Индии (и в свете узкого понимания постколониальности относящимся

к колониальному в политическом и поэтологическом смысле периода). Как представляется, в этих произведениях можно усмотреть немало переключек, свидетельствующих об осознанном диалоге писателя новейшего времени со своим известным предшественником. Это в свою очередь раскрывает немало возможностей для интересных интерпретаций как романа Р. Киплинга, так и произведения С. Рушди.

Исследователи расходятся в оценке произведений Р. Киплинга: следуют ли они в точности положениям колониального дискурса с его европоцентризмом [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2013: 36], утверждением превосходства культуры метрополии, оправданием имперского социального, политического устройства и всей «колониальной ситуации» [Сидорова 2005: 55], присвоением исключительного статуса субъекта западу, когда одна культура говорит «от имени другой» [Сидорова 2005: 19]), или отражают амбивалентную перспективу межкультурного взаимодействия, аналогичную «позиции постколониальных писателей» [Çelikel 2004: 294]. О. Г. Сидорова относит произведения Киплинга к англо-индийской литературе, отражающей определенные идеи официально утвердившегося во второй половине XIX в. видения колониальной проблематики (например, изображение восстания сипаев), но при этом находит, что Киплинг «далеко выходит за рамки его однозначности» [Сидорова 2005: 75].

Роман *Kim* является одним из самых неоднозначных произведений именно в аспекте отображения в нем колониальной тематики. Э. В. Саид в одной из глав монографии «Культура и империализм» характеризует роман в целом как «воплощение большого кумулятивного процесса, который достигает кульминации в последние годы XIX века перед обретением Индией независимости: с одной стороны – надзор и контроль над Индией, с другой – любовь и зачарованное внимание ко всем деталям» [Саид 2012: 334]. Б. М. Проскурнин отмечает сложившееся в зарубежной науке мнение о том, что это произведение Киплинга – «самое сложное из всех исследование реальности», в котором

«писатель преодолевает чисто британское, т. е. колониальное, видение Индии и выходит на более широкий масштаб ее понимания» [Проскурнин 2010: 99]. Ф. Джассавалла в статье «Kim, Huck and Naipaul: Using The Postcolonial Bildungsroman to (Re)define Postcoloniality» вопреки мнению П. Уильямса, Э. Саида и Х. Бхабхи о Киплинге как о типичном колониальном писателе настаивает, что роман *Kim* следует рассматривать как «антиколониальное произведение». При этом предполагается, что описание внешних событий колонизации в произведении имеет меньшее значение, чем воспитание героя как процесс формирования «индийского самосознания» (self awareness of Indianness) [Jussawalla 1997: 27]. На наш взгляд, именно в сравнении с аналогичными моментами произведения С. Рушди раскрывается колониальная подоплека перспективы изображения в романе Киплинга: направленность «взгляда» «из центра на периферию» (хотя внешне выглядит наоборот – «с периферии в центр»). Именно это различие, по мнению некоторых исследователей, служит своеобразным водоразделом между понятиями колониальная и постколониальная литература, соответственно [Сидорова 2005: 18].

В эссе 1990 г. Рушди довольно резко высказался о малой прозе Киплинга («Гнев и восторг – несовместимые эмоции, однако эти ранние рассказы действительно обладают способностью одновременно приводить в ярость и возбуждать» [Rushdie 1991: 74]), находя в его рассказах «расовый фанатизм», надуманность сюжетов, изобретение несуществующего наречия («invented Indiaspeak»), снисходительное отношение к героям-индийцам. При этом отмечается и точность их изображения (недоступная, по мнению Рушди, Форстеру). В видении Индии Рушди с позиции постколониального дискурса полемизирует с Киплингом, заявляющим о «своей вере в то, что Индия никогда не сможет оставаться в одиночестве без британского лидерства» и высмеивающим «попытки индийцев усвоить превосходную культуру Англии» [Rushdie 1991: 80]. Ко времени написания романа «Ким» его автор уже значительно лучше контролировал свой внутренний конфликт между «базарным

мальчишкой» и «сахибом», что делает произведение, по мнению Рушди, не столь ярким примером колониальных огрехов [Rushdie 1991: 74]. Однако, как нам представляется, на страницах «Детей полуночи» разворачивается литературная полемика С. Рушди со своим вызывающим противоречивые чувства предшественником именно на материале романа «Ким». Подобное «сознательное заимствование идей, материалов, мотивов, берущихся за образец с целью поставить его на службу собственным эстетическим, этическим, политическим и др. интересам» [Левакин 2012: 308], следует определить как рецепцию творчества конкретного автора. В романе «Дети полуночи» эта рецепция особым образом оттеняет постколониальную тематику и проблематику произведения.

Исследователи усматривают различный литературный интертекст в *Midnight's Children*. Так, например, К. Иннес указывает, что в этом произведении автор ссылается «среди других текстов на "Поездку в Индию" Э. М. Форстера (1924)» [Innes 2007: 39]. Л. Хатчеон называет целый ряд произведений, представляющих западный интертекст романа Рушди: «Жестяной барабан» Г. Грасса, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, «Сто лет одиночества» Г. Маркеса [Hutcheon 2002: 62].

Как один из претекстов *Midnight's Children* творчество Киплинга рассматривается довольно редко. Р. Кронин в статье «Индийский англоязычный роман: "Ким" и "Дети полуночи"» противопоставляет рецепцию Г. Грасса и Г. Маркеса английской традиции «индийского романа», сближая произведения Рушди и Киплинга: «"Дети полуночи" скорее воспринимаются как версия "Кима", написанная после независимости» [Cronin 1987: 202]. Исследователь находит принципиальное сходство в позиции обоих авторов по отношению к предмету изображения, основываясь на данных об их воспитании и образовании, а также принимая во внимание язык, на котором написаны произведения: «Киплинг и Рушди – посторонние, но, поскольку они посторонние, им доступна вся Индия» [Cronin 1987: 203]. Схожи авторы произведений и в том, что Индия в их романах во многом является их личной фанта-

зией. Принципиальное же различие между «Кимом» и «Детьми полуночи», по мнению Р. Кронина, заключается в изображении отношений между знанием и силой (властью): «В “Киме” знания и сила (power) поддерживают друг друга... “Дети полуночи” представляют мир, в котором знания и сила всегда противостоят друг другу» [Cronin 1987: 209]. Это различие представляется объяснимым политическими взглядами (в равной степени лишенными конкретности): «добродушный империализм» у Киплинга и «либеральные предрассудки» Рушди [Cronin 1987: 210]. Другим значимым различием между произведениями становится воплощение принципа «фантастической реальности» индийского англоязычного романа, основанного на стремлении «воплотить невозможное разнообразие Индии» в образе одного персонажа: в романе Киплинга это «непримиримое несоответствие между силой человеческой фантазии и нашим знанием реальности» преодолевается фантазией ребенка, не замечающего его; в «Детях полуночи» возникает «пропасть, которую может преодолеть только безумец» [Cronin 1987: 211].

Ж. Янг рассматривает романы «Ким» и «Дети полуночи» с точки зрения отражения в каждом из них проблематики «путешествия и перевода». Сближает произведения, по мнению исследовательницы, выход героев во время путешествия-изгнания в некое новое языковое пространство («промежуточный язык создается во время изгнания»). Роман Киплинга, отображая взаимовлияние колониальной и колонизированной культур друг на друга, показывает, как «во время языкового и культурного перевода во время путешествия» происходит десакрализация колониальной иерархии и представления о культурном превосходстве англичан, «хотя Индия все еще находится под контролем британского империализма» [Yang 2018]. Роман Рушди включает в себя идею путешествия как перевода, взятую на более глубоком уровне: не только физическое путешествие, но и психологическое, когда герой, раскрывая свой внутренний мир, показывает принципиально противоречащую контролю колониальной власти

и культуры гибридность «постколониальной нации». Таким образом, полагает критик, в «Детях полуночи» отображаются процессы деколонизации и глобализации [Yang 2018]. Опираясь на работы этих исследователей, мы все же предполагаем рассмотреть иные аспекты в сопоставлении двух произведений.

Безусловно значимым является сближающий романы «Ким» и «Дети полуночи» ракурс изображения Индии глазами героя, выросшего в этой стране, изнутри знающего обычаи местных народов, особенности их повседневной жизни, языковой ситуации и при этом являющегося в той или иной мере представителем европейской культуры. Ж. Янг одной из общих черт поэтики обоих произведений как раз называет изображение персонажей, обладающих «гибридной идентичностью в кросс-культурной среде» [Yang 2018]. На сходство в интриге с происхождением героев – Кимбола О'Хары и Салема Синая – указывает Р. Кронин: Ким – «сын пьяного ирландского солдата» [Cronin 1987: 203], воспитанный «полукровкой-женщиной», притворяющейся «его тетей» [Cronin 1987: 203]; герой же Рушди «родился у англичанина и индуски из низшей касты, но он воспитан в семье мусульман, которые считают его своим сыном» [Cronin 1987: 203]. Помимо совпадения происхождения и культурной среды, сформировавшей героя, указывается также значимый в обоих произведениях мотив обретения «альтернативных родителей» (речь идет преимущественно об альтернативных отцах – прим. наше. – Л. Б.). В романе Киплинга «суррогатными отцами» становятся «Махбуб Али, лама и полковник Крейтон», в романе Рушди альтернативными родителями для Салема Синая становятся его «дяди и тети, немецкий эксперт по змеиному яду», первый муж матери героя, Амины Синай, и даже заклинатель змей Картинка Сингх.

Отметим, что так или иначе у обоих авторов обыгрывается идея гибридной культурной идентичности персонажа через его естественное вхождение в культуру Индии (в разнообразных ее проявлениях) и Европы (Британии), естественное их освоение и сочетание. Однако Рушди по-новому обыгрывает используемый

Киплинг мотив такого особенного происхождения персонажа. Так, если в произведении Киплинга семейная история героя является тайной до определенного момента для него самого и остальных персонажей, но не для читателя (которому в первой же главе подробно рассказывается об обстоятельствах рождения Кима¹), то в *Midnight's Children* истинное происхождение Салема Синая оказывается настоящим сюрпризом и для персонажей романа, и для читателя. Причем последнего ожидает двойной момент истины: Салем не только оказывается не родным, а подмененным ребенком для семьи, в которой воспитан, но и в настоящей семье его появление на свет связано с тайной адюльтера: жену актера, символически представленного в тексте под именем Уи Уилли Уинки, соблазнил англичанин, отбывающий на родину после обретения Индией независимости. По поводу этой, естественно, скрываемой ото всех измены Н. Т. Контенаар замечает, что этот факт вполне мог быть придуман самим Салемом («Салем изобрел это отцовство» [Kortenaar 1995: 52]). Если о подмене ребенка в романе рассказывает совершившая ее Мари Перейра, то об измене жены актера с англичанином повествуется от лица героя-рассказчика – самого Салема. И других источников, «объективно» подтверждающих сам факт, в романе нет. Контенаар приводит свое наблюдение в общем контексте размышлений о метафорической природе стиля Рушди. В этом случае, по мнению исследователя, перед читателем разворачивается метафора, отражающая соот-

¹ «Though he was burned black as any native; though he spoke the vernacular by preference, and his mother-tongue in a clipped uncertain sing-song; though he consorted on terms of perfect equality with the small boys of the bazar; Kim was white – a poor white of the very poorest. The half-caste woman who looked after him (she smoked opium, and pretended to keep a second-hand furniture shop by the square where the cheap cabs wait) told the missionaries that she was Kim's mother's sister; but his mother had been nursemaid in a colonels family and had married Kimball O'Hara, a young colour-sergeant the Mavericks, an Irish regiment. He afterwards took a post on the Sind, Punjab, and Delhi railway, and his regiment went home without him. The wife died of cholera in Ferozepore, and O'Hara fell to drink and loafing up and down the line with the keen-eyed three-year-old baby. Societies and chaplains, anxious for the child, tried to catch him, but O'Hara drifted away, till he came across the woman who took opium and learned the taste from her, and died as poor whites die in India» [Kipling 1994: 1].

ношение истины и вымысла в понимании С. Рушди. Подчеркивая интертекстуальные отсылы в выборе имен «родственников» героя, Н. Т. Кортенаар делает следующее заключение: «Дед Салема по закону, доктор Азиз, назван в честь главного индийского персонажа в "Путешествии в Индию" Форстера; Уи Уилли Уинки, законный отец в альтернативной генеалогии Салима, носит имя английского мальчика-героя из рассказа Киплинга. Альтернативная генеалогия заявляет, что она тоже является переписыванием других вымыслов и сама является вымыслом... То, что казалось буквальным – Салем как внук Адама Азиза – оказалось метафорическим. Но то, что буквальное слово на самом деле метафорично, не означает, что оно менее верно. Суть, согласно Рушди, заключается не в том, что истины нет, а в том, что нет буквального уровня истины. Буквальный уровень – это всегда уже метафора. Но правда заключается в метафоре» [Kortenaar 1995: 52].

Развивая мысль о «литературном наследии» в генеалогии Салема Синая, рассмотрим его киплинговскую составляющую: отсылку к новелле «Wee Willie Winkie» (1888) из одноименного сборника Киплинга. Рушди, называя одного из персонажей романа именем героя новеллы, при этом полностью изменяет смыслы, которые читатель мог бы усмотреть в сопоставлении с произведением Киплинга. Так, повествование в рассказе начинается с интересной сентенции: «His full name was Percival William Williams, but he picked up the other name in a nursery-book, and that was the end of the christened titles» [Kipling 1983: 198]. Юный англо-индеец Персиваль Уильям Уильямс берет себе иное имя, взятое из детской книжки, о чем прямо сообщает автор. Няня-индианка пытается переименовать это имя, добавляя необходимое для демонстрации статуса сахиба слово «баба», однако сам герой не замечает особого смысла этого добавления к выбранному прозвищу. В конце рассказа, после своего героического поступка – шестилетний герой заметил мисс Алардис, в одиночестве отправившуюся на незащищенную англичанами территорию, последовал за ней и, не испугавшись угроз местных противников англичан, остался

с девушкой, защищая и поддерживая ее до подхода солдат из полка его отца, – мальчик, повзрослев, просит называть его полным именем: «'You're a hero, Winkie,' said Coppy – 'a pukka hero!' // 'I don't know what vat means,' said Wee Willie Winkie, 'but you mustn't call me Winkie any no more. I'm Percival Will'am Will'ams.' // And in this manner did Wee Willie Winkie enter into his manhood» [Kipling 1983: 207]. Взросление персонажа оказывается связано с осознанием своего культурного статуса: в споре с недружелюбно настроенными местными жителями мальчик демонстрирует совсем не детское понимание мира и осознание собственного положения, а вместе с ним и ответственности («These *were* the Bad Men—worse than Goblins—and it needed all Wee Willie Winkie's training to prevent him from bursting into tears. But he felt that to cry before a native, excepting only his mother's *ayah*, would be an infamy greater than any mutiny. Moreover, he, as future Colonel of the 195th, had that grim regiment at his back») [Kipling 1983: 205]. Таким образом, начиная с произвольной, допустимой в силу детского возраста, игры, заключающейся в использовании несерьезного, «фэнтезийного» прозвища, герой приходит к пониманию необходимости строгого следования правилам и ощущению неотъемлемости, не только личностной, но и культурной, собственного взрослого имени. По сути, это своеобразное утверждение определенности смыслов, скрывающихся за именами, и определенность правил, которым соответствуют эти смыслы, поддерживается колониальным дискурсом.

В *Midnight's Children* именем Уи Уилли Уинки обозначен взрослый персонаж, а не ребенок: как уже упоминалось выше, это «официальный» отец Салема, муж его подлинной матери Ваниты, некий певец-клоун («Tall darkhandsome, a clown with an accordion» [Rushdie 2010: 135]). Он так же, как Персиваль Уильямс, сам присваивает себе вымышленное имя («'Wee Willie Winkie is my name; to sing for my supper is my fame!» [Rushdie 2010: 135]), но в отличие от настоящего имени персонажа рассказа Киплинга, имя героя романа Рушди так и остается неизвестным читателю (да и самому

Салему): «And Wee Willie Winkie (whose real name we never knew) cracked jokes and sang» [Rushdie 2010: 135]. Прозвище персонажа в *Midnight's Children* скрывает его настоящее имя, порождая ситуацию крайней неопределенности: Салем, узнавая (и не исключено, что придумывая) свою подлинную генеалогию, утрачивает родственные связи с семьей Азизов (о которой долго и подробно рассказывалось), семьей своего, как оказалось, неродного отца Синая, при этом его «официальный» законный отец так и остается безымянным, а отцовство англичанина Месволда вообще может быть выдумкой Салема. С уверенностью утверждать, кто такой Салем, каково его родовое имя (фамилия), каковы традиции его семьи, невозможно. Учитывая, что Салем особый ребенок – не просто один из многих родившихся в особую ночь провозглашения независимости Индии (15 августа 1947 г.), а один из двух, родившихся в самую полночь, – следует рассматривать его судьбу как своеобразную метафору самой Индии, нового государства, появившегося одновременно с этим персонажем. В таком ракурсе неопределенность происхождения из одного из личных обстоятельств отдельно взятого героя превращается в неопределенность исторических и культурных обстоятельств прошлого целой страны, вроде бы обладающей многовековой известной по многим источникам историей, но тем не менее с завершением колониальной эпохи меняющей не только свое будущее, но и прошлое, которое теперь выстраивается совсем в иной перспективе, нежели оно виделось и артикулировалось колонизаторами. Какова эта история с позиции непосредственно самих жителей индийского субконтинента, в значительной степени неясно, так как они в момент крушения колониальной системы, безусловно, оказываются в ситуации неопределенности: с одной стороны, они осознают необходимость утверждения собственной, не связанной с колонизаторами идентичности, с другой стороны, колониальная составляющая их прошлого уже не может быть нивелирована. Подобного рода неопределенность отражена в словах Э. В. Саида, интерпретирующего постимпериалистическую ситуацию с учетом

принципиальной неоднородности культур: «Кто сегодня в Индии или в Алжире сможет уверенно отделить британский или французский компонент прошлого от реалий настоящего, и кто в Англии или Франции сможет очертить вокруг Лондона или Парижа область, полностью свободную от индийского или алжирского влияния на эти две имперские столицы?» [Саид 2012: 62]

Таким образом, в интерпретации неоднозначной культурной идентификации героя в произведениях Р. Киплинга и С. Рушди можно усмотреть принципиальное расхождение колониального и постколониального дискурсов. В романе Киплинга, представляющем первый, мы видим, как в происхождении персонажа раскрывается четкая нормативная стратегия, основанная на доминирующем положении англичан-колонизаторов. С эпизода, изображающего восседающего на пушке Зам-зама Кима, начинается роман, эта картина характеризуется автором произведения довольно однозначно: «He sat, in defiance of municipal orders, astride the gun Zam-Zammah... Who hold Zam-Zammah, that “fire-breathing dragon,” hold the Punjab... There was some justification for Kim – he had kicked Lala Dinanath’s boy off the trunnions – since the English held the Punjab and Kim was English» [Kipling 1994: 1]. Рассказ о происхождении персонажа приводится ниже именно как объяснение положения Кима: почему европеец по происхождению оказывается столь похож на местного жителя Индии. В дальнейшем на протяжении всего романа Ким занимает особое положение – «сахива», которого воспитание в туземной среде сформировало как искушенного эксперта в местных обычаях, языках, ценностях, а образование, подобающее англо-индийцам, оформило культурные основы западной цивилизации, подспудно присущие герою. Все свои «компетенции» Ким довольно эффективно применяет на службе в английской разведке, пусть сначала не совсем осознанно. Таким образом, детально воспроизводимая «восточная» составляющая идентичности главного героя, как, несомненно, имеющая весомое значение, все же в рамках колониального дискурса остается подчиненной западному началу. В монографии Б. Эшкрофта,

Г. Гриффитса и Х. Тиффин «Postcolonial Studies: the Key Concepts» утверждается, что Кимбол О'Хара, сочетающий, по замыслу автора, «расовое превосходство» и знание местной культуры, разительно отличается от туземцев и представляет собою идеального управляющего для колониального мира, в котором, таким образом, можно не опасаться «расового смешения» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2013: 174–175]. В *Midnight's Children* неопределенность происхождения героя метафорически отражает гибридную реальность постколониальной ситуации, связанную не только с утратой авторитета колониальных стандартов в настоящем, но и с попыткой пересмотра их в прошлом.

Значимым представляется различие в подаче каждым из авторов речевой характеристики героев. Поскольку культурная идентичность как Кима, так и Салема неоднозначна и гибридна, то и лингвистическая ее составляющая представлена в произведениях соответствующе. Ким, недаром получивший прозвище «Дружок всего мира», свободно владеет местным наречием (названным у Киплинга vernacular и Hindustanee), выделяет урду, на котором разговаривает его спутник тибетский лама, а также знает английский язык. Последнему принадлежит определяющая роль в «построении идентичности» героя, поскольку Ким предполагает, что станет «сахибом», когда научится читать и писать по-английски [Yang 2018]. Английская речь персонажа отличается произношением слов «тем металлическим, скрипучим говором, которым говорят туземцы» [Киплинг 1991: 100]. Д. С. Туляков, анализируя речь героя, отмечает: «...особенности английского языка Кима проявляются в грамматической неправильности некоторых предложений, искаженных словах, а также в стилистических ошибках». Это позволяет охарактеризовать его как «неуверенного носителя языка» [Туляков 2011: 186]. Однако даже «неуверенное» владение языком позволяет Киму, например, выступать в роли переводчика в разговоре ламы с полковыми священниками – католиком отцом Виктором и англиканином Беннетом. Отметим, что мальчик подходит к переводу очень «творчески». Например, весьма образное

выражение ламы, в котором содержится вопрос о будущем Кима в полку, на знамени которого изображен красный бык – «What gift has the Red Bull brought?» [Kipling 1994: 76] – Ким переводит для англичан-священников так, чтобы они, не воспринимающие всерьез пророческий характер этого символического образа, поняли, что тибетский монах интересуется их планами относительно Кима: «What are you going to do?» [Kipling 1994: 76]. Когда католический патер пытается объяснить буддисту-тибетцу обязательность воспитания Кима как белого сахиба и использует слово «кисмет», это исламское понятие, предполагающее предопределенность высшего порядка, мальчик переводит как horoscope: «...they say that the meaning of my horoscope is now accomplished, and that being led back – though as thou knowest I went out of curiosity – to these people and their Red Bull I must needs go to a madrissah and be turned into a Sahib» [Kipling 1994: 78]. Для ламы, сведущего в составлении гороскопов, такое объяснение значительно понятнее слов отца Виктора. По сути, Ким выполняет «перевод смыслов», что ему с успехом удается. Для подобного эффекта переводчику необходимо разбираться в культурном контексте обоих языков, и Киплинг показывает, что Ким сочетает в себе знание разнообразных индийских культурных реалий и пусть несовершенное представление об английских. При этом следует согласиться с Ж. Янг: «Ким – не беспристрастный переводчик», переводя, «он подтверждает свое превосходство в качестве колонизатора» [Yang 2018].

В романе Киплинга используется также внутренняя речь героя: регулярно встречаются упоминания о том, что Ким мысленно выражается на местном наречии. Ключевым становится эпизод, в котором изображается переход с одного языка на другой во внутренней речи мальчика. Так, один из его наставников, Ларган-сахиб, пытается ввести его в гипнотическое состояние, но безуспешно, поскольку Ким вовремя сумел противопоставить суггестивному воздействию восточной практики рациональность западного мышления: «So far Kim had been thinking in Hindi, but a tremor came on him, and with an effort like that of a swimmer before sharks, who hurls

himself half out of the water, his mind leaped up from a darkness that was swallowing it and took refuge in – the multiplication-table in English!» [Kipling 1994: 118]. Так Киплинг показывает принципиальное различие мышления на английском и хиндустани и способность героя сочетать оба, переходя, если нужно, с одного языка на другой.

В «Детях полуночи» также присутствует значимый «лингвистический» эпизод, в котором повествуется о драматической встрече главного героя с участниками «марша языков». Повествование о самом событии в тексте романа предваряется экскурсом в постколониальный период истории Индии, объясняющим причины подобных маршей-демонстраций. Так, читатель узнает, что новообразованные административные единицы – штаты – формировались в основном по языковому признаку, кроме Бомбея, в котором оказались объединены носители двух различных наречий: маратхи и гуджарати. Протестные акции, устраиваемые носителями этих языков, имели целью вынудить правительство к тому, чтобы были образованы отдельные штаты для каждого из них. Салем случайно врежется на велосипеде в процессию демонстрантов. Когда с ним заговаривают на маратхи, он оказывается беспомощен, едва понимая своих собеседников («In Marathi which I hardly understand, it's my worst subject at school» [Rushdie 2010: 264]). На просьбу произнести что-нибудь на гуджарати Салем вспоминает шуточный стишок-дразнилку из школы: «Soo ché? Saru ché! // Danda lé ké maru ché!» [Rushdie 2010: 265] (Согласно переводу, приводимому в романе, это означает: «How are you? – I am well! – I'll take a stick and thrash you to hell!» [Rushdie 2010: 265]). Эти слова становятся сигналом к насилию: подобные шествия проходили до сих пор мирно, но именно в этот раз мероприятие завершилось кроваво: «...the two parties fell upon one another with no little zeal, and to the tune of my little rhyme the first of the language riots got under way, fifteen killed, over three hundred wounded. In this way I became directly responsible for triggering off the violence which ended with the partition of the state of Bombay, as a result of which the city became the capital of Maharashtra-so at

least I was on the winning side» [Rushdie 2010: 265]. Так, событие в личной жизни Салема по воле автора в очередной раз оказывается связанным с событиями индийской истории. Мальчик вовлечен в него случайно, его выбор «победившей стороны» еще более случаен, результаты его вмешательства непредсказуемы и неожиданны как для него, так и для всех участников. Эта хаотичность, неупорядоченность обстоятельств, приведших к трагедии, словно бы отражает сам характер новой индийской истории и опровергает саму логику рациональной стратегии управления, предлагаемой колониальным дискурсом. Ведь, по сути, Салем, с его, пусть и придуманной (но все же знаковой в контексте идеи «истинных метафор» романа), родословной, делающей его, как тайного сына англичанина Месволда, наследником колониальной власти, оказался неспособен понять многообразие местных культур (конкретно в данном эпизоде на примере отношений разных в языковом отношении народностей), навести порядок или хотя бы не навредить, не провоцируя агрессивные столкновения. Впоследствии он также окажется неспособен привести к компромиссу детей полуночи, собирающихся на Конференцию при помощи телепатических способностей Салема – тех самых наделенных магическими способностями родившихся в ночь объявления независимости Индии (15 августа 1947 г.). Ж. Янг отмечает, что, повествуя о Конференции, Рушди «использует язык как средство воссоздания <многообразия> индийского населения» [Yang 2018], не объединяемого доминирующим языком. И хотя объективно уничтожение этого сообщества на совести правительства (как и предсказал один из участников этой конференции, странник по времени Сумитра «...all this is pointless-they'll finish us before we start!»), но Салем, как организатор всего этого проекта, усматривает его ущербность именно в несогласованности, которую ему не удалось преодолеть: «...the children, despite their wondrously discrete and varied gifts, remained, to my mind, a sort of many-headed monster, speaking in the myriad tongues of Babel; they were the very essence of multiplicity...» [Rushdie 2010: 317].

Герой С. Рушди не преуспел в умении осуществлять коммуникацию с индийцами, что разительно отличает его от Кима, который весьма эффективно общается с представителями различных социальных групп и религий Британской Индии, добывая необходимую информацию, обеспечивая себе и своему спутнику ламе ночлег и пищу, находясь в поисках себя и смысла жизни, интересуясь всем и вся. Так же умело ведет переговоры на импровизированной конференции (используется именно слово *conference*) с туземцами выше упоминаемый герой рассказа Р. Киплинга юный Ви Вилли Винки. Автор сообщает о его почти естественном знакомстве с местными наречиями: «Speech in any vernacular – and Wee Willie Winkie had a colloquial acquaintance with three – was easy to the boy who could not yet manage his ‘r’s’ and ‘th’s’ aright» [Kipling 1983: 206], а также о том статусе, который обеспечил успех переговоров: «Then rose from the rock Wee Willie Winkie, child of the Dominant Race, aged six and three-quarters, and said briefly and emphatically ‘*Jaol!*’» [Kipling 1983: 205].

Таким образом, успешно реализуемые речевые навыки героев Киплинга представляют собой деталь, призванную продемонстрировать истинность колониальной иерархии, в которой ключевая администрирующая роль отводится англичанам-колонизаторам, обратный же пример в произведении С. Рушди – это, по сути, опровержение данного тезиса колониального дискурса.

Противоположное значение обретает у Рушди еще одна уже упоминавшаяся деталь из романа Киплинга: мысленное обращение персонажа к цифрам, счету в критической ситуации. О том, какое значение эта деталь имеет у Киплинга, уже говорилось. Рушди же переиначивает ситуацию: у него цифры становятся предвестием крушения всех надежд и замыслов героя, связанных с Конференцией детей полуночи. Салему приходится считать, ожидая действия наркоза, предваряющего операцию по дренажу его носовых пазух, а поскольку телепатические способности героя непостижимым образом были связаны именно с носом,

то эта операция лишила мальчика возможности слышать других необыкновенных детей и разговаривать с ними мысленно: «...the operation whose ostensible purpose was the draining of my inflamed sinuses and the once-and-for-all clearing of my nasal passages had the effect of breaking whatever connection had been made in a washing-chest; of depriving me of nose-given telepathy; of banishing me from the possibility of midnight children» [Rushdie 2010: 423]. Можно сказать, что Рушди, заимствуя у Киплинга противопоставление магического суггестивного действия рациональному мышлению, символически представленному в математических знаках, оценивает его по-иному. Математический код сигнализирует не о преимуществе героя, связанного с западной традицией рациональности, а об его отрыве от магической реальности индийской культуры. Это может быть интерпретировано как метафора непостижимости таинственного и волшебного Востока для представителя западной культуры, насколько бы он ни был близок к этому Востоку генетически или благодаря воспитанию.

Из явно перекликающихся деталей в повествовании о происхождении Кима и Салема следует отметить документы, свидетельствующие о наиболее значимых обстоятельствах рождения персонажей. Так, ирландские корни Кимбола О'Хары подтверждаются свидетельством о крещении, одним из документов, упоминающимся при знакомстве читателя с персонажем, а затем при встрече его с капелланами Меверикского полка, в котором некогда служил отец Кима. Именно при этой встрече определяется в общих чертах будущая судьба мальчика: его свободная жизнь сменяется обучением в школе св. Ксаверия в Лакхнау, конечной целью является превращение мальчика в «сахиба». Можно сказать, свидетельство о крещении, испещренное надписями отца мальчика о необходимости позаботиться о нем, – это своеобразное послание для будущих опекунов ребенка, это гарантия будущего, достойного белого человека. И это послание в полной мере сыграло свою роль: именно прочитав его, священник отец Виктор вспомнил о венчании родителей Кима и приложил много усилий

для того, чтобы мальчик получил лучшее из возможных образование для англо-индийца.

Что касается документа, связанного с рождением Салема, то таковым становится послание от Джавахарлала Неру: «Dear Baby Saleem, My belated congratulations on the happy accident of your moment of birth! You are the newest bearer of that ancient face of India which is also eternally young. We shall be watching over your life with the closest attention; it will be, in a sense, the mirror of our own» [Rushdie 2010: 167]. Сначала письмо премьер-министра как свидетельство особой избранности героя красуется в рамке на стене детской Салема, затем он зарывает его в жестяном глобусе и после возвращения в Бомбей откапывает. Это послание, адресованное одному младенцу – сыну Ахмеда Синая, – согласно условиям, могло быть с полным основанием отнесено к обоим родившимся ровно в полночь: к Салему Синаю, стараниями подменившей ребенка медсестры превратившемуся в безымянного, называемого в романе не иначе как Шива, сына Уи Уилли Уинки, и обретшему имя Салема Синая безымянному подкидышу Шиве, как уже было сказано, являющемуся тайным отпрыском англичанина Месволда. Судьбоносное письмо премьер-министра парадоксально оказалось адресованным и тому и не тому человеку: оно адресовано единственному персонажу, которого читатель знает как Салема Синая, но который на самом деле им не является. Что же касается пророческой части послания, то будущая участь Салема, по замыслу автора романа, отражает всю сложность, загадочность, неисповедимость и неблагоприятие судьбы родившегося вместе с ним государства. Однако ход событий и их символический смысл явно не совпадает с планами самого героя сыграть позитивную роль в жизни своей страны: Салем мечтает использовать свои особые способности к телепатии для консолидации магических возможностей всех детей полуночи во благо Индии. На деле же ему не удастся сплотить их и предложить убедительную программу и систему ценностей, а в итоге он сам и дети полуночи оказываются под контролем правительства, выдающего в них

угрозу и избавляющегося от их способностей. Письмо премьер-министра привело не к осуществлению предполагаемой блестящей деятельности, направленной на управление богатым наследием и будущим Индии, а наоборот – к крушению всех личностных планов героя. Таким образом, документы, связанные с рождением героев, у Киплинга и у Рушди играют разную роль: для Кима свидетельство о крещении становится определяющим его статус сахиба, и в соответствии с этим определяющим будущую судьбу, направляющим к ее осуществлению; для Салема/Шивы письмо премьер-министра – одно из свидетельств нереализованных возможностей, связанных с особенностью его положения (а вместе с ним и особенностью исторических судеб самой Индии).

Различие наблюдается и в завершении истории героев Р. Киплинга и С. Рушди. В целом финал романа Киплинга довольно оптимистично обращен в будущее: Ким стоит на пороге своей взрослой жизни, поиски священной для его спутника, тибетского ламы, «реки стрелы» завершаются внутренним прозрением, которым старец стремится поделиться с мальчиком: «I was meditating in that body, and did not hear. So thus the Search is ended. For the merit that I have acquired, the River of the Arrow is here. It broke forth at our feet, as I have said. I have found it. Son of my Soul, I have wrenched my Soul back from the Thres hold of Freedom to free thee from all sin – as I am free, and sinless. Justis the Wheel! Certain is our deliverance. Come!” He crossed his hands on his lap and smiled, as a man may who has won Salvation for himself and his beloved» [Kipling 1994: 247]. В этом можно усмотреть финал определенного этапа взросления героя: завершается целый ряд шагов в становлении Кима как представителя английской и шире – европейской, западной – культуры (получение образования в католической школе, овладение грамотной английской речью, осознанное участие в Большой Игре); подходят к концу также и странствия с ламой, являющиеся для героя самой значимой инициацией в качестве «восточного» человека. Но при этом все сформированные задатки указывают на особое и вполне определенное будущее. Р. Кронин замечает,

что Киплинг завершает роман, оставляя Кима подростком, так как при взрослении герой утратит детскую неопределенность своего культурного статуса: пока мальчик не достиг статуса взрослого, «его имя и личная идентичность, которую оно обозначает, являются загадкой для него», «со взрослым фиксированным и ограниченным чувством самого себя... он станет британским резидентом из Индии и потеряет свое право быть героем индийского романа» [Cronin 1987: 210]. Что касается судьбы Салема Синая, то он, в отличие от Кима, взрослеет, и к тридцати годам смысл его жизни сводится к «маринованию» (или «чатнификации») – приготовлению особого индийского консервированного продукта – чатни) реальности прошлого с целью ее сохранения. К. Иннес усматривает в метафоре «чатнификации» «вызов западным концепциям исторического повествования», заключающийся в изменчивости точек зрения на сообщаемое: «...содержание всегда будет определенным образом ароматизировано определенными поварами или авторами в процессе приготовления или консервирования, и что разные части, выбранные для сохранения, будут смешиваться и смешиваться, создавая новые ароматы» [Innes 2007: 40]. Подобный финал парадоксальным образом превращает жизнь персонажа, рожденного в ночь образования новой Индии, исключительно в переживание ее исторического прошлого. Будущее самого героя чревато его физическим распадом, а будущее страны и культуры лишено малейшей определенности.

Подводя итог, отметим, что С. Рушди в тексте романа *Midnight's Children* оставляет немало отсылок к деталям, фабульным линиям, перипетиям произведения Р. Киплинга. В каждом из рассмотренных случаев – особенное происхождение героя, речевая характеристика, судьбоносные документы – Рушди оспаривает определенность и обоснованность иерархических позиций колониального дискурса. Опираясь на текст произведения Киплинга, автора, отличающегося неоднозначным видением взаимодействия колонизаторов и колонизируемых культур, Рушди максимально глубоко раскрывает проблему. Он не просто показывает

изменившуюся после ухода англичан культурную реальность, но в принципе утверждает, что подлинной субъектности в изображении колонизируемой культуры взгляд «из метрополии» дать не может. Рушди, переиначивая интерпретацию различных деталей, взятых из произведений Киплинга, словно задается целью показать настоящую Индию, ее реальность, не укладывающуюся в определенные схемы колониального дискурса и ускользающую от позитивного определения в постколониальном повествовании.

Список литературы

Киплинг Р. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Ким. Наулака. Рассказы. М.: ТЕРРА, 1991. 607 с.

Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пензенского государственного педагогического университета имени В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. № 27. 2012. С. 308–310.

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

Саид Э. В. Культура и империализм / Пер. с англ. СПб.: Владимир Даль, 2012. 735 с.

Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. 262 с.

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

Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. The Empire Writes Back Theory and practice in post-colonial literatures. London and New York: Routledge, 2013. 283 p.

Cronin R. The Indian English Novel: *Kim* and *Mightnight's Children* // Modern Fiction Studies. 1987. Volume 33. Number 2. Summer. P. 201–213.

Çelikel M. A. Kipling's Post-Colonial Ambivalence: Who is Kim? // Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 2004. № 44, 2. P. 285–295.

- Hutcheon L.* The Politics of Postmodernism. London: Routledge, 2002. 232 p.
- Innes C. L.* The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 295 p.
- Jussawalla F.* Kim, Huck and Naipaul: Using The Postcolonial Bildungsroman to (Re)define Postcoloniality // October Links & Letters. 1997. № 4. P. 25–38.
- Kipling R.* Kim. Ware: Wordsworth Edition. 1994. 247 p.
- Kipling R.* Poems. Shot Stories. Moscow: Raduga Publishers, 1983. 458 p.
- Kortenaar N. T.* "Midnight' s Children" and the Allegory of History // ARIEL: A Review of International English Literature. 1995. № 26:2. P. 41–62.
- Rushdie S.* Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991. London: Granta Books; New York: In association with Viking, 1991. 451 p.
- Rushdie S.* Midnight's Children. London: Vintage Books, 2010. 672 p.
- Yang Zh.* Travel and Translation in Salman Rushdie's Midnight's Children and Rudyard Kipling's Kim // Writing Sample 2. 2018. URL: https://www.researchgate.net/publication/331987391_Travel_and_Translation_in_Salman_Rushdie's_Midnight's_Children_and_Rudyard_Kipling's_Kim (дата обращения: 12.02.2020).

*Ольга Григорьевна Сидорова,
Уральский федеральный университет*

**Современный постколониальный роман
Великобритании и Австралии:
варианты воплощений**

Разрушение мировой колониальной системы и переосмысление ее наследия во второй половине XX в. оказало влияние на разные области жизни человечества, в том числе на культуру и литературу. Междисциплинарные постколониальные исследования (postcolonial studies) в области гуманитарного знания оформились в 1970-х гг., хотя ряд постколониальных теорий и практик может быть отнесен к более ранним явлениям, как справедливо отмечает М. В. Тлостанова [Тлостанова 2004: 321]. Одним из центральных понятий постколониальных исследований естественным образом становится постколониальная (культурная) идентичность, принципы ее формирования и репрезентации. Постколониальная литературная теория в рамках ПК исследований в целом сформировалась в конце 1980-х гг. – важнейшую роль в этом процессе сыграло появление в 1978 г. книги Э. Саида «Ориентализм». Дж. МакЛеод (см. [McLeod 2000]) выделяет несколько стадий формирования этой теории: обращение теоретиков постколониализма к теориям и методам постструктурализма; расширение поля исследований колониального и постколониального дискурса – кроме текстов художественной литературы в их поле попадают нехудожественные тексты (мемуары, травелогги, книги по домоводству и др.); а также подход, который Б. Эшкрофт, Г. Гриффитс и Х. Тиффин обозначили как «империя наносит ответный удар» («the Empire Writes Back») [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 1989], согласно которому писатели – представители постколониального мира создают свои произведения, репрезентирующие их идентичность и мировидение, на языке бывших колонизаторов, тем самым разрушая жесткую колониальную

оппозицию «центр – периферия» и подрывая идентичность метрополии.

Напомним: изначально постколониальная литература определялась как литература, созданная на языке бывших колонизаторов (например, на английском) писателями в бывших колониях. Нам также приходилось писать (см: [Сидорова 2005]), что постепенно термин «постколониальная литература» приобрел второе, уточненное значение – это направление литературы бывших колонизаторов, которое активно взаимодействует с другими направлениями национальной литературы. Мы считаем корректным и обоснованным говорить о постколониальном направлении в рамках литературы Великобритании конца XX – первых десятилетий XXI в. (в британском литературоведении начиная с 1980-х гг. используется устойчивый термин *Black British writing / writer* – см., например, [Innes, 2007; Innes 2008]). Британская постколониальная литература создается, прежде всего, мультикультурными авторами, творчество которых неплохо изучено в современном отечественном литературоведении (см. [Толкачев 2018; Толкачев 2019]). Мы также постараемся показать, что в ряде случаев романы писателей – коренных британцев также могут быть рассмотрены как постколониальные произведения, что неудивительно: современная литература бывшей метрополии осмысляет культурно-исторический опыт существования Британской империи с постколониальной точки зрения.

Образ мультикультурной и постколониальной Великобритании создается в произведениях британских мультикультурных писателей, многие из которых уже стали современной классикой – «Кисло-сладкий соус» Т. Мо (1982), «Будда из пригорода» Х. Курейши (1990), гимн мультикультурному Лондону «Белые зубы» З. Смит (2000), «Брик-лейн» М. Али (2003) и др. Не менее выразительна и разнообразна панорама современного британского общества, которая присутствует, например, в романах С. Фолкса («Неделя в декабре», 2009), Дж. Ланчестера («Мистер Филлипс», 2000, «Капитал», 2012) и других писателей-англичан.

Постколониальный роман не статичен – развиваясь, он оказывает влияние и на другие литературные формы. Так, тема колониального прошлого Великобритании и его критика с позиций постколониального сознания звучит в произведениях писателей, казалось бы, далеких от рассматриваемой нами проблематики. Приведем в качестве примера творчество Д. Митчелла, который завоевал мировое признание, прежде всего, романами-антиутопиями, в которых он экспериментирует с художественной формой, пространством и временем. В самом знаменитом произведении Митчелла «Облачный атлас» (2004) одна из шести историй, которые составляют ткань романа, называется «Тихоокеанский дневник Адама Юинга». Стилизуя повествование под «морской роман» XIX в. [см.: Хайдаршина 2017], автор одновременно вводит в рассказ фигуру «благородного дикаря» – туземца-мориори Атуа, который сбежал из рабства и тайком пробрался на корабль. В результате драматических перипетий повествователь – юрист из Сан-Франциско Адам Юинг – становится поборником отмены рабства и собирается посвятить свою жизнь борьбе с этим явлением. Тема колониальной европейской истории звучит и в романе Д. Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута» (2010). Молодой клерк голландской торговой компании Якоб де Зут отправляется на Дэдзиму – форпост компании у берегов Японии, через который Голландия осуществляет торговлю с этой страной. Описывая два мира – закрытый, сосредоточенный на себе мир Японии конца XVIII в. и агрессивный, стремящийся к колониальной экспансии мир Европы – автор создает «бикультурный роман» [Reader's Guide], роман о трудностях контактов цивилизаций. Группа европейских персонажей романа многочисленна и неоднородна. Она представлена не только голландцами, англичанами, ирландцами, немцами, но и их азиатскими слугами и рабами, поскольку они совокупно представляют европейский колониальный миропорядок. Внутри этой группы разворачивается целый ряд автономных сюжетных историй, таких, например, как история английского капитана Пенхалигона, явно восходящая к классическим английским

«морским» романам. Автор описывает истории – предыстории по отношению к романному времени – почти всех европейцев – служащих компании, полные приключений, войн, страданий, крови, жестокости, мужества, алчности и упорства. Истории, характерные для эпохи колониальных захватов, многомесячных морских походов на парусных судах, но одновременно эпохи значительных научных открытий, социальных сдвигов, эпохи Просвещения на ее излете. Тема рабства пронзительно звучит в романе. Один из рабов размышляет: «Рабу не позволено даже сказать: "Это мои пальцы"... Однажды я подумал такой вопрос: "А мое имя мне принадлежит?"» [Митчелл 2017: 414]. Далее следуют вопросы о воспоминаниях и мыслях. Очевидно, что автор рассматривает рабство с точки зрения постколониального сознания, пытаясь воссоздать идентичность угнетенных и задавая вопросы о том, что и как они могут предъявить миру, в строгом соответствии с одним из постулатов постколониальной «субалтерн-теории» – «может ли угнетенный говорить?» [Spivak 1983].

Разноплановость литературной репрезентации триады «колониализм – антиколониализм – постколониализм» становится очевидной и на примере современной литературы Австралии.

История Австралии как британского заморского владения начинается в конце XVIII в. Первый флот британских кораблей высадился в заливе Ботани-Бей в 1788 г. и основал там колонию для переселенцев и осужденных. В следующие десятилетия осужденные преступники, которые продолжали прибывать из Великобритании, составили большую часть англоязычного населения колонии. Высылка каторжников в Австралию была окончательно прекращена только в 1868 г. Очевидно, что в данный процесс были вовлечены тысячи людей, но в британской литературе XIX в. можно найти лишь отголоски этих событий. Исследователи неоднократно отмечали (см. [Саид 2006]), что мир колоний не входил в число основных тем классической английской литературы. Для авторов и героев произведений само существование колоний – незыблемая данность в виде «заморских владений», которые

обеспечивают героям благосостояние и создают многочисленные перипетии (отъезд в колонию или появление оттуда – как правило, внезапное или скандальное, как в «Джейн Эйр»; гибель в колониях; чудесное приобретение богатства и др.), но действие произведений неизменно разворачивается в Англии. В XIX – начале XX в. перенесение действия произведения в колонию неизбежно перемещало его в разряд популярного чтения, даже читава. По мнению Э. Саида, английская литература «пишется для европейцев» и выражает исключительно островную точку зрения на мироустройство, она исследует свое пространство, цивилизуя и культивируя его («it is domesticated») [Саид 2006: 245]. Мотив колоний встречается в романах Дж. Остен, Ш. Бронте, У. Теккерея, У. Коллинза и других писателей, но, по мнению Э. Саида, он не эксплицитирован и для того, чтобы понять его значение, читателю необходимо обладать определенным навыком: «As we look back at the cultural archive, we begin to reread it not univocally, but *contrapuntally*» [Saïd 1993: 59]. Мотив колоний многократно встречается в творчестве Ч. Диккенса (например, в колонии в финале эмигрируют герои романа «Дэвид Копперфилд», туда уезжают и оттуда появляются персонажи других произведений, таких как «Домби и сын», «Холодный дом», «Большие надежды» и т. д.), но ни разу он не получает развернутого описания. В художественном мире Ч. Диккенса колонии существуют, и, очевидно, их существование связано с жизнью в метрополии, но они не репрезентируются, не представляют интереса для автора и его героев. Т. Н. Мешкова убедительно показывает, что в прозе Диккенса «колониальное пространство не несет в себе негативную семантику только в том случае, если оно призвано служить на благо "дому"» [Мешкова 2006: 8]. Анализируя образы свободных колонистов в романах Диккенса (например, семейства Микоберов и Пегготти в романе «Дэвид Коппрефилд»), исследователь пишет: «Отъезд в колонии у Диккенса непременно связан с неизбежностью... Колонист – не хозяин своей судьбы» [Мешкова 2006: 14]. С другой стороны, трактовка автором образов колонистов и даже каторжников претерпевает некоторые

изменения. Н. Л. Потанина убедительно показывает: если в ранних романах Диккенса героини отправлялись в колонии исключительно по приговору суда, то для «Диккенса 1860-х статус колониста – это уже статус, достойный честного человека» [Потанина 2001: 80].

Современная литература Австралии отличается разнообразием направлений и жанров, среди которых мы вычленим творчество писателей, создающих постколониальные произведения. Австралийский отклик на роман Ч. Диккенса «Большие надежды», одним из героев которого является сосланный в Австралию каторжник Мэгвич, появился в 1997 г., когда известный австралийский писатель, дважды лауреат Букеровской премии Питер Кэри (Peter Carey) опубликовал роман «Джек Мэггс» (*Jack Maggs*), который с полным основанием можно отнести к разновидности так называемых романов – постколониальных ответов на классические литературные произведения. По мнению рецензента «Нью-Йорк Таймс» К. Джеймс, книга может быть прочитана как автономный приключенческий роман: «Кэри создает увлекательный старомодный текст и добавляет в него абсолютно современную неромантическую чувствительность» [James], но тот же автор полагает, что «Джек Мэггс» обретает большую глубину и объемность при сопоставлении с романом Ч. Диккенса, с чем сложно не согласиться.

Действие романа П. Кэри разворачивается в 1837 г. в Лондоне, куда из Австралии нелегально прибывает осужденный каторжник-переселенец. Мэггс хочет посмотреть на Генри Фиппса, которого он воспитал как джентльмена на деньги, заработанные в Австралии, поскольку ребенком Фиппс оказал ему некую услугу. Прибыв в Дувр, он сразу же пишет Фиппсу письмо и назначает встречу, но Фиппс, который стыдится и презирает своего благодетеля, распускает прислугу и бежит из роскошного дома в центре Лондона, который, как выясняется позже, принадлежит Мэггсу. Фиппс хочет лишь сохранить свое комфортное существование, он прячется в клубе и надеется, что скоро Мэггс уедет из Англии. По недоразумению Мэггса принимают за лакея и нанимают в дом соседа Фиппса. Пытаясь разыскать своего воспитанника,

он пишет ему письма в виде воспоминаний. Кроме того, детали его прошлого постепенно раскрываются на спиритических сеансах, которые проводит Тобиас Оттс, начинающий писатель, в образе которого угадываются черты Ч. Диккенса. Автор явно имитирует стиль и жанр сенсационной викторианской прозы, создает таинственную атмосферу, обращается к лондонскому топосу, к узнаваемым типам и характерам. Повторимся: основным прототекстом становится у П. Кэри роман Диккенса «Большие надежды», который присутствует в произведении в виде мощного субстрата, в аллюзиях, интертекстуальной игре имен (Philip Pirrip, Pip – Henry Phipps, Magwitch – Maggs) и названий, в сюжетных совпадениях и стилистических вариациях, хотя в тексте есть отсылки и к другим романам Диккенса. Так, Мэггс вспоминает, как он впервые увидел маленького Фиппса в кузнице (отсылка к «Большим надеждам»), но также рассказывает, как в детстве его заставляли спускаться по дымоходу в богатые дома и открывать дверь для взрослых грабителей («Оливер Твист»). Эпизоды лодочных гонок по Темзе, суда, жизнь криминального Лондона и др., знакомые читателю по романам XIX в., создают в романе Кэри образ викторианской Англии. Аналогичным образом автор использует реальные факты из биографии Диккенса: именно в 1837 г. умерла свояченица Диккенса, семнадцатилетняя Мэри, которая жила в его доме и к которой он был очень привязан. П. Кэри использует этот факт и выстраивает вокруг него сложную интригу, в результате которой Лиззи (романный аналог Мэри) умирает от отравления, причем отравителями становятся, сами того не желая, Оттс (еще не «бородатый гений») и его жена.

При многочисленных отсылках к викторианской прозе роман «Джек Мэггс» кардинально отличается от романов XIX в. точкой зрения (*perspective*) и, соответственно, оценкой событий и героев. Это было отмечено в рецензии Х. Ли, напечатанной в газете «Гардиан» сразу же после его появления (симптоматично, что рецензенты «Гардиан» и «Нью-Йорк Таймс» независимо друг от друга назвали свои рецензии «Great Extrapolations»): «In *Jack Maggs*, Peter

Carey has written a twentieth-century, post-colonial Dickens novel, in an imaginative and audacious act of appropriation» [Lee]. Само употребление термина «апроприация» кажется нам симптоматичным. Теоретики постколониальной литературной теории предлагают использовать этот термин для описания способов и путей, при помощи которых постколониальные общества перенимают отдельные аспекты культуры колонизаторов для того, «чтобы формулировать собственную социальную и культурную идентичность» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2000: 19]. Парадоксально, но факт: если в современном искусстве (музыке, визуальных видах и др.) апроприацией называется, прежде всего, использование элементов культуры бывших колонизованных народов в дискурсе мейн-стрима, в постколониальной литературе апроприируется, прежде всего, английский язык и некоторые литературные формы литературы колонизаторов. Именно этот процесс можно наблюдать в современной литературе Австралии, когда традиционная форма викторианского романа используется для создания постколониальных по своей сути произведений.

Отметим две важные проблемы, которые актуализируются автором романа «Джек Мэггс». Во-первых, Кэри эксплицирует те стороны и особенности викторианской Британии, которые умалчивались в произведениях XIX в., такие как детская проституция, гомосексуализм, пытки заключенных и др., – эти темы так или иначе затрагиваются в тексте «Мэггса». В этом смысле автор солидарен с британскими писателями – создателями неовикторианских произведений, которые, начиная с Дж. Фаулза и Дж. Г. Фаррелла, одновременно реконструируют и деконструируют викторианский текст национальной литературы. Вторая современная проблема, которая поднимается в романе, – проблема национальной идентичности, которая напрямую связана с образом героя произведения. Младенцем брошенный под Лондонским мостом и подобранный бродягами, в художественном мире романа (как, впрочем, должно было случиться в реальном Лондоне в XIX в.) Мэггс не получил ни малейшего шанса выра-

сти благополучным гражданином своей страны, хотя природа одарила его трудолюбием, силой воли и умом. Криминальный мир Лондона, среда, в которой герой вырос, – не самое комфортное окружение, но даже жизнь «викторианского парии» не идет в сравнение с тем положением, в которое он попадает на каторге. В Австралии тюремщики калечат его здоровье и психику: спина Мэггса покрыта рубцами, на левой руке отсутствуют два пальца, он страдает нервным тиком и нервными припадками. Даже богатство и благополучие, добытые огромным трудом, – после отбытия срока на каторге Мэггс оказывается поселенцем, начинает делать кирпич из местной глины, становится девелопером, а затем и одним из богатейших жителей Сиднея – не могут помочь ему стать цельной личностью, поскольку он судит себя по законам викторианского общества. Общества, в котором ценность человеческой жизни напрямую связана с классовым и материальным статусом, а житель Австралии не может по определению ни в чем сравниться с жителем Англии. В сознании героя прочно укоренился образ состоявшегося человека: это обязательно житель Англии, прежде всего Лондона, владелец богатого особняка где-нибудь в районе Кенсингтона. Стремясь реализовать эту идею, он покупает в Лондоне особняк и содержит в нем Фиппса, которого склонен называть сыном, игнорируя при этом двух реальных сыновей, которых завел в Австралии. Удивительно и то, что Мэггс – самый романтический герой романа, стремящийся воплотить в жизнь свои мечты. «В книге убедительно показано, как Мэггс стал жертвой многовековой идеологической обработки английского высшего класса» [James], – замечает К. Джеймс. Добавим также, что встреча с реальным Фиппсом в финале книги наносит жестокий удар по его идеальному миру и одновременно по его мечте стать идеальным англичанином: «При свете горящего камина Мэггс увидел того, кто являлся ему в кошмарных снах: длинный прямой нос, светлые волосы, грубая уродливая форма солдата 57-го пехотного полка... Призрак держал в руке тяжелый пистолет. Джек Мэггс отчетливо видел оружие, но прирос к полу и не сводил глаз

с военной формы. Свет каминного огня играл на пуговицах кителя, меченых цифрой 57. Запахло трупной гнилью тюремного двора в Моретон-Бэй, Мэггс ощутил на кистях и лодыжках обхватившие их ремни. Он остолбенело глядел в черное дуло пистолета и на взведенный медный курок. *Я умру, так и не увидев сына*» [Кэри 2004: 408].

Спасает Мэггса горничная Мерси, с которой он уезжает в Австралию и на которой женится. Последняя глава романа – мелодраматический финал в стиле Диккенса: в Австралии Мэггс и Мерси становятся видными членами общества: Мэггс «дважды избирался представителем графства в парламенте и... был председателем крикетного клуба. <...> Семья Мэггсов была известна своей «клановостью» и в то же время гостеприимством, чувством гражданского долга и неожиданностью своих оригинальных поступков. Этим они оставили о себе немало легенд. Потомки Мэггсов все еще проживают на плодородных равнинах вдоль реки Мэннинг» [Кэри 2004: 412–413]. Еще одним значимым маркером создания новой идентичности становится судьба детей Мэггса. После возвращения из Лондона он признает своих незаконных австралийских отпрысков, которых Мерси воспитывает, равно как их общих детей, в строгих британских традициях и которые становятся гражданами Австралии не только юридически, но и ментально. Мечты об идеальной родине и воображаемом сыне воплощаются в жизни героя романа в реальность в новой стране с реальными детьми, а романский текст приобретает черты индикаторной параболы об идентичности.

Еще более выразительный пример представляет творчество Кейт Гренвилл (Kate Grenville). Уроженка Сиднея, известная писательница К. Гревилл опубликовала в 2005 г. роман «Тайная река» (*The Secret River*), посвященный истории заселения Австралии британцами, за которым последовала книга «В поисках Тайной реки» (*Searching for The Secret River*, 2006) – нон-фикшн, воспоминания автора о том, как она писала роман и изучала колониальное прошлое Австралии. Поясним, само название романа – аллюзия

на труды известного австралийского антрополога и этнографа У. Станнера (W. H. E. Stanner, 1905–1981), который писал о «тайных реках крови, которые текли в истории Австралии» [Stanner 1968: 12], имея в виду прежде всего отношение белых переселенцев к коренному населению континента и его трагическую судьбу. Имя У. Станнера заслуживает отдельного упоминания, поскольку именно его научные труды оказали большое влияние на переосмысление истории континента. Будучи антропологом, У. Станнер долгое время изучал культуру и быт аборигенов Австралии. В 1968 г. он прочитал несколько открытых лекций под общим названием «После мифологического времени: черные и белые австралийцы. Взгляд антрополога» (*After the Dreaming!: Black and White Australians – an anthropologist's view*), в которых сформулировал идеи и концепты, ставшие основанием дальнейших культурно-исторических исследований национального масштаба и которые были подхвачены научным сообществом, а затем и более широкой аудиторией. В лекциях, в частности, был сформулирован концепт «великого австралийского молчания» (the Great Australian Silence) – «культ замалчивания национального масштаба», который, по мнению Станнера, сформировал австралийскую идентичность: «Inattention on such a scale cannot possibly be explained by absentmindedness. It is a structural matter, a view from a window which has been carefully placed to exclude a whole quadrant of the landscape. What may well have begun as a simple forgetting of other possible views turned under habit and over time into something like a cult of forgetfulness practiced on a national scale. We have been able for so long to disremember the Aborigines that we are now hard put to keep them in mind even we most want to do so» [Stanner 1968: 36]. У. Станнер убедительно показал, каким образом аборигены были исключены из официальной истории современной Австра-

¹ «У некоторых австралийских племен мифическая эпоха первотворения обозначается тем же словом, что и “сновидения”. В англо-австралийской этнографической литературе термины *dream time* и *dreaming* – общепринятые обозначения мифического времени» [Stanner 1968: 29]

лии и, одновременно, как они сами были «лишены истории», поскольку в общественном сознании были низведены на уровень бессловесных угнетенных. Отметим, например, что только после национального референдума 1967 г. из конституции страны была изъята статья 127, согласно которой количество аборигенов не подсчитывали и не учитывали при проведении национальной переписи населения, то есть исключали их из числа граждан, а также еще несколько статей расистского характера. Только в последние десятилетия XX в. состоялся пересмотр истории Австралии, в общественном сознании было преодолено «великое молчание» и, соответственно, начала изучаться культура ее коренного населения. Эти процессы не могли не найти своего отражения в литературе.

Отношения туземного населения и первых британцев в Австралии стали темой следующего романа К. Гренвилл «Лейтенант» (*The Lieutenant*, 2008). В качестве исторического источника автор использовал дневники лейтенанта первой английской эскадры, прибывшей на континент в 1788 г., У. Доуса (W. Dawes), написанные им на языке туземцев. Герой романа, как и его реальный прототип, попытался наладить контакты с местными жителями и посвятил всю жизнь выстраиванию мирного диалога между людьми разных цивилизаций: «...between the lines of these exchanges is what seems to be a relationship of mutual respect and affection» [Grenville 2010: 305]. К сожалению, описания языка местного населения, сделанные Доусом в конце XVIII в., долгое время были невостребованными – лишь в начале XXI в. к ним начали обращаться этнографы, лингвисты, писатели – факт, симптоматичный сам по себе.

В 2011 г. появился следующий роман К. Гренвилл «Сара Торнхилл» (*Sarah Thornhill*), продолжение «Тайной реки», в котором рассказывается о судьбе дочери героев первого романа. Сара выросла в счастливой и благополучной атмосфере и, лишь повзрослев, узнала о кровавых эпизодах истории своей семьи. Таким образом, произведение становится историей героини, которая учится жить, преодолевая ужасы прошлого, историей Австралии XIX в.,

но одновременно ставит вопросы исторической памяти и покаяния перед современными читателями.

Три романа К. Гренвилл, написанные как самостоятельные произведения, были объединены критиками в «Колониальную трилогию» (*The Colonial Trilogy*) на основании ряда признаков: все произведения имеют солидное документальное основание; хронологически они описывают три первых поколения британской колонизации Австралии; в каждом романе поднимается вопрос о том, как общая история колонизаторов и местного населения формирует современную идентичность страны. Полагаем, однако, что проблематика трилогии актуальна не только для Австралии, но для любого постколониального общества, которое неизбежно сталкивается со схожими вызовами.

Самым известным романом трилогии стала «Тайная река», удостоенная многочисленных премий, ставшая финалистом Букеровской премии, переведенная на десяток языков и успешно экранизированная в 2015 г. В ряде интервью и в книге «В поисках Тайной реки» К. Гренвилл описывает, как замысел романа родился из ее семейной истории. Ее предок, Соломон Вайсман, лодочник из Лондона, был приговорен к повешению за воровство, но в последний момент казнь была заменена на пожизненную высылку в Австралию. Его жена последовала с ним, оформив себе статус свободного переселенца и получив собственного мужа в качестве раба. Прибыв в Сидней в 1805 г., Вайсманы упорно работали; Соломон стал умелым мореходом и начал доставлять товары из Сиднея на отдаленные фермы переселенцам; в 1812 г., заслужив официальный статус переселенца, он построил собственный дом на берегу реки в отдалении от города и начал развивать собственную ферму. В конце жизни Вайсман стал богатым человеком, владельцем огромного поместья. Дом, построенный Вайсманом в лесу на берегу реки Хоксбери, стоит до сих пор. К. Гренвилл описывает свое посещение дома предков – с одной стороны, она явно относится к людям, которые не стыдятся криминального прошлого, с другой – именно там она

задалась вопросом о взаимоотношениях колонистов с местным населением.

Действие первой части романа «Тайная река» разворачивается в Лондоне в конце XVIII – первые годы XIX в., от рождения героя Уильяма Торнхилла в 1777 г. до его ссылки в Австралию в 1805 г. Автор явно ориентируется на лондонский текст викторианской прозы, создавая образ города контрастов, в котором бедняки постоянно голодают и едва сводят концы с концами: «Where they lived, down close to the river, the alleyways were no more than a stride across, and dimmed even on the brightest day by the buildings packed in hugger-mugger. On every side it was nothing but brick walls and chimneys, cobblestones and mouldering planks where old whitewash marked the grain. There were the terraces of low-browed houses hunched down on themselves, growing out of the very dirt they sat on, and after them the tanneries, the shambles, the glue factories, the malting, filling the air with their miasmas» [Grenville 2011: 9].

Топография Лондона в романе К. Гренвилл плотная и конкретная: названия улиц, площадей, церквей, пристаней на Темзе, театров на южном берегу реки способствуют созданию эффекта узнавания даже у тех читателей, кто не бывал в реальном городе, но знаком с английской литературой XIX в. Герой романа также описан как типичный житель города: «Your name is common as dirt, William Thornhill» [Grenville 2011: 11]. Торнхиллу, мальчику из трущоб, очень повезло в начале жизни: его берет в подмастерья лодочник на Темзе, у которого нет сыновей. Отметим, что корпорация лодочников возникла в Лондоне в XII в., а в 1555 г. специальный Акт парламента регламентировал деятельность ее членов, то есть лондонские лодочники были закрытой привилегированной профессиональной группой. Предполагалось, что за семь лет обучения подмастерье должен был освоить непростую науку навигации, после чего специальная комиссия экзаменовала его и давала лицензию. Все это описано в романе К. Гренвилл, равно как тяжелый физический труд, изнуряющие условия

жизни на ветру, под дождем и палящим солнцем, и многое другое. Жизнь и быт лондонцев, связанных с Темзой, вновь отсылают читателя к романам Ч. Диккенса, в которых Темза играет важную роль, становясь литературным топосом, средой существования, источником заработка и/или смерти, как в романах «Большие надежды» и особенно «Наш общий друг». Торнхилл, сильный, смысленный и работающий, становится настоящим лодочником и женится на Саре, дочери хозяина. Сара Торнхилл – центральный женский образ романа, его основной нерв и источник силы героя. Сара и Уильям любят друг друга, и их история любви трогательной и щемящей нотой звучит на протяжении всего романа.

Нелегкая, но материально вполне благополучная жизнь семьи в Лондоне рушится после того, как в результате морозной зимы Темза покрывается льдом, а Торнхилл и его тесть на несколько месяцев остаются без работы; бизнес рушится; тяжело заболевает и умирает мать Сары, а затем и ее отец; Уильям работает на износ, но с трудом может прокормить Сару и маленького сына – вновь диккенсовский сюжет. Арестовывают Торнхилла за кражу нескольких досок ценного дерева с корабля, прибывшего из колоний – тюрьма, суд, приговор. Саре удается добиться того, что власти оформляют мужа ее рабом в Австралии, куда она соглашается переселиться. Несколько месяцев на корабле: он – безвыходно в трюме, она с сыном – на палубе, где рождается второй ребенок, – и семья прибывает на новый континент, в Сидней. Сначала Торнхилл работает лодочником в Сиднейской бухте, затем начинает ходить на лодке вдоль побережья, доставляя товары фермерам-колонистам. Именно во время этих поездок он входит в невидимое с моря устье реки Хоксбери (еще одно значение «тайной реки» из заголовка романа) и присматривает себе место для собственной фермы на ее берегу. Поскольку Торнхилл зарекомендовал себя как законопослушный гражданин колонии, власти беспрепятственно дают ему право – за определенную плату – заселить понравившийся участок; он перевозит туда семью

и начинает хозяйничать: строит деревянный дом, распахивает поле, устраивает быт. Любопытно, что ни сиднейские власти, ни сам Торнхилл даже не задумались о том, что в лесах на берегу реки обитают аборигены – в сознании колониальной власти они не существуют. Некоторые авторы критически описывали эту ситуацию еще в XIX в., но их голоса не имели большого влияния на идеологию колонизаторов: «We hold the land neither by inheritance, by purchase, nor by conquest, but by a sort of gradual eviction. As our flocks and herds and population increase... the nature owners of the soil are thrust back without treaty, bargain or apology... depasturing licenses are procured from government, stations are built, the natives and the game on which they feed are driven back... the graves of their fathers... trodden underfoot» [Mundy 1852: 226] Добавим также, что в современной Австралии поколения аборигенов, исключенных почти на два века из национальной истории, называют «украденными» (*the Stolen Generations*).

Если до этого сюжетного поворота, то есть до переселения Торнхиллов на собственную ферму, роман развивался как «condition-of-England novel», то есть как роман, созданный в классической традиции социального реализма, в котором, в отличие от произведений XIX в., подробно описывается жизнь героев-англичан в колониях, то вторая часть книги представляет собой более сложную структуру. Вводя в произведение коллективный образ местного населения – австралийских аборигенов – автор обращается к проблеме конфликта цивилизаций и ставит вопрос об ответственности каждого отдельного англичанина, вовлеченного в процесс колонизации. Проблема рассматривается в тексте в двух аспектах: с одной стороны, британские власти, действуя силовыми методами, игнорируют не только интересы аборигенов, но само их присутствие, захватывают земли, посылают войско для того, чтобы согнать местное население с их территорий. С другой стороны, автор задается вопросом, какова роль и ответственность простых переселенцев, таких как Торнхилл, которые оказались в Австралии не по своей воле.

С точки зрения отношения к аборигенам фермеры – герои романа представляют собой неоднородную группу: есть среди них откровенные расисты и садисты, есть и такие, которые с интересом и приязнью общаются с местным населением. Большинство, однако, представлено людьми типа Торнхилла: не злые и не агрессивные по природе, они пугаются прежде всего непохожести аборигенов и их образа жизни на привычный европейский уклад. Так, Торнхиллов возмущает, что один из их сыновей, который водит дружбу с детьми аборигенов, купается с ними в море без одежды: «They are savages, Dick. We're civilized folk, we don't go round naked» [Grenville 2011: 222]. Отношения Торнхилла с аборигенами развиваются мирно до тех пор, пока он не замечает, что они крадут его урожай прямо с поля. Понятно, что для Уильяма и его семьи это вопрос выживания, но он даже не догадывается, что и для аборигенов – тоже: он выкорчевал лес и распахал поле на том месте, где племя долго, возможно, веками, собирало дикорастущие корнеплоды, которыми и питалось. Постепенно непонимание и недоразумения накапливаются – в результате чего Торнхилл соглашается принять участие в кровавом нападении на лагерь аборигенов. Именно эта сцена становится кульминацией романа, его эмоциональным пиком. Читателю предоставляется право самому решать, является ли Торнхилл жертвой политики колонизации, ее невольным орудием или палачом.

Последняя часть романа посвящена подведению итогов жизни Уильяма Торнхилла и его семьи в Австралии. Став богатым помещиком и землевладельцем, обзаведясь армией слуг, Торнхилл пытается организовать в своем поместье английский уклад жизни, но получается это плохо: выписанные из Англии растения не приживаются в чужом климате, ссыльный архитектор строит дом, который лишь отдаленно напоминает английский. По сути, образ Англии остается лишь на старой гравюре и в исчезающих деталях памяти героев. Так же, как в романе «Джек Мэггс», автор фиксирует момент возникновения новой

австралийской идентичности, колониальной и англофонной по своей природе, не включающей в себя коренное население континента.

Как показано в романе, судьбы первых колонистов, которые не по своей воле оказались на континенте и стали колонизаторами, могли складываться по-разному. Осуждая методы колонизации и высказывая симпатию к местному населению, К. Гренвилл не так однозначна при оценке роли ссыльных и первых переселенцев из Англии в Австралию: «In the case of Thornhill, and all the early colonizers he typifies, to declare him simply a bad man would be to evade the hard task of understanding what happened on the Australian frontier. Seeing him as simply “evil” is as false as the idea (as taught in my schooldays) that the white colonists were pioneer heroes who did no wrong. Neither of these crude positions gets close to the reality. Both of them shut off any possibility of further explorations or understanding» [Grenville 2009].

Таким образом, рассмотренные романы современных австралийских авторов можно отнести к постколониальным романам, созданным на основании и – в значительной степени – в рамках британской литературной традиции. Обращаясь к истории британской колонизации нового континента, П. Кэри и К. Гренвилл делают местом действия своих произведений не только Австралию, но и Британию, чаще всего Лондон, столицу империи, где формируется идеология, принимаются решения и откуда начинается колонизация. Лондонский топос современных романов моделируется по викторианской литературе, отдельные смысловые и содержательные фрагменты – жизнь бедняков, жизнь на Темзе, быт лондонских тюрем, суд и некоторые другие – повторяют эпизоды из произведений Ч. Диккенса и его современников. Многомесячное путешествие переселенцев на корабле не описывалось в викторианской литературе, но в современной литературе эта тема неоднократно эксплицировалась, как в романах К. Гренвилл и Д. Митчелла. Изменяется взгляд авторов на каторжников (мы пользуемся терминологией викторианских

авторов): в литературе XIX в. они, как правило, представлены злодеями (возможно, кроме Мэгвича из романа «Большие надежды»), но в современной литературе они оцениваются гораздо более многомерно. Впервые их роль в колонизации нового континента рассматривается не как однозначно героическая и пионерская (продвижение в «буш», освоение новых земель), но как амбивалентная.

Постколониальный характер современной литературы проявляется в полной мере в австралийских главах произведений, в которых на первый план выходят герои, которые не были представлены в классической литературе, каторжники и «украденные поколения» коренных жителей Австралии. Появление героев-аборигенов в австралийском романе происходит в произведениях в XXI в. Кроме романов К. Гренвилл, упомянем также роман известного автора К. Скотта *That Deadman Dance* (2010), героем которого является абориген, сотрудничающий с англичанами. Во всех произведениях авторы используют, в том числе, элементы языка аборигенов, что также является характерной особенностью кросс-культурной литературы.

При всей благожелательности авторов и их стремлении создать объективную историческую картину колонизации страны, герои – коренные жители являются, как правило, объектами изображения. Их образы, созданные в рамках гуманистического взгляда на природу человека (не случайно К. Гренвилл частично опирается на традицию европейского приключенческого романа), служат, прежде всего, цели более полного раскрытия характеров героев-англичан и осуждения колониализма. На этом этапе развития австралийской литературы не приходится говорить о бикультурном романе (как это было у Д. Митчелла), поскольку голоса угнетенных лишь начинают звучать в литературе. Именно поэтому мы полагаем, что австралийский постколониальный роман – по крайней мере, представленных в нашем исследовании авторов – развивается в значительной степени в традиции британского романа.

Еще в 2001 г., подводя литературные итоги XX века, Ю. Борев писал, что «линии наследования, векторы художественного взаимодействия... ветвятся» [Борев 2001: 461], имея в виду тот факт, что в результате массовых миграционных процессов культурные традиции разных народов вступают в тесное взаимодействие. Представляется, что ветви художественного взаимодействия также активно переплетаются в связи с распадом колониальной системы и пересмотром жесткой бинарной оппозиции между культурой метрополии и культурой колоний. Результаты подобного пересмотра разнообразны и, как мы постарались показать, одинаково значимы как для литературы метрополии, так и для литературы бывших колоний. Более того, писатели – представители обоих направлений обращаются зачастую к сходным темам и проблемам и опираются не только на художественный опыт национальной литературной традиции, но и на опыт «чужой» литературы.

Список литературы

Борев Ю. Б. Особенности литературы XX века // Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. Под ред. Ю. Борева. М.: ИМЛИ РАН – Наследие, 2001. С. 454–468.

Кэри П. Джек Мэггс / Пер. с англ. Т. Шинкарь. М.: Ермак, 2004. 415 с.

Мешкова Т. Н. Колониальный дискурс в романах Ч. Диккенса 1840-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. 20 с.

Митчелл Д. Тысяча осеней Якоба де Зута / Пер. с англ. М. Лахути. М.: Иностранка, 2017. 640 с.

Потанина Н. Л. Колонии и колонисты в викторианской прозе (на материале текстов Ч. Диккенса) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2001. № 3–5 (23). С. 79–82.

Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Русский мир, 2006. 637 с.

Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2005.

Глостанова М. В. Постколониальные исследования // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. Гл. научн. ред. Е. А. Цурганова. М.: INTRADA, 2004. С. 320–323.

Толкачев С. П. Английская литература «пограничья» и постколониальный роман // Вестник МГЛУ. Серия Гуманитарные науки. 2018. № 17 (815). С. 241–257.

Толкачев С. П. «Пойманные между мирами»: проблемы английской постколониальной литературы // Диалог культур и цивилизаций. Материалы международной научно-практической конференции / Под ред. Ч. Б. Далецкого, А. Ю. Платко. М.: МГЛУ, 2019. С. 196–209.

Хайдаршина Ю. Р. «Эволюция языка»: конструирование языков разных эпох в романе Дэвида Митчелла «Облачный атлас»: магистерская диссертация. Екатеринбург, 2017. 122 с.

Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London: Routledge, 1989. 296 p.

Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. Post-Colonial Studies. The Key Concepts. London; New York: Routledge, 2000. 275 p.

Cleddinnen I. Dancing with Strangers: Europeans and Australians at First Contact. New York and Cambridge: CUP, 2005. 324 p.

Grenville K. The Lieutenant. Edinburg; London: Canongate, 2010. 307 p.

Grenville K. The Secret River. Edinburg; London: Canongate, 2011. 368 p.

Grenville K. Two interviews. 2009 // URL: http://kategrenville.com.au/two_interviews (дата обращения: 28.04.2020).

Innes C. L. A History of Black and Asian Writing in Britain. Second edition. London; Cambridge: CUP, 2008. 316 p.

Innes C. L. Transnational and Black British Writing: Colonizing in Reverse // Innes C. L. The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English. Cambridge: CUP, 2007. P. 177–196.

James C. Great Extrapolations // The New York Times. Feb. 8, 1998. URL: <https://www.nytimes.com/1998/02/08/books/great-extrapolations.html> (дата обращения: 28.04.2020).

Lee H. Great Extrapolations // The Guardian. Sept. 28, 1997. URL: <https://www.theguardian.com/books/1997/sep/28/fiction.petercarey> (дата обращения: 28.04.2020).

McLeod J. Beginning Postcolonialism. Manchester; New York: Manchester University Press, 2000. 275 p.

Mundy G. Ch. Our Antipodes, or Residence and Rambles in the Australian Colonies. L.: Richard Bentley, 1852. 410 p. URL: <https://books.google.ru/books?>

id=TxsXAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r
&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 28.04.2020).

Reader's Guide "The Thousand Autumns of Jacob de Zoet" by David Mitchell.
URL: <http://www.themanbookerprize.com> (дата обращения: 26.03.2020).

Said E. Culture and Imperialism. London: Chatto and Windus, 1993. 443 p.

Scott K. That Deadman Dance. Sydney: Picador, 2010. 400 p.

Spivak G. Three women's texts and a critique of imperialism // *Canons: critical inquiry*. 1983. Vol. 10. Sept. P. 262–280.

Stanner W. E. H. After the Dreaming: the Boyer Lectures. Sydney: Australian Broadcasting Commission, 1968. 63 p.

*Бочкарева Нина Станиславна,
Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

**Голубой цветок
Новалиса и Пенелопы Фицджеральд:
немецкий романтизм через призму
английского романа**

Пенелопа Фицджеральд (*Penelope Fitzgerald*, 1916–2000), до замужества – Пенелопа Мэри Нокс (*Penelope Mary Knox*), дочь главного редактора журнала «Панч», внучка епископов Манчестера и Линкольна, племянница писателей и филологов, одной из первых женщин окончила Оксфордский университет и всегда прямо или косвенно была связана с искусством слова: во время войны работала на Би-би-си, писала для журналов, преподавала в школах, продавала книги и т. д. Ее литературная карьера началась в 1975 г. с биографии известного художника-прерафаэлиты Эдварда Берн-Джонса. В жанре биографии ею написаны книги о собственном отце и его братьях (*The Knox Brothers*, 1977) и о жизни и творчестве забытой поэтессы рубежа XIX–XX вв. (*Charlotte Mew and Her Friends*, 1984).

Свой первый роман *The Golden Child* (1977), комический детектив с музейными экспонатами, вдохновленный ажиотажем вокруг гробницы Тутанхамона, Пенелопа Фицджеральд сочинила в шестидесятилетнем возрасте для развлечения умирающего мужа, которого она поддерживала все годы после его возвращения с войны с диагнозом «алкоголизм». Неизменный юмор сопровождает ее так называемые «автобиографические» романы *The Bookshop* (1978), *Offshore* (1979), *Human Voices* (1980), *At Freddie's* (1982), в которых отразился уникальный опыт борьбы с социальными обстоятельствами женщины с тремя детьми и больным мужем. В четырех «исторических» романах *Innocence* (1986), *The Beginning of Spring* (1988), *The Gate of Angels* (1990) и *The Blue Flower*

(1995) она, по словам Дж. Барнса, «by writing away from her own life liberated herself into greatness» [Barnes 2008]. Сборник рассказов *The Means of Escape* и собрание критических работ *A House of Air* были опубликованы после смерти писательницы.

Официальное признание Пенелопы Фицджеральд как романистки началось уже с романа *The Bookshop*, который был выдвинут на Букеровскую премию, хотя эту премию она получила только за следующий роман *Offshore*. Последний роман *The Blue Flower* был удостоен Национальной премии литературных критиков США, а в 2012 г. вошел в десятку лучших исторических романов. Сама Пенелопа Фицджеральд в 1999 г. получила «Золотую награду» английского Пен-клуба за «выдающийся вклад в литературу», а в 2008 г. была названа в числе 50 крупнейших британских писателей второй половины XX столетия [Красавченко 2015]. Талант и оригинальность писательницы, называвшей среди своих любимых авторов Дж. Остен, А. П. Чехова, С. Беккета, подтверждают и рецензии на ее произведения, и исследования ее жизни и творчества.

Гермиона Ли, автор биографии *Penelope Fitzgerald: A Life* (2013), отмечает, что у Пенелопы Фицджеральд было «тонкое чувство юмора, но трагическое мировосприятие» [Ли 2018: 6] («a comic novelist with a tragic view of life» [Lee 2013]). Писательница сама признавалась, что ее «тянет к тем, кто уже от рождения числится в стане побежденных или потерявшихся в жизни» [Ли 2018: 5], поэтому она работала в издательстве, которое печатало произведения незаслуженно забытых авторов. Лиан Лу в диссертации «Penelope Fitzgerald's fiction and literary career: form and context» (1999) рассматривает творчество Фицджеральд в контексте традиционного английского «романа нравов» («the novel of manners») и послевоенного либерального гуманизма (У. Голдинг, А. Мёрдок, М. Спарк). В последних романах писательницы отмечается близость к постмодернизму в поэтике фрагментарности и концепции истории. В диссертации большое внимание уделяется читательскому восприятию романов Пенелопы Фицджеральд [Lu 1999].

Русский читатель познакомился с творчеством писательницы совсем недавно и довольно фрагментарно. В журнале «Иностранная литература» появились переводы рассказа «Хирухарамма» [Фицджеральд 2012], романов «У Фредди» [Фицджеральд 2014] и «Голубой цветок» [Фицджеральд 2016]. В 2018 г. в серии «Лучшее из лучшего» издательства «Эксмо» вышли переводы романов «Книжная лавка» и «В открытом море». Немногочисленные исследования посвящены в основном роману «Начало весны», в котором Пенелопа Фицджеральд обращается к переломному моменту в истории России [Романец 2012; Sidorova 2016; Ганин 2019]. Роман «Голубой цветок», кроме нас, кажется, до сих пор не привлекал внимания российских исследователей [Бочкарева 2000; Золотарева, Бочкарева 2020].

Между тем английские писатели считают «Голубой цветок» самым совершенным романом Пенелопы Фицджеральд. А. С. Байетт называет его «шедевром» («a masterpiece»), восхищается «загадочной ясностью» стиля («a mysterious clarity») и с удивлением вопрошает: «How does she do it?» [Fitzgerald 1997]. Этот восхищенный вопрос подхватывает Джулиан Барнс в эссе, посвященном Пенелопе Фицджеральд [Barnes 2008], которое потом поместит первым под названием «Обманчивость Пенелопы Фицджеральд» («The Deceptiveness of Penelope Fitzgerald») в книге очерков о современных писателях «За окном» («Through the Window») [Барнс 2013]. Учитывая тот факт, что Барнса самого называли «хамелеоном британской литературы» [Тарасова 2002: 265], «двуликим Янусом» [Guignery 2006: 28], чутким, изменчивым и неуловимым («the most versatile and idiosyncratic») [Groes, Childs 2011: 1], можно уже в названии эссе увидеть его близость к писательнице, в творчестве которой он особенно ценил «исключительный ум и врожденное остроумие», афористичность стиля и «искусство соотносить факты и детали так, что они получаются более выразительными, чем сумма составляющих» [Барнс 2013].

Американский литературовед Кристофер Найт в монографии «Penelope Fitzgerald and the Consolation of Fiction» (2017) рассматри-

вает творчество поздно проявившей себя английской романистки, опираясь на ее записные книжки, интервью и широкий историко-культурный контекст. В последней главе «The Blue Flower and A World Elsewhere» особое внимание уделяется проблеме познания как соединения видимого и невидимого миров, отношения слова и вещи, выражения невыразимого. Найт объясняет, почему английская писательница, склонная к комедии и иронии, проявила неожиданный интерес к «энциклопедическим амбициям» Новалиса, его убежденности, что «the world must be made Romantic» [Knight 2017: 238].

В заметках к «Романтической Энциклопедии» Новалис пишет об искусстве соединения «романтического» и «комического», о природе смеха: «Art of bringing forth the comical and the romantic. <...> The comical is never sarcastic. <...> Thus weeping and laughter, together with their modifications, belong to the life of the soul, as much as eating and secretion to the life of the body» [Novalis 2007: 40]. Романтическая ирония предполагает относительность «всякой действительности, кроме жизни и мира в целом» [Берковский 1973: 58]. Фридрих Шлегель предлагал рассматривать бездарность как маску, шутки ради надетую гением жизненной силы (в этой связи не случаен интерес немецких романтиков к англичанам Шекспиру и Стерну), т. е. «от меньшей действительности восходить к наибольшей и глазами этой наибольшей глядеть на меньшую» [Берковский 1973: 58]. Такой ракурс видения действительности использовала и Пенелопа Фицджеральд.

В кратком предисловии к роману «Голубой цветок» указано, что автор обращается к жизни Фридриха фон Гарденберга (1772–1801) до того, как он стал знаменитым под именем Новалис. Пенелопа Фицджеральд опиралась на произведения немецкого романтика, его переписку, дневники и разные документы, опубликованные немецким издательством Kohlhammer Verlag в пяти томах в 1960–1988 гг. Для обоснования исторической точности воссоздаваемой эпохи она добавляет, что описание операции без анестезии тоже взято ею из переписки того времени.

Как и многие современные писатели, Пенелопа Фицджеральд убеждена, что «the heart of the historical is domestic life and the individual experience» [Keegan 2010].

После ссылок на источники, характерных для исторического жизнеописания, следует эпитафия из фрагментов Новалиса, в котором роман противопоставляется истории: «Novels arise out of the shortcomings of history» [Fitzgerald 1997]. В оригинальном тексте фрагмента немецкого поэта-романтика речь идет, конечно, о романтическом романе (по-английски – Romance), хотя в немецком языке используется общий термин – Roman: «Der Roman ist aus Mangel der Geschichte entstanden» [Novalis 1929]. Однако Пенелопа Фицджеральд использует термин Novel, связанный преимущественно с традицией английского реалистического романа [Кеттл 1966: 42–43], хотя критики XX столетия постоянно поднимают вопрос о смерти романа как жанра: «The Novel No Longer Novel» [Bradbury 1989: 87].

В цитируемом выше фрагменте Новалис отмечает удовольствие, которое получают поэт (романист) и читатель, свободно «разгадывая» смысл исторических событий и судеб героев [Novalis 1929]. В «Голубом цветке» романное создание характеров отчетливо проявляется, например, в интерпретации отношения отца поэта Генриха фон Гарденберга к своему старшему брату Вильгельму. Если в документальной биографии Герхарда Шульца утверждается, что «отец при всем их различии рассматривал старшего брата как заменившего ему отца советника и учителя» [Шульц 1998: 26], то Пенелопа Фицджеральд со свойственной ей иронией изображает упорное сопротивление младшего брата советам старшего.

Художественный реализм романа выражается и в точности бытовых деталей, и в тонком психологизме создания характеров. Гермiona Ли указывает на изящество и даже хрупкость, проникновенность и чистоту романов Пенелопы Фицджеральд, в которых «никогда ничего не говорится “в лоб”, а очень многое и вовсе остается невысказанным» [Ли 2018: 8]. Все критики справедли-

во отмечают особую компактность и эллиптичность «Голубого цветка», совершенство его композиции. Сравнительно небольшой по объему роман (около 200 страниц) разделен на 55 маленьких глав, снабженных заглавиями (каждая глава начинается с новой страницы). В послесловии очень лаконично сообщается о судьбах всех персонажей.

На первый взгляд, события излагаются в хронологической последовательности, нет игры со временем (параллельного изображения разных эпох), характерной для историко-биографических романов П. Акройда, Дж. Барнса, А. С. Байетт и др. Но Пенелопа Фицджеральд с самого начала использует оригинальный повествовательный и композиционный прием, заставляющий вспомнить эксперименты Генри Джеймса. Первая глава открывается содержащей двойное отрицание неоднозначной характеристикой Якоба Дитмалера, глазами которого читатель на протяжении двух глав смотрит на семейство Гарденбергов: «Jacob Dietmahler was not such a fool that he could not see that they had arrived at his friend's home on the washday» [Fitzgerald 1997: 1]. Примерно в середине романа (конец 33 главы) читатель неожиданно узнает, что рассказываемая история, наконец, дошла до приезда Дитмалера в гости к другу, а это значит, что все, изложенное в главах 5–33, происходило до начала романа.

Эпизодическая фигура Дитмалера, студента университета, а потом помощника хирурга, появляется в романе несколько раз (и всегда неожиданно и фрагментарно) в важные моменты пребывания Фрица в Йене (глава 9 – спасение студента, раненного на дуэли; глава 33 – встреча на музыкальном вечере после окончания учебы; глава 46 – участие Дитмалера в операции Софии). В конце главы 51 Дитмалер планирует уехать в Англию: «Dietmahler thought to himself, 'There is no reason why I should stay in Jena, or with these people, or indeed in this country <...> As to my mother, I could see to it that she received money regularly, or she could come with me.'» [Fitzgerald 1997: 209–210]. Прагматизм Дитмалера, объясняемый его

профессией медика и потерей всех братьев и сестер, противопоставляется идеализму Фрица как поэта и философа.

Уже в первом предложении романа передаются особенности внутренней речи Дитмалера («he could not see», «they should not have arrived») и подчеркивается ироническая дистанция между автором и героями. Двойной ракурс восприятия (автора и персонажа) в первом абзаце придает объемность описанию стирки в доме Гарденбергов, а ее размах выражен в сравнительных формах: характеристика дома в Вайсенфельсе («this great house, the largest but two in Weissenfels»); прозаическое сопоставление количества стирок и одежды у Дитмалеров и Гарденбергов; метафорическое сравнение выбрасываемого из окон белья со снегопадом («the great dingy snowfalls of sheets») и летящими в прозрачной синеве детьми, напоминающими ангелов («fluttered through the blue air, as though the children themselves had taken to flight»).

Дети разных возрастов, по сути, являются главными героями романа. Сначала к старшему Фрицу присоединяются сестра Сидония и брат Эразмус, потом упоминаются Карл, Антон и Бернхард (сразу с определенным артиклем «the Bernhard», подчеркивающим его особое положение в семье). В третьей главе перечень детей в семействе Гарденбергов начинается со старшей Шарлотты (в биографии Шульца – Каролина), уже вышедшей замуж, а в середине романа в повествование вводятся два новых младенца – Амелия и Кристоф. Вместе с тем читатель с самого начала узнает, что Августа пережила всех своих одиннадцать детей, кроме одного. Смерть детей становится одним из лейтмотивов романа. У Софии фон Кюн (двенадцатилетней возлюбленной Фрица, умершей от туберкулеза в пятнадцать лет), кроме замужней сестры Фридерике Мандельсло, тоже множество братьев и сестер. При первой встрече с Фрицем отчим Софии, капитан Рокентин, со смехом считает, загибая пальцы: «My own little ones – Jette, Rudi, Mimi», – и затем добавляет: «And here are some, but not all of my stepchildren – George von Kühn, Hans von Kühn» [Fitzgerald 1997: 66].

Каждый из детей обладает собственным характером, в детском восприятии преломляются совсем не детские проблемы, а многие дети уже давно стали взрослыми, но в доме своего детства они сохраняют близость с младшими братьями и сестрами. Судьбы детей тесно связаны с их родителями. В восприятии Фрица сопоставляются семьи Гарденбергов и Рокентинов (см.: [Золотарева, Бочкарева 2020]). Пенелопе Фицджеральд удастся одним-двумя штрихами передать сложные отношения во взрослом мире. Так, грозный отец Генрих фон Гарденберг ретроспективно раскрывается через трагические события войны и эпидемии оспы как способный к состраданию и милосердию человек, что и привело его к Моравским братьям. Хотя Фриц не смог учиться в религиозной школе Нойдитендорфа, он сохранил на всю жизнь глубокую веру в Бога, а советы Предигера помогли его отцу побороть аристократический снобизм и дать согласие на помолвку Фрица. Религиозность отца противопоставляется атеизму дяди Августа со стороны матери и масонству дяди Вильгельма со стороны отца.

Так же лаконично и в то же время глубоко характеризуются интеллектуальная жизнь будущего Новалиса и других поэтов, ученых и философов в Йене. К ироническим замечаниям о кантовской «вещи в себе» и романтическим рассуждениям Фрица о бесконечности духа и «золотом веке» добавляются практические интересы служащего на производстве по добыче соли, портретные и бытовые детали в характеристике великих людей (крыжовенные глаза Фихте, ночной горшок профессора Шиллера, нелюбовь Гете к очкам, свободомыслящие и острые на язык женщины братьев Шлегелей). Ироническое отношение к идеалам Французской революции и романтическим концепциям проявляется, в частности, через призму детского восприятия Бернхарда, который носит красный колпак и мечтает о свободе: «When the golden age returns there will be no fathers» [Fitzgerald 1997: 27].

Отмечаемый исследователями фрагментарный характер романа подчеркивается вставными текстами (стихотворения, письма, дневники, даже содержание книги по основам горного и соляного производств), анонимными репликами персонажей в диалогах, включением немецких слов и варьированием имен (Sophie – Söphgen, Erasmus – Asmus, Friedrich – Fritz), а также другими формами романного многоголосья, отчетливо проявляющегося уже в названиях глав. Выберем несколько названий, эксплицитно выражающих диалогический характер повествования: «17. What is the Meaning?»; «22. Now Let Me Get to Know Her»; «23. I Can't Comprehend Her»; «31. I Could Not Paint Her»; «37. What is Pain?». Хотя во всех этих анонимных репликах отчетливо обнаруживается голос Фрица, они отражают как его внутренний диалог с самим собой, так и непосредственно разговоры с другими героями. В приведенной выборке отчетливо проявляется музыкальность композиции и стиля «Голубого цветка». Гермiona Ли отмечает: «Music is very important to the novel, and it is constructed, boldly, in short scenes, like moments in a dream or songs. The blue flower keeps shifting its meaning» [Lee 2013].

В названии последнего романа Пенелопы Фицджеральд с ясностью обнаруживается характерное для всего произведения соединение простоты и точности с многозначностью и неопределенностью. «Голубой цветок» с его бескрайним символизмом (о попытках флористического толкования см.: [Горбовская 2018]) в то же время безошибочно указывает на Новалиса и его во многом автобиографический незаконченный роман «Генрих фон Офтердинген» (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802). Оба романа сближает и отмеченная выше музыкальность, и вставная сказка, и история смерти юной возлюбленной поэта. В романтическом романе Новалиса голубой цветок символизирует саму Поэзию и ее Музу – мистическую возлюбленную, и духовный поиск поэта, что отражается уже в стихотворных посвящениях и их переводах [Novalis 1802; Новалис 1995; Новалис 2003]. В многочисленных исследованиях подробно проанализированы мифология

и герменевтика «голубого цветка» Новалиса, его связь с философскими воззрениями поэта-романтика [Микучевич 2003; Вольский 2018 и др.].

Для Пенелопы Фицджеральд голубой цветок символизирует наши желания, даже если они недостижимы: «Fitzgerald said once that the blue flower is what you want of life. “Even if there’s no possibility of reaching it, you must never give up”» [Lee 2013]. Главное – это стремление к познанию, даже если жизнь подходит к концу: «For Fitzgerald the blue flower spoke of all those things one longs for yet that remain just out of one’s reach, the “things you’ve always wanted to know about or find out about”, even while mindful “that time will run out or even is running out”» [Knight 2017: 236]. Красота и хрупкость голубого цветка для нее, как бабочки для Владимира Набокова, открывают дверь в другой мир, где время не имеет значения, а упоение и любовь приводят к «contrapuntal genius of human fate» [Knight 2017: 252–253].

В романе «Голубой цветок» Фриц дважды читает начало своего будущего романа, в котором герой вспоминает рассказ незнакомца («stranger») о голубом цветке, и спрашивает близких ему людей о значении этого символа. Умная девушка Юстен (Каролина фон Юст), не дает прямого ответа и пытается подойти к нему через отрицание: «It cannot be poetry, he knows what that is already. It can’t be happiness, he wouldn’t need a stranger to tell him what that is, and as far as I can see he is already happy in his home» [Fitzgerald 1997: 63]. Как будто отвечая на оставшийся без ответа вопрос, Фриц в следующей главе встречает Софию и влюбляется в нее с первого взгляда, хотя у нее не голубые, а темные глаза и волосы. Символика стекла и снега, сопровождающая их первые встречи («the crystal flakes on the far side of the glass» [Knight 2017: 80]), соотносится в его восприятии с невинностью и холодностью, а имя – с Божественной Мудростью.

В главе «29. A Second Reading» Фриц читает начало своего романа «Голубой цветок» Софии и ее сестре Мандельсло. По-детски непосредственная София замечает, что любит сказ-

ки. Фриц после чтения думает о бледно-розовых градациях ее лица и рта, которые еще не достигли своего настоящего цвета. Бледность Софии, контрастирующая с ее темными волосами и глазами, здесь означает незрелость, а в сочетании с розовым вызывает ассоциацию с нераскрывшимся бутонем. В предыдущей главе упоминается детский розовый рот и маленький язычок Софии, которым она бессознательно пытается лизнуть снег за стеклом. Символика льда, снега и стекла, восходящая к немецким сказкам и выражающая конфликт действительности и воображения, подробно раскрывается в эссе А. С. Байетт [Wyatt 2000: 151–164] и почти одновременно с романом Пенелопы Фицджеральд используется в повести «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» (1994) (см.: [Tiffin 2006; Бочкарева, Неклюдова 2019]).

Фриц признается Софии, что его герой когда-то знал, но забыл название голубого цветка и готов отдать свою жизнь за то, чтобы вспомнить его. Мандельсло, у которой, в отличие от сестры, ярко-синие глаза с зеленоватым оттенком («her china-blue eyes»), отвечая на вопрос Фрица, сначала перечисляет цветы с голубыми лепестками (лен, незабудки, васильки), а потом замечает, что голубой цветок – это что-то другое, чего герой никогда не видел. Будучи солдатской женой, она объясняет томление героя одиночеством, хорошо ей известным, и желанием разделить с кем-нибудь свою постель и жизнь [Fitzgerald 1997: 111]. В конце главы 36 снова упоминается начало романа Фрица «Голубой цветок» в связи с доктором Эбхардом, лечащим врачом Софии [Fitzgerald 1997: 138]. Каждый из четырех его пациентов умирал от туберкулеза («consumption»), прибавляя к символике голубого цветка болезнь и смерть.

Младший брат Бернхард не стал дожидаться, когда Фриц пригласит его послушать чтение романа, и тайком прочитал первую главу. В его интерпретации голубой цветок символизирует избранность и судьбу: «It was a matter of recognizing your own fate and greeting it as familiar when it came» [Fitzgerald 1997: 199]. Он

обращает внимание на то, что незнакомца понял только один человек, связывая это с собственным особым положением в семье. В главе 4 романа Пенелопы Фицджеральд говорится об особой тяге Бернхарда к воде, а в авторском послесловии читатель узнает, что он утонул, как будто осуществляя свою судьбу.

Очевидно, что каждый персонаж интерпретирует символику голубого цветка в применении к собственному жизненному опыту и мировоззрению. Сам Фриц не дает прямого истолкования символа, но на всем протяжении романа открыто выражает свои философские взгляды. В разговоре с Мандельсло он утверждает: «Courage is more than endurance, it is the power to create your own life in the face of all that man or God can inflict, so that every day and every night is what you imagine it. Courage makes us dreamers, courage makes us poets» [Fitzgerald 1997: 157]. Противопоставляя смелость и выносливость, Фриц в финале романа, не выдержав испытания болезнью, оставляет умирающую Софию, которая напрасно ждет, надеясь услышать стук копыт его лошади.

По сути, смысл голубого цветка заключается для Фрица, как и для героя романа Новалиса, в бесконечном познании собственной вечно юной души. В главе 32 под названием «The Way Leads Inwards» Фриц фактически оказывается лицом к лицу с самим собой на церковном кладбище: «...a young man, still almost a boy, was standing in the half darkness, with his head bent, himself as white, still, and speechless as a memorial. The sight was consoling to Fritz, who knew that the young man, although living, was not human, but also that at the moment there was no boundary between them» [Fitzgerald 1997: 126]. Перед смертью Софии в главе 54 с диссоциирующим названием «Algebra, Like Laudanum, Deadens Pain» он вновь вспоминает свое видение: «In the churchyard at Weissenfels I saw a boy, not quite grown into a man, standing with his head bowed in meditation on a green space not yet dug up, a consoling sight in the half darkness» [Fitzgerald 1997: 217]. В вариативном повторе вспо-

минается и состояние медитации, и соответствующий ей пейзаж, развернуто представленный в главе 32, где его предваряет соответствующее описание атмосферы: «It was by now the very late afternoon, pale blue above clear yellow, with the burning clarity of the northern skies, growing more and more transparent, as though to end in revelation» [Fitzgerald 1997: 125]. Диссонансом к этому возвышенному описанию и романтическим откровениям Фрица, завершающим сцену, звучит настойчивое упоминание пасторских коров и навоза, привлекающего насекомых: «Stinging insects from the dungheaps and from God's acre joined in triumphant clouds in the strong sickly air» [Fitzgerald 1997: 126]. На таких диссонансах строится все повествование.

Сравнивая «моральный урок» Пенелопы Фицджеральд с мастерством «видения особого» у Джордж Элиот и Айрис Мёрдок, А. С. Байетт обращает внимание на многогранность художественного мира ее романа: «Her moral lesson is one of attention to the particular, the lesson of George Eliot and Iris Murdoch – but Fitzgerald's particular includes Fritz's poetry, politics and visions as well as female wisdom, endurance, and irony» [Byatt 2000: 62]. Сопоставление альтернативных точек зрения становится основным повествовательным приемом «Голубого цветка»: «Penelope Fitzgerald describes objects and incidents in the world of her fable of *The Blue Flower* with a precision and particularity which is at once part of Fritz's vision of infinite importance, and part of a comic, ironic novelist's vision of the awkward, sometimes terrible, human truths and finite moments and lives which Fritz's enthusiasm ignores. <...> Largely through the dry, precise, responsible consciousnesses of her married sister, Frau Mandelsloh, and of Karoline, Fitzgerald offers an alternative image from infinite love of Wisdom – the single death of a not very interesting girl, at a terribly young age» [Byatt 2000: 61–62]. Альтернативное видение позволяет не столько противопоставить реальную действительность романтической философии, сколько обнаружить в самой действительности пронзительную глубину.

В немецком романтическом романе часто встречается мотив узнавания героев по изображению на картине («Странствия Франца Штернбальда» Людвига Тика) или в книге («Генрих фон Офтердинген» Новалиса) [Бочкарева 2001: 127, 136]. В романе Пенелопы Фицджеральд Фриц тоже стремится узнать (понять) свою возлюбленную по ее изображениям. Этот мотив реализуется в трех совершенно разных вариациях.

С первых встреч София напоминает Фрицу автопортрет Рафаэля, оригинал которого он даже не видел, поскольку никогда не выезжал за пределы Германии: «In the third volume of Lavater's *Physiognomische Fragmente* there was an illustration, after a copperplate by Johann Heinrich Lips, of Raphael's self-portrait at the age of twenty-five. This picture had exactly the air of Sophie. From the copperplate, of course, you couldn't tell the colour, or the tonality of the flesh, only that the expression was unworldly and humane and that the large eyes were dark as night» [Fitzgerald 1997: 81]. Парадоксально, но именно эта косвенная ассоциация остается для поэта в романе самым близким отражением его возлюбленной: «That is my Söphgen to the life. It is Raphael's self-portrait, of course... But how can a girl of twelve look like a genius of twenty-five?» [Fitzgerald 1997: 81]. На этот риторический вопрос брата Сидония, никогда не видевшая Софию, невозмутимо отвечает: «That is easy <...> She cannot» [Fitzgerald 1997: 81]. Не соглашается с Фрицем и художник, который сам пытался изобразить Софию. На вопрос поэта («...do you not think that the Raphael is the image of my Sophie?») он отвечает: «No <...> Except for the eyes, which are dark in both cases, there is very little resemblance» [Fitzgerald 1997: 123].

В поисках истинного портрета возлюбленной, вербального или визуального, Фриц обращается к Мандельсло с просьбой «описать» Софию, «как видит ее сестра» [Fitzgerald 1997: 113]. Не получив желаемого, он находит художника Йозефа Гофмана (Hoffmann), который по выражению лица окружающих его людей оценивал наличие или отсутствие у них «подлинной души» («true soul») [Fitzgerald 1997: 116]. В главе 30, озаглавленной «Sophie's Likeness», ирониче-

ски передается несовместимость жизнелюбивого семейства Рокентинов с амбициозным выпускником Дрезденской Академии художеств, бедным сыном спившегося «дамского сапожника» («a ladies' shoemaker»). Возвышенный замысел художника сталкивается с обыденной действительностью даже в его собственном воображении: «He had determined to paint Fräulein Sophie standing in the sunshine, just at the end of childhood and on the verge of a woman's joy and fulfilment, and to include in his portrait the Mandelsloh, her sister, the soldier's wife, likely to be widowed, sitting in shadow, the victim of woman's lot. He intended to ask them to pose for him near one of the many small wayside monuments, put up to the memory of local landlords and benefactors, which he had noticed on the way to Grüningen. They acted as landmarks and were used as scratching-posts by the cattle» [Fitzgerald 1997: 117]. В диалоге этот контраст еще очевиднее:

«I should like to paint your two daughters near a fountain – sitting on stone steps – broken, time-worn stone. In the distance, a glimpse of the sea.»

‘We are some way from the sea’ said Rockenthien doubtfully. ‘I would say about a hundred and eighty miles. Strategically, that will always be one of our problems’» [Fitzgerald 1997: 117].

С пронизывающим весь роман юмором Пенелопа Фицджеральд показывает, как жена капитана Рокентина переводит военную стратегию мужа в мирное русло, вспоминая советы докторов времен ее молодости о вреде морского воздуха. Однако в следующей главе ситуация обостряется: странное поведение художника, который сделал только несколько набросков и проводил большую часть времени в своей комнате, вызывает беспокойство семьи и любопытство детей, которые делают попытку по приставной лестнице добраться до окна его комнаты. Комизм ситуации подчеркивается быстрой сменой сцен и точек зрения (падение с лестницы, дневник Софи и т. д.). В конце концов художник вынужден был уехать, а в свое оправдание пытается объяснить Фрицу, что «не услышал» Софию и поэтому не смог ее написать:

«I could not hear her question, and so I could not paint» [Fitzgerald 1997: 124]. Бросается в глаза тот факт, что сделанные им наброски, изображающие Софию в движении («Fräulein von Kühn running, Fräulein von Kühn pouring milk from a jug» [Fitzgerald 1997: 119]), совершенно не соответствуют его статичному замыслу.

Третий и единственный действительно сохранившийся портрет Софии – миниатюра, созданная пожилым родственником по контуру ее тени в профиль: «There was not even a passable likeness of Sophie in the house, except for a wretched miniature, in which her eyes appeared to bulge like gooseberries, or like Fichte's. Only the hair, falling defiantly over her white muslin dress, was worth looking at. The miniature caused the whole family, Sophie above all, to laugh immoderately» [Fitzgerald 1997: 113]. Несмотря на такую негативную характеристику, Фриц вставляет эту миниатюру в свой перстень с надписью, которая в романе приводится по-немецки («Sophie sey mein schuz geist») и дважды по-английски («Sophie be my Guardian Spirit») [Fitzgerald 1997: 154, 226]. На последней странице романа, после послесловия, помещено двустороннее изображение этого перстня (с надписью и с портретом). На протяжении всего романа расспросы Фрица о Софии сопровождают его вопросы о смысле голубого цветка, связывая их в его сознании.

Таким образом, Пенелопа Фицджеральд создает образ поэта-романтика через призму реалистического романа. Однако она сохраняет «двойное видение», что позволяет Байетт назвать ее роман «fable» (сказка, притча). Символика голубого цветка в контексте романного многоголосья обретает конкретность и множественность смыслов, оставаясь при этом тайной души и судьбы человека. Продолжая богатую традицию английского романа от Просвещения до Модернизма, Фицджеральд формирует индивидуальный авторский стиль, в котором обнаруживаются уроки и русских, и европейских писателей.

Список литературы

Барнс Дж. За окном / Пер. с англ. Е. Петровой. М.: Эксмо, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=186225&p=1> (дата обращения: 12.01.2020).

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М.: Худож. лит., 1973. 568 с.

Бочкарева Н. С. Анализ образной системы романа П. Фицджеральд «Голубой цветок» // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста. Соликамск, 2000. С. 73–75.

Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика (на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX в.): дисс. ... докт. филол. наук. Пермь, 2001. 390 с.

Бочкарева Н. С., Неклюдова А. Г. Мотивная структура и образы стеклянных пресс-папье в повести А. С. Байетт «Джин в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11. Вып. 2. С. 66–78. DOI: 10.17072/2037-6681-2019-2-66-78.

Вольский А. Л. Герменевтика символа «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. № 81. 2018. С. 168–175 (дата обращения: 07.03.2020).

Ганин В. Н. Тема духовных исканий в романе Пенелопы Фицджеральд «Начало весны» // Наука и школа. 2019. № 3. С. 31–38.

Горбовская С. Г. Формирование художественного образа «голубой цветок» в мировой литературе XVII–XX вв.: от Жана де Лабрюйера к Раймону Кено // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 54. DOI: 10.17223/19986645/54/10.

Золотарева Н. В., Бочкарева Н. С. Образ матери в романе П. Фицджеральд «Голубой цветок» // Мировая литература в контексте культуры. 2020 (1). Вып. 10 (16). С. 30–41.

Кеттл А. Введение в историю английского романа / Пер. с англ. В. Воронина, М. и В. Тарховых; предисл. В. Ивашевой. М.: Прогресс, 1966. 447 с.

Красавченко Т. Н. 2015.01.035. ЛИ Х. ПЕН. Л.ПА ФИЦДЖЕРАЛЬД. LEE H. Penelope Fitzgerald. A life. – L.: Chatto and Windus, 2014. 528 p. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. Реферативный журнал. 2015. № 2. С. 224–229.

Ли Г. О творчестве Пенелопы Фицджеральд / Пер. с англ. И. А. Тогоевой // Фицджеральд П. В открытом море. М.: Эксмо, 2018. С. 5–9.

Микушевич В. Б. Миф Новалиса // Новалис. Генрих фон Офтердинген / Сост., пер., ст., прим. В. Б. Микушевича. М.: Ладомир, Наука, 2003. С. 189–217.

Новалис. Гейнрих фон Офтердинген / Пер. З. Венгеровой, пер. стихов В. Гиппиуса // Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. Литературный этюд Т. Карлейля. СПб.: Евразия, 1995. С. 5–142.

Новалис. Генрих фон Офтердинген / Сост., пер., ст., прим. В. Б. Микушевича. М.: Ладомир, Наука, 2003. 281 с.

Романец А. В. Культуронимы как средство создания национального колорита в романе Пенелопы Фицджеральд «Начало весны». 05.09.2012. URL: <https://pedsovet.su/publ/164-1-0-2609> (дата обращения: 12.07.2020).

Тарасова Е. Хамелеон британской литературы // *Иностр. лит.* 2002. № 7. С. 265–269.

Фицджеральд П. Голубой цветок / Пер. с англ. Е. Суриц // *Иностр. лит.* 2016. № 9. С. 3–149.

Фицджеральд П. У Фредди / Пер. с англ. А. Асланьян // *Иностр. лит.* 2014. № 12. С. 17–134.

Фицджеральд П. Хирухарамы / Пер. с англ. Е. Кузнецовой // *Иностр. лит.* 2012. № 12. С. 210–216.

Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций) / Пер. с нем. М. Бента. Урал LTD, 1998. 326 с.

Barnes J. How did she do it? // *The Guardian*. 26 Jul. 2008. URL: <https://www.theguardian.com/books/2008/jul/26/fiction> (дата обращения: 07.03.2020).

Bradbury M. The Novel No Longer Novel: Writing Fiction After World War Two // *Bradbury M.* No, not Bloomsbury. London: Arena, 1989. P. 87–114.

Byatt A. S. On Histories and Stories. Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 2000. 196 p.

Fitzgerald P. The Blue Flower. New York: Flamingo, 1997. 227 p.

Groes S., Childs P. Julian Barnes and the Wisdom of Uncertainty: Introduction // *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives* / Ed. by S. Groes and P. Childs. L.; N. Y.: Continuum, 2011. P. 1–10.

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

Knight Chr. J. Penelope Fitzgerald and the Consolation of Fiction. London and New York: Routledge, 2017. 297 p.

Keegan F. The Blue Flower // *The Second Circle*. 2010. URL: <http://www.thesecondcircle.net/reviews/the-blue-flower-by-penelope-fitzgerald/> (дата обращения: 07.03.2020).

Lee H. Book of a lifetime: "The Blue Flower" by Penelope Fitzgerald // *Independent*. 1 November 2013. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-of-a-lifetime-the-blue-flower-by-penelope-fitzgerald-8915586.html> (дата обращения: 07.03.2020).

Lu L. Penelope Fitzgerald's fiction and literary career: form and context. PHD thesis. Scotland: University of Glasgow, 1999. 333 p.

Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Erstausgabe, 1802. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/ofterdng/ofter101.html> (дата обращения: 15.09.2020).

Novalis. Magische Geschichtslehre // *Novalis*. Fragmente I. Jess Verlag, 1929. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragmen1/chap019.html> (дата обращения: 15.09.2020).

Novalis. Notes for a Romantic Encyclopaedia. Das Allgemeine Brouillon / Translated, Edited, and with an Introduction by David W. Wood. Albany: State University of New York Press, 2007. 290 p.

Sidorova O. Images of the Russian People and Russia in the Contemporary English Novel // *Quaestio Rossica*. Vol. 4. 2016. № 1. P. 183–194. DOI: 10.15826/qr.2016.2.166.

Tiffin J. Ice, Glass, Snow: Fairy Tale as Art and Metafiction in the Writing of A. S. Byatt // *Marvels & Tales*. Vol. 20. № 1. 2006. P. 47–66.

*Ирина Валерьевна Кабанова,
Саратовский государственный университет*

«Чистое сияние прошлого»: исторический роман Хилари Мантел

В комментариях к выступлениям Х. Мантел, размещенным на YouTube в последние десять лет, пока читатели ждали выхода в свет завершающего романа трилогии о Кромвеле, помимо восторга и благодарности, чаще всего повторяется слово: «More!». «Еще!» – читатели требуют продолжения, требуют, чтобы волшебство открытия прошлого не кончалось. Сама Мантел говорит об особой предрасположенности к жанру исторического романа: «Я стала романистом только потому, что мне не удалось стать историком. Роман стал заменой истории... Мое сердце принадлежало историческому роману, и, думаю, принадлежит до сих пор» [цит. по: Simpson 2015]. Из двенадцати романов Мантел пять – исторические: «Стремление к безопасности» (*A Place of Greater Safety*, ее первый роман, написан в 1974–1979, опубликован в 1992), «Великан О'Брайен» (*The Giant, O'Brien*, 1998) и трилогия о Кромвеле – «Волчий зал» (*Wolf Hall*, 2009), «Внесите тела» (*Bring Up the Bodies*, 2012), «Зеркало и свет» (*The Mirror & The Light*, 2020).

Академическая критика проявляет некоторую растерянность перед феноменом Мантел – обычно к этой стадии карьеры современный писатель букеровского уровня имеет уже несколько посвященных ему монографий, а первый сборник эссе о Мантел появился только в 2018 г. [Pollard, Carpenter 2018]. Он обнаруживает, как нам кажется, что модные теории травмы, субъектности, пространства/места, призрачности не вполне схватывают суть художественного мира писательницы. Представляется, что магия Мантел, пробуждаемая ею неутолимая читательская жажда, связана с ее новаторством в жанре исторического повествования, а именно с отказом от конвенций историографической метафик-

ции, которая была столь популярна в английском постмодернизме, начиная с «Женщины французского лейтенанта» (1969) Фаулза. Благодаря Рушди, Байетт, Акройду, Барнсу и др., тип саморефлексивной исторической прозы, подчеркивающей собственную литературную природу, разными способами взрывающей реалистическое жизнеподобие изображаемой эпохи, господствовал в историческом жанре вплоть до конца XX в. Мы попытаемся показать, как постмодернистская концепция истории, проблематизирующая понятия памяти, нарратива, доступности знания о прошлом, находит у Мантел другое выражение. Ее роман отказывается от характерных для постмодернизма смысловых зияний и повествовательных швов, он погружает читателя в изображаемую эпоху, но эффект жизнеподобия классического исторического романа воссоздается на новом уровне.

Вкратце остановимся на самом постмодернистском из исторических романов Мантел, «Великане О'Брайене». Основанный на реальной истории Чарльза Бирна (1761–1783), ростом 231 см, чей скелет ныне выставлен в музее Джона Хантера (1728–1793), гордости Королевского общества хирургов, роман примыкает к постмодернистской дискуссии о Просвещении, трансформирует традиционную франкенштейновскую парадигму. У Мантел монстр-Великан от эпизода к эпизоду как бы не равен самому себе: то он «естественный человек», то покорный объект коммерческой эксплуатации, то мудрый сказочник, то напуганный ребенок, то страдающий философ, что подчеркивается постоянной сменой способов повествования (от лица всеведущего автора, несобственно-прямая речь, прямая речь героя в диалогах и рассказываемых им историях). Хантер же – не ученый-творец, а ученый-убийца; страсть к знанию у него беспредельна и вкупе с мессианским комплексом делает его истинным чудовищем романа. Но дело не в смене полюсов привычной оппозиции ученый/монстр; Мантел вообще не работает в рамках бинарных оппозиций.

Аналог героя-филолога, или героя-творца из постмодернистского исторического романа, здесь – Великан, последний

истинный бард Ирландии; он владеет фольклорной поэтической традицией, завораживает людей словом. С его образом в романе связаны понятия духовности, творчества, поэзии, трагизма человеческого удела. Джон Хантер в романе, наоборот, фанатик от науки. В первой его сцене шестилетний мальчишка из захолустного Ист-Киркледи послан в поле пугать ворон. Вот как описывается первый на страницах романа контакт героя с живой материей: «Он подставляет к травинке палец. Ползущее [Джон не знает, как называются насекомые, он зовет их просто crawl]. – *И. К.*] переползает, он не чувствует: оно такое легкое, или у него пальцы замерзли? На пальцах вкус соли, земли, дерьма. Он сжимает кулак. Разжимает, осторожно отрывает ползущему ножку. Когда он недавно сделал это в первый раз, у него в животе разлился жар, повыше пупка, а теперь нет. Он отрывает вторую ножку. Он умеет считать, говорят, что не умеет, а он умеет. Ножка раз, ножка два, три, четыре. Считать, да; и немножко читать. Ползущее извивается у него на ладони. Почему не улетело, пока могло? Дергается теперь всем, что осталось. Наверно, я ему понравился, оно захотело подружиться. Он же не хотел ничего плохого, просто посмотреть, что получится. Он хотел бы вернуть ножки, как было, вот интересно, оно еще живое или уже мертвое? Он, Джон Хантер, вздыхает, и из его вдоха складываются слова: “Это был опыт. Не жестокость”» [Mantel 2011: 17]. В этом потоке сознания заложены лейтмотивы образа Хантера: бесчувствие к грязи, смраду, подсознательная связка сексуальность – насилие, любопытство ученого, атрофия нравственного чувства. Граница уважения к жизни преодолена им еще в детстве.

Носитель просветительского материализма, Хантер иногда сознает, что вряд ли его цель – постичь разницу между живой и неживой материей – достижима с помощью скальпеля, но другими инструментами он не располагает. В изображении Хантера есть эпизоды, в которых в нем как бы пробивается человечность: когда он вдруг интересуется, кем были при жизни его «препара-

ты», или чувствует предательскую слабость собственного тела. В последних словах романа автор в постмодернистском духе прямо обращается к своему герою, требующему от жизни бесконечных знаний и бесконечного времени: «А время требует тебя, Джон. Ты станешь пшеничным зерном. Ты превратишься в лужу воды. В червя, в муху. А муху сдует ветер» [Mantel 2011: 133].

Роман можно рассматривать сквозь призму актуальных проблем критической теории, которые в нем очевидно присутствуют: здоровье и болезнь, телесность, маргинальная культура, колония и метрополия, место женщины в патриархатной культуре. Однако эта проблематика оказывается подчиненной общему конфликту романа, столкновению двух отношений к миру. Первое, поэтическое, основанное на вере в существование невидимого глазу, воплощено в образе Великана; второе, эмпирически-научное, воплощает Джон Хантер. Это конфликт, обильно представленный в литературе XIX–XX вв., только Мантел отказывается принимать в нем определенную сторону. В описании умирания Великана чередуются моменты активности воображения и апатии, когда он покоряется неизбежности эмпирического мира: «Для бедняка и для великана всегда найдется разделочный стол и помойное ведро, котел и кипящая кастрюля, и мусорная свалка; день или неделю он пребудет вонью, безмянный, обреченный забвению. Рассказы о нем не спасут. Человеческая память иссякнет первой, потом память животных, память растений, и наконец – память камней. Ветер и морская вода источат камни, цепочка прервется, смысл потеряется, перестанет понимать свою природу. Нам надо на коленях молиться истории, иначе мы погибнем. Нам надо сделать шаг вбок, в страну, где пространство скручивается в узлы, заплетается в косы, где время сжимается и перекручивается, где за день протекают годы» [Mantel 2011: 131]. «Шаг в сторону», пересоздание пространства и времени – это и есть оправдание существования исторического романа, потребности в нем на индивидуальном и культурном уровне.

Эпиграф к «Великану О'Брайену» взят из стихотворения шотландского поэта Джорджа Макбета (1932–1992):

But then,
All crib from skulls and bones who push the pen.
Readers crave bodies. We're the resurrection men.
(*The Cleaver Garden*, 1986).

Автор исторического романа, таким образом, – тот, кто буквально занимается воскрешением мертвых тел, возвращает дух умершим. В «Великане О'Брайене» Мантел решает проблему воскрешения прошлого с акцентом на его материально-телесную полноту и непосредственность психологического переживания времени.

Прежде чем расстаться в «Великаном», отметим в нем любопытные интертекстуальные переключки с прочими рассматриваемыми романами. В «Великане О'Брайене» Марат, уже фигурировавший в ее первом романе, пока не появился на подмостках большой истории, он всего лишь соперник Хантера в схватке за славу, шарлатан и болтун; показателем страданий во время болезни Хантера становится его готовность довериться «хоть Марату». С другой стороны, в ее творческом сознании уже присутствует фигура Томаса Кромвеля. Когда ошеломленный Великан выгоняет Хантера, предложившего ему 50 фунтов за его труп, единственное, что Чарли произносит: «Убирайтесь. Кромвелец» [Mantel 2011: 121]. Здесь имя Кромвеля символизирует предел низости, то есть пока автор воспроизводит стереотипную его оценку. Само наличие подобных переключек свидетельствует о единстве творческого сознания автора как общего источника романов.

На самом деле первым «мантеловским» историческим романом был уже первый опыт Мантел в жанре, «Стремление к безопасности», который 12 лет не мог найти издателя. Роман впечатляет эпическим размахом. На почти девятистах страницах Мантел изображает события 1763–1793 гг., причем 700 страниц занимает описание эпохи революции, 1789–1793 гг. Написанный

во время их с мужем пребывания в Ботсване, роман использует несколько тетрадей выписок из источников по Французской революции, которые Мантел успела сделать в Манчестере до отъезда в Африку. В соответствии с первоначальным замыслом «написать документальный роман, полностью основанный на фактах» [Simpson 2015], текст содержит выдержки из газет и памфлетов эпохи, из донесений дипломатов, из писем и мемуаров участников событий, с указанием автора и источника. Наряду с авторскими резюме того или иного этапа революции, документ используется в привычной функции, для создания панорамы изображаемой эпохи. Вскоре писательница достигла предела в использовании факта в литературе: «Через несколько месяцев я дошла до эпизода, для которого мне не хватало фактов, и начала выдумывать. И мне это понравилось...» [Simpson 2015], – здесь и начинается самое интересное, то, как на основе документа выстраивается воображаемый мир исторического романа.

На вопрос о том, почему она так хорошо пишет об истории, Мантел отвечает: «Я с детства испытываю глубокое уважение к прошлому... У меня есть способность переноситься в другие пространства. В этом нет никакой мистики. Для меня прошлое всегда присутствовало в настоящем. И я обожаю исследовательскую часть процесса, эту работу с гигантскими массивами фактов. Мне нравится, что я могу свободно лавировать между фактами, связывать их как хочу» [Mantel 2012].

Прошлое под пером Мантел оживает благодаря бесшовной вязи документальных фактов частной и повседневной жизни эпохи с фикциональными мотивировками действий персонажей. Ее работа исторического романиста состоит в том, что она бесстрашно устремляется в пространство между неизбежно неполными документальными свидетельствами и заполняет его психологическими портретами исторических деятелей, которые выполнены на основе глубочайшего знания человеческой природы, с полным пониманием роли случая в истории

и невозможности до конца разгадать загадку человеческой личности.

В «Стремлении к безопасности» Мантел впервые обращается к проблематике трилогии – путь на вершину власти людей, которым норма эпохи перекрывала такую возможность в силу их низкого происхождения. Однако исключительность судеб и карьер, всемирно-историческая роль ее героев не возвращает автора к старой проблематике «роли личности в истории». Мантел избирает героями двух выходцев из судейского сословия и деклассированного аристократа, которые были лидерами Французской революции, – Дантона, Демулена, Робеспьера.

Выросший на земле, витальный, нацеленный на жизненный успех Жорж Дантон – один из тех адвокатов, которые смотрят на революцию как на шанс разбогатеть. Его обожает улица за бравый внешний вид, зажигательные речи против власти, произносимые знаменитым громовым голосом, за решительность в расправах, за то, что рядом с ним красавица-жена. Улица закрывает глаза на роскошь, в которой он живет, скорее, роскошь сочетается с окружающей его аурой естественного величия; улица не знает о суммах, которые ему поступают от королевского двора, от англичан. Демагог Дантон играет по-крупному: он вступает в политику, рассчитывая, что сможет покинуть авансцену в момент опасности. Три с половиной года он направляет движение событий: участвует в штурме Бастилии, возглавляет якобинцев в Конвенте, провозглашает отмену монархии и создание Французской республики, становится министром внутренних дел и спасает отечество, предотвращая капитуляцию Парижа, создает Комитет общественного спасения. Жизнь на такой скорости истощает даже его гигантские силы. Дантон осознает крах своей мечты о нормальной жизни. Политика его не отпустит, и в последнем всплеске сил он пытается исправить собственные ошибки, выступает против террора, который сам же легитимировал, призывает к милосердию. Но он уже фактически отдал власть Робеспьеру, проиграв тем

самым свой последний процесс, на котором он выступает в роли обвиняемого.

Робеспьер у Мантел, в отличие от Дантона, – революционер идейный. Телесно слабый, психологически зажатый, в обществе выглядящий неуместным, в кармане старомодного камзола он носит зачитанный томик Руссо. Его политика – последовательное претворение в жизнь книжного руссоизма. Скрипучим голосом, не отрывая подслеповатых глаз от исписанных ночью листов, Робеспьер бесконечно рассуждает с трибуны о «благе народа», и сила внутреннего убеждения, его вера в провозглашаемые истины, заставляет депутатов прислушаться, а народ и вовсе провозгласить Робеспьера Неподкупным, гласом истины, Святым. Его отказ занимать какие-либо выборные должности, аскетичная комната в доме плотника, его бюрократические привычки, склонность к секретности консолидируют власть того типа, которая соответствует его ущербной личности, – власть закулисную. Прикрываясь лозунгами патриотизма и верности революции, в личных разговорах осуждая беззаконие, Робеспьер действует исподтишка и выстраивает неофициальную диктатуру. У не скрывающего корыстных мотивов Дантона были реальные возможности стать единоличным правителем Франции, которые он отверг, не желая предавать республику. У бескорыстного Робеспьера нет сомнений в том, что такая ответственность ему по плечу; на вопрос Дантона, не возомнил ли себя Робеспьер непогрешимым папой римским, Демулен отвечает: «Как мелко! Он метит выше. – Святой Макс? – Он в последнее время не говорит о боге, он много говорит о Верховном Существом. Кажется, я знаю, кого он имеет в виду» [Mantel 2010: 714]. Террор для Робеспьера – логичная стадия революции, после которой, наконец, придет время всеобщего счастья, и даже себе он не признается, что им движет тот же страх за собственную жизнь. Прикрываясь абстрактным идеалом, Робеспьер приносит в жертву не только Дантона, но и своего единственного друга, Камиля Демулена.

Демулен в историографии предстает в тени Робеспьера и Дантона, как один из публицистов и идеологов революции. Не так у Мантел – она ставит его вровень с ними, а поскольку роман открывается сценой из его детства, события его бурной личной жизни составляют основу сюжета, и завершается роман сценой его казни, можно сказать, что Демулен является центральным героем романа. Мантел делает его ближайшим другом одновременно Робеспьера, который был свидетелем на его свадьбе и крестным отцом его сына, и Дантона, с которым они были вместе казнены. Убежденный республиканец, прирожденный бунтарь, излучающий «черное обаяние», Демулен в романе – анархический разрушитель любых устоев общественной и политической жизни, ироничный, даже циничный, интеллеktуал, герой практического действия, чья пламенная речь в Пале-Рояле 12 июля 1789 г. подвигла парижан на вооружение и последующее взятие Бастилии. Демулен исполняет в романе функции посредника между Дантоном и Робеспьером. Он сглаживает их личную неприязнь и политические противоречия, понимая их несовместимость, пытается координировать их совместную работу, причем его собственной революционной совестью выступает в романе Марат. Из всех персонажей романа Камиль, адвокат, ставший журналистом, в наибольшей мере наделен воображением и саморефлексией.

В отличие от Дантона и Робеспьера, Камиль с самого начала событий знает, что ставкой в революции является его жизнь. Все эти годы он поглощен лихорадочной активностью в политике и в личной жизни, он успевает везде и известен всем как «адвокат фонаря», но за фасадом успеха скрывается человек, чувствующий над собой крыло смерти. Он раньше остальных понимает, что за все последует расплата, что единственное безопасное место для него – могила [Mantel 2010: 651]. При всем своем страхе смерти он выступает против террора и отвечает отказом на предложение Робеспьера спастись, отрекшись от Дантона.

Главный конфликт романа можно определить как противостояние в принципе благородной идеи, очищенной до стерильности и потому превратившейся в бесчеловечную схему, и реальной социальной практики. Сила «Стремления к безопасности» не просто в изображении взаимообусловленности идеологии, политики и частной жизни, не просто в размышлениях о природе власти. Мантел говорила о том, что здесь она впервые нашла свои способы обращения с исторической информацией [Arias 1998: 288], способы создания иллюзии полного погружения в прошлое.

Чтобы быть убедительным для читателя, прошлое должно быть воссоздано с должной мерой материальной достоверности, что называется, передавать аромат эпохи. Читатель получает представление об экономическом состоянии Франции восьмидесятых годов XVIII в., устройстве жизни в Версале и Тюильри, в доме парижского чиновника, ремесленника, на провинциальной ферме, о порядках в Конvente и в тюремной камере – повсюду, куда поток истории увлекает ее героев. Мантел позже подчеркивала, какого труда ей стоило органично применить в романе мельчайшие исторические свидетельства, разбросанные по редким документам, для детализации материально-бытовой стороны эпохи [Arias 1998: 288].

Мантел отказывается от подробного портретирования персонажей, даже когда по сюжету с них пишут портреты. Внешность в романе – это то, что персонажи подмечают друг в друге: следы радости, озабоченности, усталости, гнева в выражении знакомых лиц, проявление эмоций, то, что важно людям в процессе общения. Привычные лейтмотивные портретные детали утрачивают статичность: так, заикание Камиля то ярко выражено, то вовсе пропадает, в зависимости от его эмоционального состояния; театральная взмах головой, которым Камиль отбрасывает с глаз гриву черных волос, другие персонажи могут неосознанно заимствовать или презрительно пародировать. Дантон, сидя, двигает свое кресло ближе или дальше от собеседника, часто вытягивает

свои длинные ноги, как бы стараясь занять как можно больше пространства; когда вполне зоркий Фабр д'Эглантин хочет кого-то унижить, он смотрит на собеседника в лорнет и т. д. Персонажи часто смотрятся в зеркало, не столько видя в нем свое отражение, сколько размышляя о себе.

Вот характерное для Мантел использование портретного элемента в многофокусной сцене, когда Люсиль Демулен, Дантон и Робеспьер выбирают имя для будущего ребенка Демуленов, Ораса-Камиля, и Робеспьер одобряет первое, потому что «Гораций был большой поэт, настоящий республиканец», а второе, по словам Дантона, потому что он видит в Камиле своего личного Горация: «Робеспьер вяло улыбнулся. Он отдавал себе отчет в неискренности своей улыбки. Если следующее поколение его не забудет, помнить будут его вялую, холодную улыбку, как Дантон запомнится своим размером, энергией, шрамом на лице. Возможно, его улыбка казалась людям саркастичной, или покровительственной, или улыбкой неодобрения. Но другой у него не было» [Mantel 2010: 420]. Робеспьер здесь, как обычно, смотрит на себя с точки зрения истории.

Как часть портретной сферы описания, фиксируется смена мод: отказ от пудренных париков и фижм (последний парижанин в пудренном парике – Робеспьер, это внешнее проявление его внутренней закостенелости), мода на алую ленту на шее в разгар террора, белое муслиновое платье, в котором содрогается на холодном ноябрьском ветру Манон Ролан перед гильотиной. Телесность в романе также используется вне прямой связи с портретом; например, кровавая атмосфера террора передается, среди прочего, цитированием угроз между председателем Комитета безопасности Вадье и Дантоном: «Вадье (о Дантоне): Мы вычистим всех, а это фаршированное тюрбо оставим на закуску. Дантон (о Вадье): Вадье? Я выем его мозги и наложу в его череп» [Mantel 2010: 755].

На этом уровне микроистории создается материальная среда, как бы первичный бульон подлинности, в котором существуют

персонажи; одновременно такие детали могут играть в повествовании неожиданными, символическими смыслами. Так, в сцене казни Марии-Антуанетты она зовется не по имени и не по многочисленным презрительным прозвищам, которые воспроизводились в предыдущем повествовании. Теперь королева – «она», то есть просто женщина, часть человечества. Точно описывается последний ее туалет: бедное белое платье, грубые черные чулки и – контрастное цветовое пятно – туфли сливового цвета на высоком каблуке, последнее, что она сохранила от прошлого. Ее знаменитые светлые волосы грубо обрезаны и будут сожжены рукой палача. Тот час, что она, со связанными руками, стоит в тележке, везущей ее сквозь ревушие толпы к месту казни, она безмолвно вглядывается усталыми глазами в окружающие лица «в поисках жалости»; ее последние шепотом произнесенные слова обращены к палачу, которому она на эшафоте «в слепоте и ужасе» наступает на ногу: «Простите, мсье. Я не хотела» [Mantel 2010: 716]. Эти документально зафиксированные слова заставляют по-новому увидеть роль Марии-Антуанетты в истории революции: она ее не хотела, она хотела только быть той, кем она была – королевой, и казнена она за то, что была сама собой. В читателе пробуждается волна сочувствия и негодования против тех, кто провел несправедный процесс против давно беспомощной женщины и с удивлением обнаруживает на следующий день, что смерть «тиранки» никак не приблизила их к личной безопасности, не утишила внутреннее беспокойство. Такая плотность материально-исторических фактов придает убедительность персонажам романа.

Но создание иллюзии достоверности, реалистичности изображения прошлого есть первое условие любого удачного исторического романа. Прошлое у Мантел дает ощущение свежести, погружения в неизвестное не только потому, что оно альтернативно любой историографии Французской революции. Встает вопрос, восходящий к рецепции Вальтер Скотта – есть ли у нас уверенность, что созданная в историческом романе картина эпо-

хи «верна», что у последующих поколений в принципе есть к ней доступ, что писатель не спроецировал на прошлое свою современность, что не последовал слепо за какой-то одной версией эпохи, утвердившейся в работах историков, в массовом сознании? И здесь Мантел вновь переводит проблему на другой уровень. Для нее нет прошлого как единого текста, оно так же неисчерпаемо – и принципиально непознаваемо до конца – как день сегодняшней. Ее историческое письмо заряжается этим постоянным балансированием на грани парадокса – необходимости создания убедительной, цельной картины эпохи и сознания невыполнимости этой задачи. Мантел как исторический романист достигает в этой балансировке нового уровня, который ничем, кроме масштаба творческой личности автора, ее таланта, для нас не объясняется. И этот уровень ощущает большинство читателей, но в чем именно он проявляется в тексте, где его, так сказать, опознаваемые точки, нелегко сформулировать, поскольку ее писательское видение определяет роман в целом.

Ее прошлое – незавершенное, в котором читатель находится бок о бок с героями, не знающими своей судьбы. Они принимают решения на глазах читателя, они действуют под влиянием своих убеждений, эмоций, иллюзий, иррациональных порывов и случайных обстоятельств. Как в жизни, в романе нет поведенческих схем, единого для всех персонажей понимания событий, высказанных мнений, мотивов поведения. Отдельные главы романа написаны от лица Дантона, Габриэль Дантон, Робеспьера, Аннет Дюплесси, Манон Ролан; с точки зрения Камиля, Люсиль, Фабра, Филиппа Эгалите, Шодерло де Лакло. Иногда автор прибегает к формальной драматизации, полностью устраняя из повествования рассказчика. В рамках любой сцены многократно меняется фокус изображения, диалоги обрастают психологическим контекстом сразу всех их участников, любая деталь может восприниматься и как чисто описательная, и как символическая. Четко маркированные документы эпохи не затмевают собой, как это часто бывает при использовании документа, остального повествования.

Именно к сфере авторского, а не документального повествования, принадлежат самые яркие страницы романа. Прошлое в романе – Иное, иное время, иное пространство, по природе отличное от настоящего времени читателя, или от современного пространства Парижа, и читатель открывает для себя это чудо Иного, ключи к которому могут лежать только в современности, только в его, читателя, жизненном опыте, уме, начитанности. Не в «Великане О'Брайене», а в «Стремлении к безопасности» Мантел впервые вышла на это видение истории, на соответствующую этому видению постоянно смещающуюся, ускользающую от всякой определенности, восхитительно разнообразную и непредсказуемую технику исторического повествования, которая получит дальнейшее развитие в еще более грандиозных рамках трилогии о Кромвеле, который «все это время прятался в потемках моих планов» [Mantel 2017: 8.02].

О первых романах трилогии, помимо восторженных рецензий, написано пока совсем немного [Pollard, Carpenter 2018: 27–40; Arnold 2019: 145–158; Кабанова 2013, 2013а; Проскурнин 2015, 2016, 2016а]; ее детальный анализ – дело будущего. Обозначим здесь только точки преемственности по отношению к «Стремлению к безопасности» и отдельные направления углубления мантеловского понимания истории.

Герой трилогии Томас Кромвель уже в первом романе проделывает путь на вершину власти, с учетом эпохи, еще более невероятный, чем путь Дантона и Робеспьера. Сын кузнеца и пивовара из Патни становится секретарем, министром, и, по Мантел, ближайшим другом короля Генриха VIII. В романе «Зеркало и свет» Кромвель всходит на плаху уже графом Эссексом – беспримерная в английской истории карьера для человека его происхождения. Эта исключительная биография просто обязана быть интересной.

Автор исходит из признания конфликтности исторических свидетельств о Кромвеле, оценок его историками, неуловимости его человеческой сути. Мантел начала работу с документами

для «Волчьего зала» (изначально планировался один роман) в 2005 г., и позже в публичной лекции вспоминала, чем ее, помимо беспроектной тюдоровской эпохи, привлекла фигура Кромвеля. До начала работы с источниками она воспринимала его так же, как все, то есть как злодея, изменившего курс английской истории. Но вот она начинает читать документы, и некоторые места в письмах Кромвеля 1523 г. заставляют ее рассмеяться, и она говорит себе: «...да ты с чувством юмора, я хотела бы с тобой поработать!» [Mantel 2017: 31]. Чтение донесений испанского посла углубляет эту симпатию: «Он был заморожен Кромвелем, его беседой, гостеприимством, тщательно продуманными обмолвками, его шутками. Посол описывает, как в разговоре лицо Кромвеля зажигается внутренним светом, как после того, как он выскажет особо вескую или остроумную мысль, он отводит глаза в сторону – вот там я и помещаю моего читателя, чтобы в эти моменты он встречался глазами с Кромвелем» [Mantel 2017: 33]. Мантел симпатично полное отсутствие в Кромвеле попыток как-то выстраивать свой образ в глазах современников и потомков. Письма Кромвеля почти не сохранились, зато целиком сохранился тщательно организованный архив полученных им писем, из которых косвенно восстанавливается образ адресата, как будто отражение колеблется во множестве зеркал. Знаменитый портрет Гольбейна, по Мантел, только скрывает загадку Кромвеля. «Кромвель представляет собой самый интересный объект изображения – личность, сопротивляющуюся репрезентации» [Mantel 2017: 34]. Она воспринимает это как вызов, как лучшую стимуляцию для исторического романиста – вдохнуть душу в умершего человека, чьи деяния невозможно было ни отменить, ни замолчать поколениям недоброжелателей, но чей внутренний мир, по крайней мере в ее версии, ожил для читателей трилогии, не перестав при этом быть загадкой.

Нерв трилогии – отношения Кромвеля с его государем. Без Генриха нет Кромвеля, тогда как Генрих обитает над людьми, он сам себе закон. На примере абсолютной власти средневеко-

вого суверена, который желает выглядеть христианнейшим рыцарственным принцем, а на деле является капризным, скупым, подозрительным деспотом, Мантел исследует природу власти как таковую. Как личность, Кромвель изначально крупнее Генриха, но у него перед глазами – пример его наставника кардинала Вулси, который умер потому, что не смог исполнить желание короля. С тех пор Кромвель осознает, что в обличье крупного мужчины средних лет скрывается не просто человек (это была ошибка Анны Болейн), но, «как и остальные государи, наполовину бог, наполовину зверь» [Mantel 2020: 69]. Кромвель всегда отдает себе отчет в опасности своего положения, помнит об Икаре, слишком приблизившемся к солнцу. Но он женит сына на сестре королевы Джейн Сеймур и становится тем самым родней Генриха, а слухи о якобы лелеемых им планах самому жениться на дочери Генриха Марии играют важную роль в его падении. Завистники обвиняют его в том, что он ставит себя не просто над аристократами, но над королем. Когда Генрих видит в нем угрозу своей власти, Кромвель погибает от гнева зверя.

Среди персонажей трилогии Кромвель – единственный, кто думает о благе Англии; он коррумпирован не меньше, чем остальные приближенные короля, но в отличие от них, нельзя сказать, что им движут эгоизм и алчность. Он аккумулирует власть естественным образом, на основе своего человеческого превосходства над окружающими, уникального сочетания гуманистических убеждений, практического гения, европейского кругозора, презрения к католической церкви и стремления облегчить жизнь народа. Кажется, что у него нет своей особой программы, что он только верно служит Генриху, воплощая в жизнь его высказанные и невысказанные желания. Но автор показывает, что желания, мнения, а иногда и слова короля внушены именно Кромвелем. Сила Кромвеля в реалистичности, предусмотрительности и организованности; он подчиняет свои принципы обстоятельствам, и в историческом плане далеко не все его начинания успешны. Половинчаты его успехи в деле обеспечения престолонасле-

дия, собственно, на четвертой жене Генриха он и спотыкается; он становится жертвой прокатолической партии при дворе, не успев широко развернуть дело Реформации; он казнен по приказу короля, с которым его связывали практически братские отношения.

Повествовательное время в трилогии – настоящее, в ретроспективных сценах – прошедшее. Этот прием проведен здесь более последовательно, чем в романе о Французской революции, что еще больше усиливает вовлеченность читателя. Основное время действия, настоящее трилогии – 1529–1540 гг., с момента падения Вулси, низшей точки в жизни Кромвеля, через его фантастическое возвышение вплоть до его казни; реальное время – насколько простирается память индивидуальная и культурная, вплоть до античного и христианского мифа. Основное место действия – Англия, преимущественно Лондон, королевские и епископские резиденции, но ментальное пространство Кромвеля несравненно шире, от Антверпена до Константинополя. Точка зрения – точка зрения главного героя, в основном несобственно-прямая речь и внутренний монолог, в котором вместо «я» стоит «он». Особо следует отметить появление в трилогии повествовательного плана, которого не было в предыдущих исторических романах, но к которому Мантел подбиралась в таких романах на современном материале, как «Перемена климата» (1994) и «Чернее черного» (2005), – это план трансцендентного.

Мантел потеряла веру в ранней юности. В «Волчьем зале» пророчица Элизабет Бартон разоблачается как орудие в руках противников Анны Болейн; в «Зеркале и свете» Кромвель вскрывает гробницу Св. Томаса Беккета в Кентербери, не опасаясь святотатства. Просто главные герои – Кромвель, Генрих – постоянно ведут диалог с умершими; уход человека из жизни не становится для Мантел поводом вычеркнуть его из числа действующих лиц романа. Так, Кромвель после смерти своего наставника кардинала Вулси продолжает советоваться с его призраком; Вулси в алом кардинальском облачении является ему не только во сне, но на-

едине, продолжает служить поддержкой своему ученику вплоть до эшафота.

Сюжет хронологически движется вперед, а нарратив делает временные петли назад, возвращаясь многократно к одним и тем же эпизодам, которые при каждом повторе проявляют новые смыслы, извлекая из памяти Кромвеля вытесненное, забытое, перечеркнутое: сожжение на костре лоллардки, которое Кромвель видел маленьким мальчиком; его первая встреча с Томасом Мором; утрата жены и дочерей; низвержение и смерть Вулси; сентябрьский день в поместье Сеймуров Вулф Холл, когда он увидел интерес Генриха к Джейн. И уже почти в финале читатель узнает, что произошло ночью накануне открывающей трилогию сцены, в которой отец пятнадцатилетнего Тома едва не забил его насмерть. Намеки на то, что Кромвель – убийца, по-разному воспринимаются по мере чтения трилогии; в финале выясняется, что Том тогда заколол своего ровесника и давнего недруга, мальчишку, который промышлял ловлей угрей. Три смерти в трилогии как бы задают ее большой композиционный ритм – первый том кончается сценой казни Томаса Мора, второй – казнью Анны Болейн, и в финале третьего тома Мантел помещает сцену казни Кромвеля.

Остановимся на ней подробнее как на образце мастерства автора. Сцена документальна вплоть до последних деталей, которые Мантел заимствует из нескольких источников. Очевидец, историк Эдвард Холл, в книге 1548 г. дословно воспроизводит речь Кромвеля на эшафоте и заканчивает упреком палачу за плохо (*ungoodly* [Hall 1809: 839]) исполненную обязанность. Джон Фокс в «Книге мучеников» (1563) собирает значительно больше красочных деталей утра 28 июля 1540 г. на Тауэр-Хилл. Фоксу важно противопоставить лорда Хангерфорда, которого казнят вместе с Кромвелем за уголовные преступления, мученику за веру Кромвелю, поэтому Кромвель у него радостно завтракает, бодро выходит из камеры и ободряет сникшего Хангерфорда: «Если вы раскаяетесь в содеянном, Господь простит вас ради Христа, поэтому

не отчаивайтесь. Нам предстоит жестокий завтрак, но с упованием на милость Божию, обед наш будет радостным» [Foxe 1803: 570]. Мантел опускает шуточки насчет завтрака и обеда, но смысл передает почти дословно: «Милорд? Времени у нас мало, нас ждет большая, но недолгая боль. У вас хватит мужества вести себя с надеждой? Если вы вправду раскаиваетесь в содеянном, Господь будет милостив» [Mantel 2020:749]. Еще свободней, чем в сцене казни Марии-Антуанетты, автор комбинирует источники, опускает ненужное ей, по-новому связывает наличное, так что вся сцена наполняется новым смыслом. Например, историки спорят о том, что означает у Холла «плохо исполненная» обязанность палача: смог ли он отрубить голову с одного удара, или как-то оскорбил Кромвеля [Schofield]. Мантел интерпретирует исторический диспут по-своему: палач дышит на Кромвеля алкоголем, и осужденный замечает, как туп его топор. Но в отличие от источников, ее Кромвель не просит у короля прощения, не подчеркивает, что умирает в католической вере, вообще не обращается к толпе. Слова из последней речи Кромвеля в передаче Холла автор переносит в поток сознания Кромвеля на эшафоте, выделяя их курсивом.

Финальная сцена трилогии планировалась с момента, когда автор приступила к работе над первым романом. В начале трилогии Том корчится на мощеном дворе родного дома, увертываясь от ударов тяжелых отцовских сапог, а Уолтер кричит ему: «Вставай!». Финал закольцовывает первую сцену, придавая целому эстетическую завершенность, которая неизвестна реальному прошлому.

В «Великане О'Брайене» уже была высказана достаточно абстрактными понятиями версия о том, как человек после смерти растворяется в природной материи. В финале трилогии то же самое сделано намного более тонко. Насколько нам известно, впервые в литературе публичная казнь изображается с точки зрения казнимого с исключительной психосоматической убедительностью; автор изображает переживания и ощущения героя в мо-

мент отрубания головы, то, как из него вытекает жизнь, как он возвращается в ничто, в природу – и что от него остается.

Кромвель на эшафоте; палач уже получил от него деньги, герой по обычаю простил палача, согласился принять смерть, не дал завязать себе глаза. Он говорит себе, что всего лишь последует за своим хозяином, не называя Вулси по имени.

«Перед ним мелькает что-то алое. Он думает, только это мне и надо сделать, последовать за моим хозяином. Протянуть руку, дотронуться до его облачения. Увидеть, как разольется алое, следовать за ним.

Он опускается, чтобы умереть. Он думает, другие могут, значит, смогу и я. Он вдыхает сладковатый запах опилок, откуда-то доносится аромат с кухни Фрескобальди, чеснок с гвоздикой. Краем глаза он видит, как зрители кругом опускаются на колени и отворачиваются. Во рту у него пересохло, но он думает, пока дышу, я молюсь. *‘Вся моя решимость, вера и надежда – в твою милосердную доброту...’* Он улавливает движение в воздухе. Тень застит глаза. Голос его отца Уолтера. *‘Поднимайся, вставай!’* Он лежит, весь перебитый, на бульжнике во дворе родного дома. Все его тело содрогается. *‘Поднимайся, вставай. А ну, вставай!’*

Боль острая, жальная, рваная, пульсирующая. Он ощущает вкус своей смерти: медленный, металлический, еще не раскрывшийся. В ужасе он хочет повиноваться отцу, но рукам не за что уцепиться, и ползти он не может. Он угорь, он червь на крючке, сила его покидает, выливается под него, и кажется, что он уже давно дал согласие на смерть: но только сердцу его об этом не сказали, он чувствует, как оно трепещет в груди, пытаясь биться. У его щеки нет опоры, она на красном. Он думает, *следуй*. Уолтер говорит, *‘Давай, мальчишка, заблуй еще мне все тут, блевани на мою мостовую. А ну, встать. Кровью ползающего Христа, вставай!’*

Ему очень холодно. Люди думают, что холодеют постепенно, но нет, сейчас. Он думает, это зима. Я в Лонде [помесье

в Лестершире, где Кромвель мечтал провести старость. – *И. К.*] Я провалился в хрустящий белый сугроб. Я машу руками, как ангел крыльями, но я кристалл, я лед, я погружаюсь глубоко: вот я уже вода. Под ним вздымается земля. Его увлекает течение реки, он хочет разглядеть узор, мерцающий, зыбкий, алый. Между двумя биениями пульса он переключается, его выносит темно-красный отлив его внутреннего моря. Он уже далеко от Англии, от этих островов, от вод соленых и пресных. Он исчез, он – скользкий гравий под ногами, последний слабый всплеск в память о себе. Ослепленный, на ощупь он ищет проход, какую-нибудь дверь: он следует вдоль стены за светом» [Mantel 2020: 752–753].

Какой свет ожидает Кромвеля после смерти, автор поясняет в завершающей роман цитате из «Африки» Петrarки:

«Поскольку я надеюсь и желаю вам надолго пережить меня, для вас, быть может, настанет лучшая эпоха. Когда тьма рассеется, наши потомки смогут вернуться в чистое сияние прошлого» [Mantel 2020: 753–754].

Итак, можно сказать, что в каждом своем историческом романе Мантел с помощью тщательной проработки исторических документов, подключая к ним свободу мощного воображения, достигает идеального баланса политического и повседневного, универсального и частного, бытового и трансцендентного, ничем не нарушая жизнеподобие создаваемой картины прошлого. Ей всякий раз удается пролить неожиданный свет на, казалось бы, всесторонне описанные в историографии события, и ее версия описываемого периода начинает доминировать в последующей историографии, чему свидетельством все книги историков о Кромвеле, вышедшие за последние десять лет. Читатель познает ее героев полнее, чем это возможно при личном знакомстве с человеком. Уважение Мантел к читателю сказывается в том, что она представляет ему высокоинтеллектуальных героев, которые не укладываются в привычные эмоциональные типажи; читателю интересно наблюдать за их реакцией на жизненные

обстоятельства, подниматься до их уровня. Мантел возвращает этим известным из историографии обстоятельствам свежесть новизны, они переживаются персонажами и читателем как непредсказуемые, воистину новые повороты. Она создает вокруг своих персонажей, из их взаимодействий, мыслей, осознанных и неосознанных мотивов поведения, альтернативные версии важных моментов истории, и многослойность, авторское психологическое мастерство, нарративная завершенность рассказываемых историй создают у читателя ее текстов ощущение «чистого сияния прошлого», неисчерпаемости истории и неутолимой жажды продолжения.

Список литературы

Кабанова И. В. Оценщик рисков: образ Томаса Кромвелля в исторической прозе Хилари Мантел // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 1. С. 49–57.

Кабанова И. В. Религиозная проблематика в романах Х. Мантел о Кромвелле // Филология и культура. *Philology and Culture*. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2013а. 2 (32). С. 119–123.

Проскурнин Б. М. Hilary Mantel's Novels about Thomas Cromwell // *Footpath. A Journal of Contemporary British Literature in Russian Universities*. January 2015 – December 2015. № 9 (4). P. 57–69.

Проскурнин Б. М. Историческая диалогия Хилари Мантел и «память жанра» // Филологический класс. 2016. № 2 (44). С. 77–83.

Проскурнин Б. М. Costumes and Creations in the Novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell // *Мировая литература в контексте культуры*. 2016. № 5 (11). С. 85–100.

Arias Rosario. An Interview with Hilary Mantel // *Atlantis* 20 (2), 1998. P. 277–289.

Arnold Lucy. Reading Hilary Mantel: Haunted Decades. Bloomsbury Academic, 2019. 240 p.

Mantel Hilary. *A Place of Greater Safety*. L.: Fourth Estate, 2010. 872 p.

Mantel Hilary. *The Giant*, O'Brien. Henry Holt and Co.; First ebook edition, 2011. 141 p.

Mantel Hilary. Booker Winner Hilary Mantel on 'Opening Up the Past'. Channel 4 Interview with Krishnan Guru-Muthy. 12.10.2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-1-wBRsQAVo> (дата обращения: 10.06.2020).

Mantel Hilary. *I Met a Man Who Wasn't There: Lecture*. The Huntington. 19.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kEXatV1hqZo> (дата обращения: 12.06.2020).

Mantel Hilary. *The Mirror & the Light*. N. Y.: Henry Holt and Co, 2020. Kindle edition. 759 p.

Hall Edward. *Hall's Chronicle, containing the history of England, during the reign of Henry the Fourth, and the succeeding monarchs, to the end of the reign of Henry the Eighth*. L., 1809. URL: <https://archive.org/details/hallschronicleco00halluoft/page/n847/mode/2up?q=patiently+suffered+the+stroke+of+the+axe%2C+by+a+ragged+and+butcherly+miser%2C> (дата обращения: 4.06.2020).

Foxe John. *The Book of Martyrs, or, Christian Martyrology*. Vol. 1. Liverpool: J. Nuttall, 1803. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=U32YJQHvo5MC&hl=ru&pg=GBS.PP6> (дата обращения: 4.06.2020).

Pollard Eileen, Carpenter Ginette (eds). *Hilary Mantel: Contemporary Critical Perspectives*. Bloomsbury Academic, 2018. 184 p.

Schofield John. *Thomas Cromwell and the 'Ungoodly' Executioner*. URL: <https://www.thehistorypress.co.uk/articles/thomas-cromwell-and-the-ungoodly-executioner/> (дата обращения: 4.06.2020).

Simpson Mona. *Hilary Mantel Interviewed by Mona Simpson*. *Art of Fiction*, № 226 // *Paris Review*. Spring 2015. № 212. URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/6360/art-of-fiction-no-226-hilary-mantel> (дата обращения: 5.01.2017).

Об авторах

Hewitt Karen, Почетный профессор Пермского государственного национального исследовательского университета; Главный координатор академических обменов Колледжа Св. Антония (Оксфордский университет, Великобритания); e-mail: karen.hewitt@conted.ox.ac.uk

Попова Ирина Юрьевна, к. ф. н., доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова; 119991, г. Москва, Ленинские Горы, МГУ, стр. 51; e-mail: irapo@mail.ru

Бячкова Варвара Андреевна, к. ф. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета; 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15; e-mail: bvarvara@yandex.ru

Проскурнин Борис Михайлович, д. ф. н., профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета; 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15; e-mail: bproskurnin@yandex.ru

Новокрещенных Ирина Александровна, к. ф. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета; 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15; e-mail: ira-pikuleva@mail.ru

Жук Максим Иванович, к. ф. н., доцент кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета; 690091, Приморский край, г. Владивосток, ул. Суханова, 8; e-mail: mzhuk1@yandex.ru; zhuk.mi@dvvf.ru

Рогачевская Марина Станиславовна, д. ф. н., профессор кафедры зарубежной литературы Минского государственного лингвистического университета; 220034, Республика Беларусь, г. Минск, ул. Захарова, 21; e-mail: marinarogachewskaya@gmail.com

Братухин Александр Юрьевич, д. ф. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного на-

ционального исследовательского университета; 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15; e-mail: bratucho@yandex.ru

Авраменко Иван Александрович, к. ф. н., доцент департамента иностранных языков; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; 614070, г. Пермь, ул. Студенческая, д. 38; e-mail: iavramenko@hse.ru

Селитрина Тамара Львовна, д. ф. н., профессор кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета; 450000, г. Уфа, ул. Октябрьской революции; e-mail: selitrina@yandex.ru

Хабибуллина Лилия Фуатовна, д. ф. н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета; 420021, г. Казань, ул. Татарстан, 2, Институт филологии и межкультурной коммуникации; e-mail: fuatovna@list.ru

Братухина Людмила Викторовна, к. ф. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета; 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15; e-mail: loli28@yandex.ru

Сидорова Ольга Григорьевна, д. ф. н., профессор, заведующая кафедрой германской филологии Уральского федерального университета; 620002, г. Екатеринбург, проспект Ленина, 51; e-mail: ogs531@mail.ru

Бочкарева Нина Саниславна, д. ф. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета; 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15; e-mail: nsbochk@mail.ru

Кабанова Ирина Валерьевна, д. ф. н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского; 410912, г. Саратов, ул. Астраханская, 83, Институт филологии и журналистики; e-mail: ivk77@hotmail.com

Избранные труды
профессора Б. М. Проскурнина
(с 2000 г.)

1. Английский политический роман XIX века: Очерки генезиса и эволюции. Монография. Пермь, 2000. 285 с.

2. О новациях в вузовском изучении зарубежной литературы XIX века (соотношение общего историко-литературного и спецкурсового начал) // Университетское образование. Университеты в формировании специалиста XXI века / Вестник Пермского университета. Выпуск 4. Пермь, 2000. С. 70–75. (В соавторстве с Р. Ф. Яшенькиной.)

3. Несобственно-прямая речь в художественной системе романа Дж. М. Коецце «Позор» // Всемирная литература в контексте культуры: Материалы международной научной конференции. XIII Пуришевские чтения. М., 2001. С. 202–203.

4. Романтическая традиция и «Франкенштейн» Мэри Шелли // Изменяющийся языковой мир: Тезисы докладов международной научной конференции. Пермь: Пермский университет, 2001. С. 20–23.

5. Роман как самый «востребованный» жанр в викторианской Англии // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры / Сборник материалов XI ежегодной конференции РАПАЛ. Тамбов: Тамбовский университет, 2001. С. 6–7.

6. Новые подходы к изучению английского романтизма в школе // Проблемы филологического образования / Материалы VII зональной научно-практической конференции. Екатеринбург: УрГПУ, 2001. С. 185–186.

7. О новых акцентах в школьном и вузовском изучении творчества Вальтера Скотта // Проблемы литературного образования: Материалы VIII всероссийской научно-практической конфе-

ренции «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа». Екатеринбург: УрГПУ, 2002. С. 340–344.

8. Джордж Элиот и ее роман «Мельница на Флоссе» // Зарубежная литература XIX века: Практикум. М.: Флинта-Наука, 2002. С. 422–440.

9. Уровень литературоведческой подготовки абитуриентов Пермского университета (по итогам вступительных экзаменов 2002 года) // Мир литературы: Книга для учителя. Пермь: ПОИПКРО, 2002. С. 57–62. (В соавторстве с Т. Б. Трошевой.)

10. «Синтагматика» композиции романа К. Ишигуро «Когда мы были сиротами» (2000) // Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов: XIV Пуришевские чтения. Ч. 11. М.: МПГУ, 2002. С. 289–290.

11. Викторианский менталитет и английская культура XX века // Национальный менталитет и языковая личность: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский университет, 2002. С. 194–207.

12. Динамика характерологии в литературе рубежа веков (предварительные заметки в свете исторической поэтики) // Филологические заметки. Выпуск 1. Пермь: Пермский университет, 2002. С. 270–282.

13. Работа с выпускниками в университете: американский опыт, и можно ли его использовать в России. Университетское образование: Университетское образование и регионы // Вестник Пермского университета. 2002. Выпуск 4. С. 86–109.

14. «Тэтчеризм» как этап в английской литературе XX века (о новом подходе к изучению английской прозы 1980–1990-х годов) // XV Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов / Отв. ред. М. И. Никола. М.: Московский педагогический государственный университет, 2003. С. 103–105.

15. Творчество в романе Х. Курейши «Будда из пригорода» // Проблемы творческого освоения действительности в литературе Великобритании: Материалы XIII Международной конференции российской ассоциации преподавателей английской литературы. М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2003. С. 99–100.

16. Джордж Элиот и интеллектуализация английской художественной прозы (основные аспекты проблемы) // Филологические заметки. Выпуск 2. Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский университет, 2003. С. 88–107.

17. Почему необходимо изучать творчество Джордж Элиот, или Новые подходы к английскому викторианству как социокультурной целостности // Проблемы литературного образования: Материалы IX всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа». Екатеринбург: УрГПУ, 2003. С. 184–193.

18. Американский опыт работы с выпускниками, и как его можно использовать в российских университетах // Вестник Воронежского государственного университета. 2003. № 1. С. 53–67.

19. Итальянцы и «итальянское» в повести Дж. Элиот «Любовная история мистера Гилфила» // Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов. XVI Пуришевские чтения. М.: МПГУ, 2004. С. 160–162.

20. Библия и библейские аллюзии в романе Дж. Элиот «Мельница на Флоссе» // Библия и национальная культура: Межвузовский сб. научных статей и сообщений. Пермь: Пермский университет, 2004. С. 102–116.

21. Роман Джордж Элиот «Мельница на Флоссе»: Контекст. Эстетика. Поэтика. Монография. Пермь: Пермский университет, 2004. 94 с. (В соавторстве с К. Хьюитт.)

22. Роман Джордж Элиот «Мельница на Флоссе» в школьном изучении (из опыта работы) // Анализ литературного произведения в системе филологического образования: профильные

классы, колледжи: Материалы X Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы анализа литературного произведения в системе филологического образования: наука – вуз – школа». Екатеринбург: УрГПУ, 2004. С. 264–269.

23. Динамика художественного психологизма в мировой литературе на рубеже XIX – XX веков: историко-поэтологическое введение в проблему // Традиции и взаимодействия в мировой литературе: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский университет, 2004. С. 102–116.

24. Проблемы повышения качества вузовского обучения литературоведческим дисциплинам (на примере курса мировой литературы) // Учебный процесс в современной высшей школе: содержательные, организационные и научно-методические проблемы. Материалы международной научно-методической конференции. Пермь: Пермский университет, 2004. С. 242–243.

25. Болонский процесс и Пермский университет // Учебный процесс в современной высшей школе: содержательные, организационные и научно-методические проблемы. Материалы международной научно-методической конференции. Пермь: Пермский университет, 2004. С. 3–5. (В соавторстве с И. Ю. Макарихиным.)

26. О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту // Вестник Пермского университета. Иностранные языки и литературы. Выпуск 4. Пермь: Пермский университет, 2004. С. 5–13.

27. «Мельница на Флоссе» Дж. Элиот как развернутая библейская аллегория // Компаративистика: Современная теория и практика. Международная конференция и XIV съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.). Самара: Издательство СГПУ, 2004. Т. 2. С. 326–327.

28. История зарубежной литературы XIX века: Западноевропейская реалистическая проза. Учебное пособие. 2-е издание. М.: Флинта-Наука, 2004. (2-е изд. 2004; 3-е изд. 2006; 4-е изд испр. и доп. 2008. – 418 с. (В соавторстве с Р. Ф. Яшенькиной.)

29. Почему Джордж Элиот недооценена в современной России, или О пользе зарубежного взгляда на российскую англистику // Вопросы литературы. Март-Апрель 2005. № 2. С. 261–274.

30. Художественный текст и художественное произведение: где заканчивается одно и начинается другое (к вопросу о целостности филологического анализа) // Проблемы функционирования языка в разных сферах речевой коммуникации (к 80-летию профессора М. Н. Кожинной): Материалы Международной научной конференции / Отв. ред. М. П. Котюрова. Пермь: Пермский университет, 2005. С. 330–336.

31. Дж. Элиот, идеи времени и динамика английского романа // Английская литература в контексте мирового литературного процесса: Тезисы докладов Международной научной конференции и XV съезда англистов. Рязань: Рязанский госпедуниверситет, 2005. С. 115–116.

32. Динамика художественного психологизма в мировой литературе на рубеже XIX–XX веков // Anglistika: Сборник статей по литературе и культуре России и Великобритании. Выпуск 10. Юбилейный / Российская ассоциация преподавателей английской литературы: Отв. ред. Е. Н. Черноземова. М.: МПГУ, 2005. С. 33–52.

33. H. G. Wells in Russian Literary Criticism, 1890s – 1940s // The Reception of H. G. Wells in Europe / Edited by Patrick Parrinder and John S. Partington. London; New York: Thoemmes Continuum, 2005. P. 63–73. (В соавторстве с А. Ф. Любимовой.)

34. Качество вузовского обучения литературоведческим дисциплинам и организация самостоятельной работы студентов (на примере курса мировой литературы) // Университетское образование: Учебный процесс в современной высшей школе / Вестник Пермского университета. 2005. Выпуск 3. С. 95–99.

35. Библийская и религиозная гипертекстуальность романа Джордж Элиот «Ромола» // Библия и национальная культура: Межвуз. сб. научн. ст. / Пермь: Пермский университет, 2005. С. 85–89.

36. Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот: Монография. Пермь: Пермский университет, 2005. 144 с.

37. Американцы и американское в романе Мартина Эмиса «Мертвые детки» // Литература конца XX – начала XXI века в межкультурной коммуникации. XVIII Пуришевские чтения. М.: Московский госпедуниверсите, 2006. С. 104–105.

38. Франция и французы в прозе Джордж Элиот: *a posse ad esse* // Литература Великобритании и романский мир. Тезисы докладов международной конференции и XVI съезда англистов. 19–22 сентября 2006 г. Великий Новгород, 2006. С. 20–21.

39. Содержательные и методологические проблемы вузовского изучения творчества Джозефа Конрада // Классический университет в российском образовательном пространстве: Материалы международной научно-методической конференции. Пермь: Пермский университет, 2006. С. 144–145.

40. Джордж Элиот и Вирджиния Вулф: об одной юбилейной публикации // Мировая литература в контексте культуры: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский университет, 2006. С. 120–132.

41. 1970-е как переходный период в английской литературе XX века // Переходные периоды в мировой культуре и литературе. XIX Пуришевские чтения: Сборник статей и материалов. М.: Московский госпедуниверситет, 2007. С. 180–181.

42. Постмодернизм и диалог с ним в романе Мартина Эмиса «Успех» // Вестник Пермского университета. Серия «Иностранные языки и литературы». Пермь: Пермский университет, 2007. С. 61–69.

43. Джордж Элиот и Дэвид Герберт Лоуренс: так ли далеки викторианство и модернизм? // Филолошки студии. Выпуск 5. Скопје, Перм, Лубляна, Загреб, 2007. Vol. 2. С. 60–70.

44. Динамиката на уметничкиот психологизам во светската литература кон крајот на 19 и почетокот на 20 век // Спектар. Списание на институтот за македонска литература. Скопје 2007. Број 49. С. 93–107.

45. Жизнь как текст и текст как жизнь в романе Мартина Эмиса «Записки о Рейчел» // Иностранные языки литературы. Вестник Пермского университета. Выпуск 5 (21). Пермь, 2008. С. 40–48.

46. Пермский семинар и его место в отечественной англистике // Иностранные языки и литературы. Вестник Пермского университета. Выпуск 5 (21). Пермь, 2008. С. 168–170.

47. Пермский семинар и его место в российской англистике // Footpath: Contemporary British Fiction in Russian Universities. Journal. 2008. № 1. P. 11–16.

48. Русский человек и русская идея в романе Айрис Мёрдок «Время ангелов» // Россия в культурном сознании Запада. XX Пуришевские чтения: Сборник статей и материалов. М.: МПГУ, 2008. С. 118–120.

49. Курс истории национальной литературы в подготовке специалиста-переводчика // Университет в системе непрерывного образования: Материалы Международной научно-методической конференции. Пермь: Пермский университет, 2008. С. 292–293.

50. «Лист, Вагнер и Веймар»: Джордж Элиот и музыка // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения. Международная конференция. М.: МПГУ, 2009. С. 165–166.

51. Новый человек и новое время в романе Шарлоты Бронте «Джен Эйр» // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2009. Выпуск 4. С. 51–62.

52. Курс истории литературы страны первого иностранного языка в подготовке специалиста-переводчика в свете проблем литературного образования в России // Университетское образование. Университет в системе непрерывного образования. Вестник Пермского университета. 2009. Выпуск 6 (23). С. 92–99.

53. Некоторые проблемы содержания и качества преподавания мировой литературы (из опыта работы) // Всемирная литература в контексте культуры: Сборник научных трудов по итогам

XXI Пуришевских чтений / Отв. ред. М. И. Никола. М.: МПГУ, 2009. С. 136–142.

54. Джордж Элиот и английская литература XX века // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX. Проблема взаимодействия литературных эпох. Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 43–83.

55. Из истории зарубежной литературы. Зарубежная поэзия 1830–1870-х годов (Генрих Гейне, Шарль Бодлер, Уолт Уитмен). Текст лекций. Учебное пособие.) Пермь: Пермский университет, 2010. 154 с. (В соавторстве с Р. Ф. Яшенькиной.)

56. Политическое и психологическое в романе Дж. Конрада «Ностромо» // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2010. № 1 (7). С. 66–75.

57. Историческая мысль и викторианский роман: динамика взаимодействия // История идей в жанровой истории. XXII Пуришевские чтения. Международная конференция. Сборник статей и материалов. М.: МПГУ, 2010. С. 36–37.

58. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2010. № 2 (8). С. 119–125.

59. Единство в многообразии: об актуальных проблемах сравнительно-типологического изучения мировой литературы // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2010. № 4 (10). С. 219–222.

60. «Ким» Редьярда Киплинга: жанровая структура и проблемы перевода (размышления по поводу пермского издания романа в 1991 г.) // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2010. № 6 (12). С. 98–108.

61. Реализм? Модернизм? Постмодернизм? Пост-постмодернизм? Размышления о современной британской прозе // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2010. № 6 (12). С. 209–214.

62. Фрауд и Джордж Элиот: диалектика веры и сомнения // Зарубежная литература XIX века. Актуальные проблемы изучения. XXIII Пуришевские чтения. Сборник статей и материалов. М.: МПГУ, Литера, 2011. С. 106–108.

63. Роман Элизабет Гаскелл «Север и юг»: к вопросу о пересмотре канона английского реалистического романа // Зарубежная литература: Проблемы изучения и преподавания. Выпуск 4. Киров: ВятГГУ, 2011. С. 61–71. (В соавторстве с М. Ю. Фирстовой.)

64. Памяти А. А. Бельского // Мировая литература в контексте культуры. Сборник материалов VIII научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвященной памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес, и V всероссийской студенческой научной конференции. Пермь: ПГНИУ, 2011. С. 8–12.

65. «Миддлмарч» Джордж Элиот как важное звено обновленного вузовского канона английской литературы викторианского века // Мировая литература в контексте культуры. Сборник материалов VIII научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвященной памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес, и V всероссийской студенческой научной конференции. Пермь: ПГНИУ, 2011. С. 79–85.

66. Сюжет и система образов в романе П. Баркер «Возрождение» // Мировая литература в контексте культуры. Сборник материалов VIII научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвященной памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес, и V всероссийской студенческой научной конференции. Пермь: ПГНИУ, 2011. С. 166–171. (В соавторстве с Е. Ю. Гладковой.)

67. Символика цвета и света в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» // Мировая литература в контексте культуры. Сборник

материалов VIII научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвященной памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес, и V всероссийской студенческой научной конференции. Пермь: ПГНИУ, 2011. С. 289–293. (В соавторстве с Е. И. Кудрявцевой.)

68. Роман Джерими Рида «В погоне за черными радугами» как роман о художнике // *Мировая литература в контексте культуры*. Сборник материалов VIII научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвященной памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес, и V всероссийской студенческой научной конференции. Пермь: ПГНИУ, 2011. С. 316–321. (В соавторстве с М. Н. Томиловой.)

69. Женские образы в социальном контексте романа Д. Лессинг «Великие мечты» // *Мировая литература в контексте культуры*. Сборник материалов VIII научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвященной памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес, и V всероссийской студенческой научной конференции. Пермь: ПГНИУ, 2011. С. 191–195. (В соавторстве с М. Ю. Нечаевой.)

70. Charles Dickens's Language as the Language for Special Purpose (on the bicentenary of the writer in 2012) // *Special Language and Innovation in Multilingual World: Proceedings. The 18th European Symposium on Language for Special Purposes (LSP)*. Perm: Perm University, 2011. P. 62–72.

71. Человек и власть в романе Чарльза Диккенса «Крошка Доррит» // *Филолог* // 2011. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_17_343 9 с.

72. Может ли историк доверять романисту: об историческом романе У. М. Теккерея «История Генри Эсмонда, эсквайра» // *Вестник Пермского университета. Серия «История»*. 2012. Выпуск 2 (19). С. 44–53.

73. Актуален ли Вальтер Скотт сегодня? // *Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета*. 2012. Выпуск 3. С. 196–201.

74. Почему Джордж Элиот недооценена в современной России, или О пользе зарубежного взгляда на российскую англистику // Университетская библиотека. Проблемы современной компаративистики: монография. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 185–198.

75. О новых акцентах в отечественном вузовском каноне английского романа XIX века // Вестник Пермского университета. Серия «Университетское образование». 2012. Выпуск 7. С. 108–114.

76. *Controversy of Spirit and Body: the Image of Bois-Guilbert in Walter Scott's 'Ivanhoe'* // *Мировая литература в контексте культуры*. Научный журнал. Пермь: Пермский университет, 2012. Выпуск 1 (7). С. 29–38.

77. *Hanif Kureishi's Novels as the Discourse of Identity* // *Footpath*. 2013. № 1 (6). P. 2–36.

78. *Moral Confrontation and Responsibility as the Basis of George Eliot's Heroines' Inner Worlds. Ethics of Alterity* // *Context: Review for Comparative Literature and Cultural Resources*. 2013. № 11. P. 7–19. (Skopje, Macedonia).

79. О некоторых тенденциях развития современной английской литературы (судьбы романа в Англии 1980–2000-х годов) // *Мировая литература в контексте культуры*. Научный журнал. Пермь: Пермский университет, 2013. Выпуск 2 (8). С. 38–51.

80. Джордж Элиот и «Фауст» Гете: рецепция и интерпретация // XXV Пуришевские чтения. Образ Фауста в контексте мировой художественной культуры. М.: МПГУ, 2013. С. 50–51.

81. «После постмодернизма»: о динамике жанра исторического романа. Заметки на полях книги Джерома де Гроота // *Отечественная и зарубежная филология*. Вестник Пермского университета. 2013. Выпуск 3 (23). С. 214–221.

82. Ирония в художественной системе романа Н. Хорнби «*About a Boy*» // *Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: в 2-х ч. Материалы всероссийской студенческой*

научно-практической конференции. Пермь: ПГНИУ, 2013. С. 73–78. (В соавторстве с М. К. Исмагиловой.)

83. Уильям Шекспир и Джордж Элиот: влияние, аллюзии, традиции // Шекспир в контексте мировой художественной культуры / XXVI Пуришевские чтения. Материалы международной научной конференции. М.: МПГУ, 2014. С. 93–95.

84. Russian Reception of George Eliot and Genesis of Social Realism // Текст. Книга. Книгоиздание. Научно-практический журнал / Гл. ред. И. А. Азикова. Томск: Томский государственный университет, 2014. № 1 (5). С. 19–32.

85. Джордж Элиот и древнегреческая трагедия // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Сборник научных трудов / Под ред. О. Н. Турышевой. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2014. Выпуск 2. С. 92–102.

86. Психологический триллер Джозефа Конрада: размышления о рассказе «Тайный сообщник» // Вестник Томского университета. 2014. № 385. С. 28–39.

87. У. Шекспир и Дж. Элиот: традиции, влияния, аллюзии // Мировая литература в контексте культуры. Научный журнал. Пермь: Пермский университет, 2014. № 3 (9). С. 24–39.

88. Исторический роман в системе английской литературы конца XX – начала XXI века // Зарубежная литература XXI века. Проблемы и тенденции. XXVII Пуришевские чтения. Материалы Международной научной конференции. М.: МПГУ, 2015. С. 99–101.

89. Жанровое своеобразие романа Леонгарда Франка «Шайка разбойников» // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2015. № 4 (32). С. 110–125. (В соавторстве с А. А. Шевченко.)

90. Образ и миф в английской литературе о России // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. № 4 (32). С. 142–146. (В соавторстве с Н. С. Бочкаревой.)

91. The Subversion of Linear Time in 'Sons and Lovers' by D. H. Lawrence // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2015. № 2 (30). С. 112–119.

92. Диалог русской и английской культур: об одном аспекте рецепции творчества Энтони Троллопа в России // Мировая литература в контексте культуры. Научный журнал. Выпуск 4 (10). Пермь: Пермский университет, 2015. С. 33–46.

93. О странностях русской рецепции Энтони Троллопа // Вопросы литературы. 2015. № 6. С. 300–327.

94. Троллоп и славянский мир: знакомство на расстоянии // Филолошки штудии. Philological Studies. № 13. Part 1. Belgrade, 2015. С. 131–143. (В соавторстве с В. А. Бячковой.)

95. Hilary Mantel's Novels about Thomas Cromwell // Footpath. A Journal of Contemporary British Literature in Russian Universities. January 2015 – December 2015. № 9 (4). P. 57–69.

96. The Reception of George Eliot in Russia: The Start that Determined the Paradigm // The Reception of George Eliot in Europe / Edited by Elinor Shaffer and Catherine Brown. London: Bloomsbury Academic, 2016. P. 261–274.

97. Аллюзия на русскую революцию в романе А. Кестлера «Гладиаторы» // Русская революция в литературном сознании Запада. Материалы Международной научной конференции / Отв. ред. М. Дремов М.: МПГУ, 2016. 128 с. С. 78–80.

98. Историческая диалогия Хилари Мантел и «память жанра» // Филологический класс. 2016. № 2 (44). С. 77–83.

99. Costumes and Creations in the Novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell // Мировая литература в контексте культуры. 2016. № 5 (11). С. 85–100.

100. Изучение мировой литературы в Пермском государственном университете: Исторический взгляд в будущее // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2016. Выпуск 4. С. 156–165.

101. Образ дома и сельского поместья в романе Ивлины Во «Возвращение в Брайдсхед» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: сб. статей молодых ученых / Отв. ред. В. А. Бячкова. Пермь: ПГНИУ, 2015. С. 365–371. (В соавторстве с А. С. Смирновой.)

102. Кинопоэтика «Рождения нации» Д. У. Гриффита в романе Д. Дос Пассоса «Три солдата» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: сб. статей молодых ученых / Отв. ред. В. А. Бячкова. Пермь: ПГНИУ, 2015. С. 284–289. (В соавторстве с К. А. Дементьевым.)

103. Джордж Элиот – писатель и мыслитель. Интеллектуальное и художественное в романе «Дэниел Деронда» // Женщины в литературе: Авторы, героини, исследователи. Коллективная монография / Под ред. И. И. Буровой. СПб.: ИД «Петрополис», 2017. С. 112–124.

104. George Eliot's *Daniel Deronda* and the Jewish Question in Russia of the 1870s – 1900s // *Literature Compass*. Vol. 14. Issue 7. July 2017. 16 p. URL: <http://online.library.wiley.com/doi/10.1111/lic3.v14.7/>

105. «Защитник человечности» в «стране свободных институтов»: отклик русских журналов 1870-х гг. на смерть Чарльза Диккенса // *Филология и культура*. 2017. № 2 (48). С. 185–192. (В соавторстве с Л. М. Симченко.)

106. «Накануне людей дела»: новый тип женщины в творчестве Джордж Элиот и И. С. Тургенева // *Российская и зарубежная филология*. Вестник Пермского университета. 2017. Том 9. Выпуск 3. С. 117–131.

107. Роман Джордж Элиот «Дэниел Деронда»: из истории рецепции романа в России второй половины XIX века // *Noscere est comparare: Компаративистика в контексте исторической поэтики*. К юбилею Игоря Шайтанова. Сб. ст. / Отв. ред. и авт. вступ. ст. О. И. Половинкина. М.: РГГУ, 2017. С. 343–360.

108. Victorian Social Problem Novel Tradition in the XXI Century: *A Week in December* by Sebastian Faulks and *Capital* by John Lanchester

// Мировая литература в контексте культуры: научный журнал. 2017. Выпуск 6 (12). С. 234–246. (В соавторстве с М. Ю. Филипповой.)

109. Джордж Элиот и И. С. Тургенев: дружба и творческая переключка // Зарубежные писатели о русской литературе. XXIX Пуришевские чтения. Материалы Международной конференции. М.: МПГУ; ООО «САМ Полиграфист», 2017. С. 82–84.

110. Религиозное и светское в картине викторианского мира Джордж Элиот // Тезаурус и личность ученого. XXX Пуришевские чтения. Материалы Международной научной конференции. М.: МПГУ, 2018. С. 105–107.

111. «Блестящая плеяда», а что за ней? О новых акцентах в вузовском каноне английской викторианской литературы // Непропавшее эхо. Памяти А. В. Карельского. Воспоминания, статьи, письма. М.: Культурная революция, 2018. С. 100–114.

112. Пермские традиции изучения творчества Вальтера Скотта в международном контексте (размышления на полях XI международной конференции в Сорбонне) // Мировая литература в контексте культуры. 2018. Выпуск 7 (13). С. 216–229.

113. «Адам Бид» Джордж Элиот и «Записки охотника» И. С. Тургенева: идеологические и поэтологические переключки // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2018. Том 10. Выпуск 3. С. 149–161.

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

115. История и теория зарубежной литературной критики [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Н. С. Бочкарева, В. А. Бячкова, И. А. Новокрещенных, Б. М. Проскурнин, И. В. Суслова; под

общ. ред. В. А. Бячковой; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Электрон. издание. Пермь, 2018. 3 Мб; 530 с. URL: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/uchebnie-posobiya/istoria-i-teoria-zar-lit-kritiki.pdf>

116. Москва и Петербург в «Бронзовом веке» и «Дон Жуане» Дж. Г. Н. Байрона: от клише к символу // XXXI Пуришевские чтения. Образы Москвы и Петербурга в зарубежной и русской литературе. Сборник статей и материалов научной конференции. М.: МПГУ, 2019. С. 19–21.

117. Trollope and Russia // The Edinburgh Companion to Anthony Trollope [monograph] / Edited by Frederik van Dam, David Skilton and Ortwin de Graef. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. P. 176–189 [396 p.].

118. Становление и динамика английского реализма в трудах ученых кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного университета 1970–1990-х гг. // Евразийский гуманитарный журнал. 2019. № 1. С. 86–95. (В соавторстве с В. А. Бячковой.)

119. Sir Walter Scott's 'The Antiquary': Cultures, History, and Art Narrative Alliances // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 181–185. (В соавторстве с Е. А. Токаревым.)

120. Россия и русские в «Бронзовом веке» и «Дон Жуане» Дж. Г. Н. Байрона: метаморфоза стереотипа // Мировая литература в контексте культуры. 2019. № 8 (14). С. 79–90.

121. Национальный «другой» в романе Джордж Элиот «Дэниел Деронда» // Филология и культура. 2019. № 3 (57). С. 168–175. Doi 10.26907.2074 – 0239 – 2019 – 57 – 3 – 168-175.

122. Герберт Уэллс и динамика английского социально-психологического романа: читая книгу А. Ф. Любимовой «Поэтика и проблематика романов Г. Уэллса 1900–1940-х гг.» // Мировая литература в контексте культуры. 2019. Выпуск 9 (15). С. 74–88.

123. Комическое и его формы в творчестве Джордж Элиот // XXXII Пуришевские чтения. Поэтика комического в мировой литературе. Сборник статей и материалов научной конференции. М.: МПГУ, 2020. С. 78–80.

124. Преодолеть национальные стереотипы: о статье Джордж Элиот «Слово в защиту немцев» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2020. № 10 (16). С. 99–107.

125. Образ Хеди Ламарр как сюжетобразующий фактор романа Мануэля Пуига «Ангельский пол» // *Евразийский гуманитарный журнал*. 2020. № 3. С. 94–101. (В соавторстве с А. П. Чагиной.)

126. Иммиграция и/или реколонизация? Об одном стихотворении Кэрол Энн Даффи // *Миграционная лингвистика*. 2020. № 2. С. 44–54.

127. Романное в нероманном: книга Литтона Стрейчи «Именные викторианцы» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2020. № 11 (17). С. 65–76.

128. Образ Грандкорты в романе Джордж Элиот «Дэниел Деронда» и философия Артура Шопенгауэра // *Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета*. 2020. № 4. С. 117–127.

Издание сборника к юбилею своего преподавателя
Бориса Михайловича Проскурнина поддержали выпускники
романо-германского отделения филологического факультета
Пермского государственного университета
(выпуск 1986 года)

Адрова Любовь
Афанасьева Светлана
Буторина Ирина
Гарипова Лариса
Гришин Андрей
Зуева Виктория
Крылова Светлана
Литвина Елена
Маматов Ильдар
Маматова Елена
Ноженко Игорь
Пегушин Евгений
Платт Лариса
Пленина Наталья
Скутина Ольга
Степанова Татьяна
Токманцева Ольга
Третьякова Светлана
Ульянов Владимир
Шальникова Елена
Якупов Андрей

Научное издание

ДВА ВЕКА АНГЛИЙСКОГО РОМАНА

Коллективная монография
(12+)

К 70-летию профессора Б. М. Проскурнина

Обложка – *Л. Черных*
Верстка – *М. Чжан*
Корректурa – *И. Плотникова*

ISBN 978-5-91076-222-4

Издательство «Маматов»
190068, г. Санкт-Петербург, Вознесенский пр., 55а,
www.mamatov.ru

Подписано в печать 12.04.2021
Формат 60x84/16. Заказ

Отпечатано с готовых файлов в ООО «ПК «АСТЕР»
614064, г. Пермь, ул. Усольская, 15, тел. (342) 206-06-86